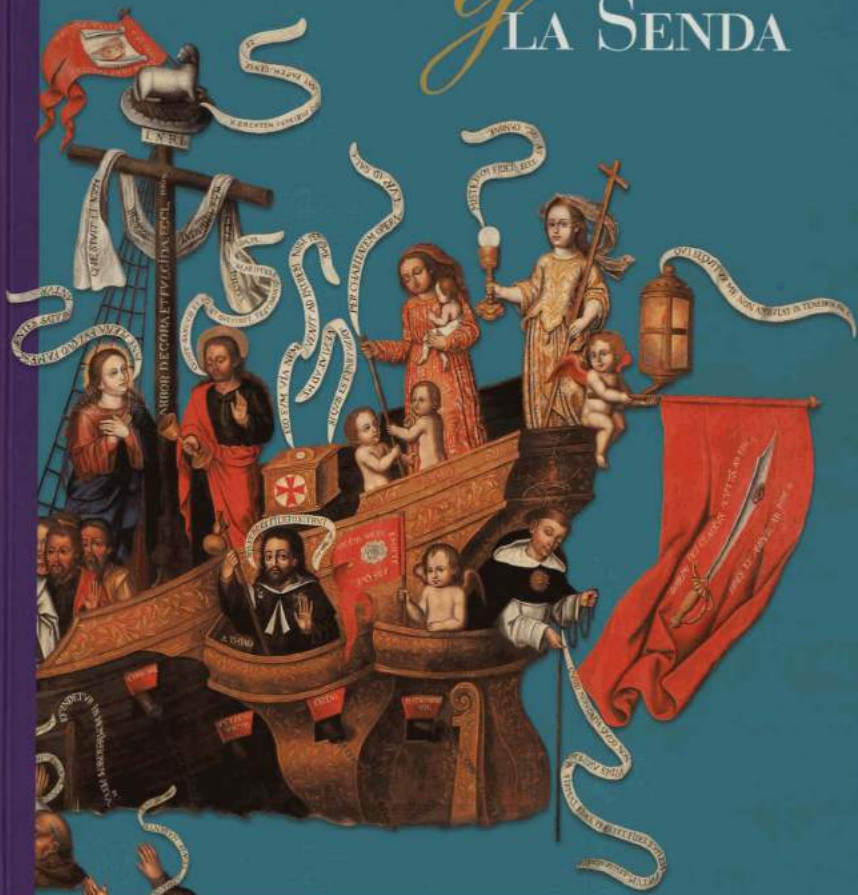


LA HUELLA Y LA SENDA



La HUELLA y la SENDA : exposición, Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de enero - 30 de mayo de 2004 / Itex-
tos, José Lavandera López. (et al.) ; fotografía, José Fernando Cova
del Pino.. (et al.). - Islas Canarias : Viceconsejería de Cultura y De-
portes : Diócesis de Canarias, VI Centenario, D.L. 2003
786 p. : il. col. , 28 cm.
D.L. TF2233-2003
ISBN 84-7947-364-9

I. Arte religioso-Exposiciones I Lavandera López, José E. Cova del
Pino, José Fernando III. Canarias. Viceconsejería de Cultura
y Deportes, ed. IV. Título

7046(083.824)

La Huella y la Senda

SEDES DE LA EXPOSICIÓN

CATEDRAL DE CANARIAS
Las Palmas de Gran Canaria
30 de enero - 30 de mayo de 2004

SALA DE EXPOSICIONES EL MOLINO
Yiza, Lanzarote
13 de junio - 25 de julio de 2004

IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN
Betancuría, Fuerteventura
15 de agosto - 19 de septiembre de 2004

INSTITUTO DE CANARIAS - CALLE RA PINTO
San Cristóbal de La Laguna, Tenerife
1 de octubre - 19 de diciembre de 2004

CONVENTO DE SAN FRANCISCO
Santa Cruz de La Palma
8 de enero - 6 de febrero de 2005

La Huella y la Senda



ISLAS CANARIAS
MMIV

PRESIDENCIA DE HONOR
SUS MAJESTADES LOS REYES
Don Juan Carlos I y Doña Sofía

EXPOSICIÓN

ORGANIZACIÓN Diócesis de Canarias

PATROCINIO

Gobierno de Canarias
Cabildo de Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria
La Caja de Canarias
Fundación ENDESA
José Sánchez Perlate (JSP)

COLABORAN

Diócesis de San Cristóbal de La Laguna
Responsable de la Coordinación y gestión con la Diócesis de
Canarias: Rvdo. Sr. D. Miguel Ángel Navarro Mederos
Instituto Pladoso Jesús Sacramentado
Cabildo de Lanzarote
Cabildo de Fuerteventura
Ayuntamiento de Teror
Ayuntamiento de Telde
Ayuntamiento de Gáldar
Fundación Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria
Cámara de Comercio de Las Palmas
Cámara de Comercio de Santa Cruz de Tenerife
Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de
Gran Canaria
Asociación de Amigos de la Catedral de Canarias
Fundación Canaria Mapfre Guanarteme
ASINCA
MICAN
Patronato de Turismo de Gran Canaria
Televisión Canaria
TVE-Canarias
Domingo Alonso
La Caixa
Caja Rural de Canarias
Ibercaja
El Corte Inglés
VVO
Agua de Fingras
Trasmediterránea
Líneas Armas
Harciana

Compañía Cervicera de Canarias, S. A.
Mañas Marrero Construcciones y Obras
Ambrosio Jiménez Quintana

Rélo Santiago Melián

Lopesán

Santana Cazorla

Tinna, S. A.

Ingestura

SPAR

Eidetesa (Teror)

Destilerías Aehucos

Marquina Yose, S.L.

Grass Club

Contrataciones Hoteleras

Sun Flor

Colegio de Aparejadores de Las Palmas de Gran Canaria

Rodríguez Luján, S.L.

Amigos de la Catedral

ENTECAN, S.L.

Grupo parroquial Iglesia de San Francisco de Asís (Las Palmas de
Gran Canaria)

DELEGADO EPISCOPAL

Ilmo. Sr. D. Julio Sánchez Rodríguez

COMISARIO GENERAL

Ilmo. Sr. D. José Lavandera López
Decán de la Catedral de Canarias
Las Palmas de Gran Canaria

SECRETARÍA

Anara M. Florido Castro

COMISIÓN GESTORA

Julio Sánchez Rodríguez
José Lavandera López
Miguel Ángel Navarro Mederos
José Miguel Rodríguez Armas
Benjamín Ramírez Díaz
Alejandro Santana González
A. Sebastián Hernández Gutiérrez

Carmen Alemán Guedes
Amparo Caballero Casassa
Graciela García Santana
Jesús Pérez Morera
Amara Florido Castro

COMISIÓN TÉCNICA ASISORA

ÁREA MUSICAL

María Teresa Aldunate Ruano
María Teresa del Rosario León

ÁREA DE RESTAURACIÓN - CONSERVACIÓN

Amparo Caballero Casassa
María Cárdenes Suárez

ÁREA DE ARCHIVOS

María José Otero Lojo
María del Rosario González Lacalle

RESTAURACIÓN

Pablo Amador Restauración, S.L.

Francisco Boldo Pascua
Fátima Bermúdez-Coronel
Amparo Caballero Casassa

Inés Cambriñ García
Javier Cambriñ García

Claudio Carbonell Soriano

Natalia Carcelén Gilar

María Cárdenes Guerra

Isabel Concepción Rodríguez

Manuel Cubero Cid

Francisco Díaz Guerra

Beatriz Galán González

María Isabel García Padrón

María del Rosario González Lacalle

Isabel González Quintana

Cinta Guimeráns Ferradás

Marcos Hernández Moreno

Instituto del Patrimonio Histórico Español

Isidro Larizgotia Masa

Francisco Javier Marzosa Ruiz
Verónica Oteda Jiménez
Ana Ordóñez Martínez
María Plasencia García-Chica
Isabel Santos Gómez
Raquel Trujillo Afonso
Carlos Valero Calabria
Pilar Verdejo Córdoba

DIRECCIÓN DE MONTAJE
ACESINH Producciones

REALIZACIÓN DEL MONTAJE
ACESINH Producciones

ASISTENCIA TÉCNICA
José Manuel Sosa Pérez

PANELES DIDÁCTICOS
Simón Pérez Reyes

EMBALAJES Y TRANSPORTES
Ermense Modanzas
Tb S. A.

SEGUROS
Mapfre Guararteme
Stal Madrid

SEGURIDAD
Securitas
Segundad 7

AUDIOLUGIAS
Audioplarte Servicios Culturales, S.L.

GOBIERNO DE CANARIAS

PRESIDENTE
Adán Martín Menis

CONSEJERO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES
José Miguel Ruano León

CONSEJERO DE HACIENDA
José Carlos Mauricio Rodríguez

VICECONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTES
Ángel Marrero Alayón

DIRECTOR GENERAL DE CULTURA
Juan Manuel Castañeda Cortes

CÁTALOGO

DIRECTOR DE PUBLICACIONES
Carlos Gavito de Franchy

EDICIÓN AL CUIDADO DE
Lope de Clavijo

Con la colaboración de
José Carlos Negrín Rocha
Luis Pérez Martín
Alejandro Vitautub González

SECRETARÍA DE PUBLICACIONES
Rosa Suárez Vera

COORDINACIÓN DE TEXTOS Y FICHAS
José Lavandera López

CORRECCIÓN DE PRUEBAS
Larissa Schwartz
Daniel García Palido

FOTOGRAFÍA
José Fernando Cova del Pino
Alejandro Delgado de Molina
Pedro Riera Fernández
Jaume Gual Carbonell
Luis Nóbregas de la Cruz
Eduardo Pérez Cáceres
Efraín Pintos Barate

Miguel A. Quirjías
Imagen y Gestión, Imagina, S. L.
Archivo fotográfico,
Museo Arqueológico Nacional

GABINETE DE COMUNICACIÓN
Patricia Masset Paredes
María Jesús León Ledesma

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA
La nave de la Iglesia
Nicolás de Medina, Siglo XVIII

TEXTOS
© Los autores

CATALOGACIÓN
Biblioteca Pública del Estado
Las Palmas de Gran Canaria

FOTOMEICÁNICA
Negami

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN
Cromomagen, S.L.

ISBN: 84-7947-364-9
Depósito Legal: TF-2233-2003

AUTORES Y ABREVIATURAS

CRAR: Claudio R Acosta Brito	FCG: Fernando García Gutiérrez	MJOL: María José Otero Lojo
PFAM: Pablo Francisco Amador Marrero	DGI: Domingo García Izquierdo	JPP: Jorge País País
MTAR: María Teresa Aldunate Ruano	CGdelR: Cristóbal García del Rosario	AJP: Antonio José Pitarch
EAR: Esteban Alemán Ruiz	JGLR: Juan Gómez Luis Ravelo	FPF: Felipe Peces Rata
PAC: Pedro Almeida Cabrera	JGPGdelR: Juan Gómez-Pardo Gerra del Río	MAPB: María Antonia Perera Betancort
RAM: Rosario Álvarez Martínez	MRGL: María del Rosario González Lacalle	FPB: Francisca Perera Betancort
JAQ: Juan Álvarez Quevedo	FGL: Francisco González Luis	JPM: Jesús Pérez Morera
JMAG: José Miguel Alzola González	AMGP: Antonio M. González Padrón	BFN: Beatriz Pérez Navarro
JA: Jonathan Allen	MAOG: Marta Ángeles Gutiérrez García	ERFP: Edilia Rosa Pérez Peñaite
LAAl: Luis Alberto Anaya Hernández	CLHG: Carmen Luz Hernández González	CFR: Carlos Pérez Reyes
JCA: Juan Carlos Arencibia Suárez	ASHG: Antonio Sebastián Hernández Gutiérrez	APdeT: Almudena Pérez de Tudela
MAM: Manuel Arias Martínez	VHJ: Vicente Hernández Jiménez	AQA: Ana Quesada Acosta
JAN: Jonás Armas Núñez	JHHR: José Ignacio Hernández Redondo	BRS: Benedicta Rivero Suárez
MDBD: María Dolores Barrena Delgado	JHS: Juana Hernández Suárez	GR: Gloria Rodríguez
JBNF: Joan Bassegoda i Nonell	SIG: Sonia Izquierdo Gutiérrez	RF: Rafael Rodríguez
CBF: Celina Batista Falcón	MCLD: Marta del Carmen Lacarra Ducay	JERC: Jesús Emiliano Rodríguez Calleja
JBR: Josep Baucells Reig	JALL: José Antonio Lasarte López	JLRdeD: José Luis Rodríguez de Diego
ABM: Antonio Bethencourt Massieu	JLL: José Lavandera López	RERM: Rosa Elvira Rodríguez Martín
CCR: Clementina Calero Ruiz	MLC: Manuel Lobo Cabrera	CRM: Carlos Rodríguez Morales
CCB: Carlos Castro Bruneto	SLG: Sebastián López García	MtibelRL: María Teresa del Rosario León
ACM: Agustín Castro Merello	JALL: Juan Alejandro Lorenzo Lima	GRB: Guillem Rosselló Bordoy
RCR: Rosario Cerdaña Ruiz	PJLLIM: Pere Joan Liabrés i Martorell	MRM: Margarita Ruiz Maldonado
JCR: José Concepción Rodríguez	JMMC: Jesús Marques Martín Cerezo	ISR: Isabel Saavedra Robaina
MCC: Manuel Cubero Cid	MMG: Rosa María Martín González	JFR: José Francisco Sáenz Guillén
MDM: Matías Díaz Martín	RMG: Rafael Martínez González	ISS: Ignacio Sáenz Sagasti
MDP: Matías Díaz Padrón	DmdelAP: Domingo Martínez de la Peña	ASdelB: Antonio Sánchez del Barrio
SDS: Segundo Díaz Santana	JMM: José María Mesa Martín	LSL: Lóthar Siemens Hernández
MEC: Milagros Estupiñán de la Cruz	DMG: Daniel Montesdeoca García	JBSC: Juan Bautista Simó Castillo
SP: Salvador Fábregas Gil	FMP: Francisco Morales Padrón	ATC: Adolfo Torralbo Castillo
PJFIR: Pere Jordi Figueurola i Rotger	CND: Constanza Negrín Delgado	CUF: César Ubierna Expósito
AMdFC: Amara María Florido Castro	VOF: Verónica Ojeda Jiménez	RUH: Ricard Urgell Hernández
CFG: Carmen Fraga González	MOC: Mariano Ortega Gámez	PVH: Pilar Vallejo Orellana
AFM: Ángela Franco Mata		AVG: Alejandro Vitabert González
GF: Gerardo Fuentes Pérez		
PPC: Pedro Puertes Combarros		
AGA: Ana Galilea Antón		
GGA: Guillermo García Alcáide		
JMGF: José Manuel García Fernández		

AGRADECIMIENTOS

INSTITUCIONES

- Archivo del Arzobispado de Zaragoza
Archivo General de Simancas, Valladolid
Archivo Histórico de Mallorca, Palma de Mallorca
Archivo Histórico Diocesano,
Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria
Archivo Histórico Diocesano,
San Cristóbal de La Laguna, Tenerife
Archivo Histórico Diocesano, Zaragoza
Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria,
Gran Canaria
Archivo Secreto Vaticano, Roma
Archivo Capitular de la S. I. Catedral Basílica de Barcelona
Arzobispado de Sevilla
Arzobispado de Valladolid
Arzobispado de Zaragoza
Biblioteca de Castilla la Mancha
Cabildo de la Capilla de la Catedral de Granada
Cabildo de la Catedral de Canarias
Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria
Cabildo Catedral de San Cristóbal de La Laguna,
La Laguna, Tenerife
Capitanía General, Santa Cruz de Tenerife, Tenerife
Casa-Museo de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria
Casa-Museo Antonio Padrón, Gáldar, Gran Canaria
Casa-Museo León y Castillo, Telde, Gran Canaria
Casa de la Orden de los Tintinarios, Madrid
Dominicas Misioneras de la Sagrada Familia,
Convento Santa Coelí, Teror, Gran Canaria
El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Arrecife, Lanzarote
Excmo. Ayuntamiento de Arucas, Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Betancuría, Fuerteventura
Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Puerto del Rosario, Fuerteventura
Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife
Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Tenerife
Excmo. Ayuntamiento de Telde, Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Teror, Gran Canaria
Excmo. Ayuntamiento de Yaiza, Lanzarote
Cabildo Insular de Fuerteventura
Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria
Excmo. Cabildo Insular de La Palma
Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote
Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Fundación Museo de Las Fiestas, Medina del Campo, Valladolid
Institución Colombina, Sevilla
Instituto de Enseñanza Secundaria Canarias-Cabrera Pinto,
San Cristóbal de La Laguna, Tenerife
Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid
Museo Arqueológico Nacional, Madrid
Museo de Arte Sacro, Betancuría, Fuerteventura
Museo de Bellas Artes de Eibhau
Museo de Bellas Artes de Murcia
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Museo de la Catedral de Palma de Mallorca
Museo de la Iglesia Colegial de Santa María de los Corporales,
Daroca, Zaragoza
Museo de Santa Eulalia, Iglesia de Santa Eulalia,
Paredes de Nava, Palencia
Museo Diocesano de Arte Sacro, Las Palmas de Gran Canaria,
Gran Canaria
Museo Diocesano de Arte Antiguo de Síguenza, Guadalajara
Museo Diocesano y Catedralicio, Valladolid
Museo Diocesano de Barcelona
Museo Diocesano de Pienza, Siena
Museo Histórico de Mallorca, Palma de Mallorca
Museo Insular de La Palma, Santa Cruz de La Palma, La Palma

Museo Pároquia de Arte Sacro. Icod de los Vinos. Tenerife
Museo Pároquia de la Iglesia de Santa María del Perpetuo
Secorro. Peñíscola. Castellón
Palacio Arzobispal de Sevilla

Real Convento de San Francisco de Asís. Palma de Mallorca
RHEA VENDORS. SeA

Seminario Diocesano de San José. Buglos

PÁRROCOS Y VECINOS DE LAS SIGUIENTES PÁRROCIAS E IGLESIAS
Iglesia de San Agustín

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia de Santo Domingo de Guzmán.

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia de San Francisco de Borja.

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia de San Francisco de Asís.

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia de San Bernardo y San Telmo.

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia de San Juan Bautista.

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia del Corazón de María.

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia de San Lorenzo.

Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Iglesia de San Juan Bautista. Arucas. Gran Canaria

Iglesia de Santa María de Guía.

Santa María de Guía. Gran Canaria

Iglesia de Santiago Apóstol.

Gáldar. Gran Canaria

Iglesia de Nuestra Señora de Las Nieves.

Agüete. Gran Canaria

Basilica de Nuestra Señora del Pino.

Téror. Gran Canaria

Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves.

El Palmar. Téror. Gran Canaria

Iglesia de Nuestra Señora Virgen del Madroñal.

Santa Brigida. Gran Canaria

Iglesia de la Inmaculada Concepción.

Jinamar. Telde. Gran Canaria

Iglesia de San Juan Bautista.

Telde. Gran Canaria

Iglesia de San Francisco.

Telde. Gran Canaria

Iglesia de San Gregorio Taumatungo.

Telde. Gran Canaria

Iglesia de San Sebastián.

Agüimes. Gran Canaria

Iglesia de San Miguel Arcángel.

Temisas. Santa Lucía de Tirajana. Gran Canaria

Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús.
Balos. Vecindario Gran Canaria

Iglesia de San Fernando. Maspalomas.
San Bartolomé de Tirajana. Gran Canaria

Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción.
Santa Cruz de Tenerife. Tenerife

Iglesia de San Francisco.

Santa Cruz de Tenerife. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora del Pilar.

Santa Cruz de Tenerife. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción.
La Laguna. Tenerife

Iglesia de Santo Domingo.

La Laguna. Tenerife

Iglesia del Asilo de San Sebastián.

La Laguna. Tenerife

Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores.
La Laguna. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora del Rosario.
Valle de Guerra. La Laguna. Tenerife

Iglesia de San Juan Bautista.

San Juan de La Rambla. Tenerife

Iglesia de Santa Catalina Martir.

Tacoronte. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de la Caridad
Tacoronte. Tenerife

Iglesia de San Fedro.

El Sauzal. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción.

La Orotava. Tenerife

Ermita de Franchy.

La Orotava. Tenerife

Iglesia de San Marcos Evangelista.

Icod de los Vinos. Tenerife

Ermita de Nuestra Señora de las Angustias.

Icod de los Vinos. Tenerife

Ermita de Nuestra Señora de los Dolores.

Mazo. La Palma

Iglesia de Santa Ana.

Garachico. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe.

Los Realejos. Tenerife

Iglesia de Santiago Apóstol.

Realejo Alto. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción.

Realejo Bajo. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación.

La Victoria de Acentejo. Tenerife

Iglesia de Santa Úrsula Mártir.
Adeje. Tenerife

Iglesia de San Juan Bautista.
Arico. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de la Luz.
Los Silos. Tenerife

Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves.
Taganana. Tenerife

Iglesia del Dulce Nombre de Jesús.
La Guancha. Tenerife

Iglesia de San Francisco.
Santa Cruz de La Palma. La Palma

Iglesia de Nuestra Señora de Las Nieves.
Santa Cruz de La Palma. La Palma

Iglesia de San Bartolomé Apóstol.
La Galga. Puntallana. La Palma

Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat.
San Andrés y Sauces. La Palma

Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación.
Santa Cruz de La Palma. La Palma

Iglesia de Nuestra Señora de la Luz.
Garafia. La Palma

Iglesia de Nuestra Señora del Rosario.
Barlovento. La Palma

Iglesia de San Andrés Apóstol.
San Andrés y Sauces. La Palma

Iglesia de San Miguel Arcángel.
Tazacorte. La Palma

Iglesia de San Mauro Abad.
Puntagorda. La Palma

Iglesia de San Blas.
Mazo. La Palma

Iglesia de San Pedro Apóstol.
Brena Alta. La Palma

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.
San Sebastián de La Gomera. La Gomera

Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción.
Valverde. El Hierro

Iglesia de San Miguel Arcángel de Altura.
Castellón

Iglesia de Santa María de las Nieves.
Fuentes de Andalucía. Sevilla

Iglesia de Santa Clara.
Sevilla

Monasterio de San Juan Bautista.
Hermanas Clarisas. La Laguna. Tenerife

Monasterio de la Inmaculada Concepción.
Hermanas Concepcionistas franciscanas.
Garachico. Tenerife

Monasterio de Santa Catalina de Siena. M.M.
Dominicas. La Laguna. Tenerife

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
El Escorial. Madrid

Monasterio de Sancti Spiritus El Real, M.M. Dominicas.
Toen. Zamora

Iglesia de Santa María de Roimbre.
Bárcena de Pie de Concha. Santander

Real Santuario de Nuestra Señora de Las Nieves.
Santa Cruz de La Palma. La Palma

Santuario de Nuestra Señora de las Angustias.
Los Llanos de Aridane. La Palma

Santuario del Cristo de La Laguna.
La Laguna. Tenerife

Capilla del Internado de San Antonio.
Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria

Convento de Nuestra Señora de Candelaria.
Candelaria. Tenerife

Real Convento de San Francisco.
Palma de Mallorca

S. I. Catedral de Canarias

S. I. Catedral de Murcia

S. I. Catedral de Palencia

S. I. Catedral de Salamanca

S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna

S. I. Catedral de Sevilla

S. I. Catedral de Sigüenza

PARTICULARES

ECLÉSIASTICOS

S. E. R. Nuncio de Su Santidad en España.
D. Manuel Monteiro de Castro

Eminentísimo Sr. Arzobispo de Sevilla.
D. Carlos Amigo Vallejo

Excmo. y Rvdmo. Señor Obispo de la Diócesis Canariense.
D. Ramón Echarén Ystóriz

Excmo. y Rvdmo. Señor Obispo de la Diócesis Nivariense.
D. Felipe Fernández García

Illmo. Sr. Vicario General de la Diócesis de Canarias.
D. Juan Artiles Sánchez

Illmo. Sr. Vicario General de la Diócesis de Canarias.
D. Santiago González Hernández

Illmo. Sr. Deán de la Catedral de San Cristóbal de La Laguna.
D. Julián de Armas Rodríguez

Illmo. Sr. Vicario Episcopal de la isla de La Palma.
D. Aurelio Feixiano Sosa

Ilmo. Sr. Doctoral y Secretario del Cabildo Catedral de San Cristóbal de La Laguna, D. José Siverio Pérez

D. P. José García Santos

M. I. Sr. D. Julio González Sánchez

Rvdo. Sr. D. Fernando Morales, Superior de la Comunidad de la Compañía de Jesús en Las Palmas de Gran Canaria

Rvdo. Sr. Delegado de liturgia de la Diócesis de Canarias, D. José Luis Guerra de Armas

Rvdo. Sr. Delegado de Arte Sacro de la Diócesis de Canarias, D. Diego Monzón Melián

Rvdo. Sr. D. José Alonso Morales

Rvdo. Sr. D. Juan Carlos Arenchibia Suárez

D. Alejandro González Rodríguez

Rvdo. Sr. D. Elias Zait León

Rvdo. Sr. D. Manuel Merchán Rodríguez

Excmo. y Rvdo. Sr. Obispo de Murcia, D. Manuel Ureña Pastor

Excmo. y Rvdo. Sr. Obispo de Palencia, D. Rafael Palmero Ramos

Excmo. y Rvdo. Sr. Arzobispo de Valladolid, D. Braulio Rodríguez Plaza

Ilmo. Sr. Deán del Cabildo Catedral de Salamanca, D. Gabriel Pérez Rodríguez

Ilmo. Sr. Deán de la Catedral de Palencia, D. Santiago Francia Lorenzo

Ilmo. Sr. Delegado para el Patrimonio Cultural de la Diócesis de Palencia, D. Angel Sancho Campo

Ilmo. Sr. Vicario General de la Diócesis de Tortosa, D. José M^a Tomás Prats

M. Ilte. Sr. Delegado de Patrimonio del Arzobispado de Valladolid, D. Luis María Isusi Baqué

Rvdo. Sr. D. Antonio-Ignacio Meléndez Alonso, D. Domingo Buesa Conde

Rvdo. Sr. D. Manuel Domenech

Rvdo. Sr. D. José Manuel García Fernández

Rvdo. Sr. D. Félix Gómez Muñoz

Responsable del Patrimonio Histórico Artístico del Arzobispado de Sevilla, P. D. Fernando García Gutiérrez

Director del Arxiu del Regne de Mallorca, D. Ricard Urgell Hernández

Excmo. y Rvdo. Sr. D. Elias Yanes Álvarez

Delegado Diocesano del Patrimonio Cultural de la Diócesis de Mallorca, D. Pere Joan Llabrés i Martorell

CIVILES

Excmo. Sr. Presidente del Gobierno de Canarias, D. Adán Martín Menis

Excmo. Sr. Consejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, D. José Miguel Ruano León

Excmo. Sr. Viceconsejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, D. Ángel Marrero Alayón

Ilmo. Sr. Delegado del Gobierno en Canarias, D. Antonio López Ojeda

Ilmo. Sr. Director de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, D. Juan Manuel Castañeda Contreras

Ilmo. Sr. Director de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, D. Moisés Plasencia Martín

Excmo. Sr. Presidente del Cabildo de Gran Canaria, D. José Manuel Soria López

Ilmo. Sr. Consejero de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, D. Pedro Luis Rosales Pedrero

Excmo. Sr. Presidente del Cabildo de Tenerife, D. Ricardo Melchior Navarro

Excmo. Sra. Alcaldesa de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, Doña Josefa Luzardo Romano

Ilma. Sra. Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Doña María Isabel García Bolta

Ilmo. Sr. Concejala de Área de Seguridad y Movilidad Ciudadana del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, D. Paulino Montesdeoca de la Guardia

Ilma. Sra. Concejala Delegada Distrito I, Doña Alejandra Fabre Alonso

Excmo. Sr. D. Rodolfo Martín Villa, Presidente de la Fundación ENDESA

Ilmo. Sr. D. Matías Díaz Padrón, D. Ángel Ferrera Martínez

Sr. D. Antonio Marrero, Presidente de La Caja de Canarias, Sr. D. José Sánchez Rodríguez,

Presidente de José Sánchez Peñañe (J. S. P)

Excmo. Sr. D. José Miguel Alzola González

Excmo. Sr. D. Alejandro del Castillo Bravo de Laguna Magnífico y Excmo. Sr. D. Manuel Lobo Cabrera

Ilmo. Sr. Salvador Fábregas Gil

Ilmo. Sr. D. Francisco Martín-Llorís

Doña Elena Acosta Guerrero

Doña Carmen Alemán Amador

Doña Carmen Alemán Hernández

Doña María del Carmen Alfonso

Doña Josefa Alonso Rodríguez

D. José de Armas Díaz

D. Agustín Caballero Casassa

Doña Melá Campos Alonso

Doña Nuria Casquete de Prado Sagrera

D. Antonio Cruz Domínguez

D. Francisco Cruz Santana
D. Tomás R. Diaz Okoye
Doña Vanesa Díaz Sosa
Doña Antonella Dioguardi Prisoli
Doña Josefina Domínguez Mujica
D. Aithami Domínguez Pérez
D. Mariano Elejabaitia Goyarzun
D. Alejandro Fernández Sarmiento
Doña Ángela Franco Mata
Doña Cecilia García Cáceres
D. Luis C. García Correa y Gómez
Doña Graciela García Santana
D. José García Santos
D. Carlos Gavino de Franchy
D. Vicente Hernández Jiménez
Doña Rosa Hernández Rodríguez
Doña Dori Jorge Ruano
D. Juan José Laforet Hernández
Doña María del Rosario de León Fernández
D. Miguel Ángel Martín Sánchez
Doña Magdalena Martín Santana
D. Antonio Melián García
Doña Magali Miranda Ferrera
Doña Arantxa Moll
D. Daniel Montesdeoca García
D. Francisco Morales Padrón

Doña Alicia Navarro Medina
Doña Ana Delia de la Noez Santana
Excmos. Sres. Duques de la Palata
D. Enrique Pérez Herrero
D. Alejandro Plasencia García
D. Antonio Quintana Rodríguez
D. Antonio Rivero Suárez
D. José Robayna Vega
D. Vicente Rodríguez Luján
D. Román Rodríguez Rodríguez
Doña Isabel Saavedra Robaina
Doña Ana Sánchez-Lassa de los Santos
Doña Concepción Santana Santana
D. Pedro Saorin Box
D. Lothar Siemens Hernández
Doña María Luisa Sintet Calatrava
Doña Luz María Sosa Pérez
Doña Josefa María Sosa Quintana
D. Escolastico Soto Martín
Doña Rosa Delia Suárez Hernández
D. Alejandro Vitabert González

EN RECONOCIMIENTO PÓSTUMO
Ilmo. Sr. D. Santiago Cazorla León
Ilmo. Sr. D. Francisco Caballero Mujica
Rvdo. Padre D. Agustín Castro Merello

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: LAS RAÍCES	31
LOS PRECEDENTES	39
HIMUS: DONDE PRENDE LA PALABRA DE DIOS (RELIGIÓN ABORÍGENA)	43
LOS MALLOQUINES Y EL INICIO DE LA EVANGELIZACIÓN	57
El mundo de la época	57
La fundación del Obispado de Telde	58
Las primeras devociones	62
LAS PRIMERAS IMÁGENES MARIANAS	70
CAPÍTULO 2: LA AVENTURA CRISTIANA	89
IGLESIA RUBICENSE	97
Catecismo normando	97
La fundación del Obispado	102
La lucha de la Iglesia por la libertad de los aborígenes	112
IGLESIA CAIBARIENSE-RUBICENSE	117
Traslado de la Diócesis. Fundación de la Catedral	117
El papel de la Corona	127
Una nueva vida	130
La lucha por la libertad	144
Devociones traídas por castellanos y andaluces	151
CAPÍTULO 3: LA MADUREZ DE LA COSECHA	185
POBREZA Y PALABRA	195
LOS OBISPOS Y SU CÁTEDRA	202
LAS CRISTAS DEL AMOR	214
Iconografía hospitalaria	214
Protectores y abogados contra las enfermedades y las plagas	225
Iconografía marinera	237
EL AMOR DE DIOS A TRAVÉS DEL CUERTO	243
La liturgia divina	243
Retablos de pínxel y escultura flamencas	264

CAPÍTULO 4: EL ESPLENDOR DE LA FE	286
LA NOVE DE LA IGLESIA	305
<i>La infancia de Jesús</i>	286
<i>El tronco de Jesús</i>	315
<i>La vida de Jesús</i>	317
<i>La Pasión de Jesús</i>	340
LOS SACRAMENTOS	369
ICONOGRAFÍA MARIANA	406
LOS SANTOS	420
LOS ÁNGELES	420
LAS ÓRDENES RELIGIOSAS	431
OTROS SANTOS	473
COFRADÍAS	482
<i>Cofradía del Santísimo</i>	482
<i>Cofradía de Ánimas</i>	486
<i>Cofradía del Carmen</i>	490
<i>Cofradía del Dulce Nombre de Jesús</i>	494
<i>Cofradía del Rosario</i>	495
LA CATEDRAL. ICONO DE LA IGLESIA	497
CAPÍTULO 5: MENSAJEROS DEL NUEVO MUNDO. LA OBRA EVANGELIZADORA DE CANARIAS EN AMÉRICA	557
CAPÍTULO 6: LA FE Y LA RAZÓN	609
CAPÍTULO 7: LA NUEVA FAMILIA	643
CAPÍTULO 8: TIEMPOS DIFÍCILES	665
CAPÍTULO 9: EL CAMPO SOÑADO	689
CAPÍTULO 10: LA PLENTUD DEL MISTERIO	735
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	751
BIBLIOGRAFÍA	765

El hecho fundamental de la encarnación de Cristo ha marcado la historia del hombre y ha dejado en él una impronta indeleble: su Huella Redentora. La Iglesia ha tomado el relevo en esta acción salvadora y tiene como misión prolongarla en la historia, hasta que Él vuelva. Es más, ella misma es prolongación de Cristo, en su tarea a favor de la salvación integral del hombre, insertando así su historia, en la historia de la salvación.

A lo largo de seiscientos años, nuestra Iglesia Canariense-Rubicense, creada e implantada por primera vez en la isla de Lanzarote el siete de julio de 1404, ha navegado por los océanos de los tiempos, donde discutiendo entre mares tranquilos o tempestuosos, ha estado siempre impulsada por los vientos del Espíritu, y guiada por la claridad de la Luz Salvadora. El cuadro insignia de esta exposición —La Nave de la Iglesia— del pintor lagunero Nicolás de Medina, y procedente de la sacristía mayor del otrora templo catedralicio de Betancuria, lo expresa admirablemente.

Cristo y su mensaje de buena noticia ha penetrado de tal forma en el tejido de nuestra sociedad, que no sólo ha influido en su configuración sino que la ha determinado íntimamente y le ha propiciado los elementos que en el futuro estarán ya siempre presentes en el desarrollo de su historia.

De esta forma la Iglesia, aún aceptando humildemente las sombras provocadas por sus propios creyentes, eleva un canto de acción de gracias a su Creador y Redentor por las innumerables maravillas que ha realizado en su seno.; la lucha por la libertad de aquellos bautizados o llamados a serlo que habían sido reducidos a esclavitud, la fundación de hospitales y casas de misericordia, la aparición de congregaciones de caridad cuya finalidad era la de acoger, aliviar y curar las dolencias de los afectados por la soledad o la enfermedad, el establecimiento de Escuelas y Universidades donde no sólo se impartían conocimientos doctrinales y teológicos sino de primeras letras y humanísticos, la defensa de la justicia a favor de los más débiles.. Mención especial hay que hacer a las obras de arte generadas por la Iglesia a lo largo de los siglos y que aún hoy constituyen el fondo más importante del acervo histórico-artístico y cultural de nuestro pueblo. Este singular depósito constituye un inapreciable legado que la Iglesia no sólo ha conservado diligentemente sino que ha puesto siempre el mayor empeño en ponerlo al servicio de la sociedad para su estudio y disfrute, como lo evidencia claramente la exhibición de estas piezas en la Magno Exposición La Huella y la Senda, que ahora presentamos.

Si la Huella Redentora ha dejado su impronta en nuestra sociedad canaria, también desde esta misma acción de Jesús, nace la Senda por la que la Iglesia y el hombre llamado a la fe cristiana han de dis-

cumir en su caminar por la historia, senda que encuentra su clave de comprensión en las palabras del Maestro: Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida.

Así, la celebración del VI Centenario, debe suponer para nuestra Diócesis, tanto una mirada al pasado, transformado y divinizado por la Huella Redentora, como una contemplación del presente a la luz de la Buena Noticia, llegada a nuestra Iglesia como Diócesis, hace ya seiscientos años y que hoy se proyecta hacia ese futuro definitivo donde habrá un cielo nuevo y una tierra nueva, en los que ya no habrá más llanto, ni luto, ni dolor, ni tristeza alguna, en los que todo será felicidad para siempre con Dios, con la Virgen María y todos los Santos.

Ramón Echarren Ystúriz

OBISPO DE CANARIAS

CANARIAS: EN LA HUELLA Y LA SENDA

Desde que se fundó la Diócesis Canariense y Rubicense, cuyo VI centenario conmemoramos con esta magna exposición de arte sacro, la interrelación entre Canarias y la Iglesia se ha puesto de manifiesto permanentemente a lo largo de la historia de ambas.

Si la Iglesia abanderó empresas como la educativa y lo sanitaria que se erigieron en un primer pilar del edificio de la actual cultura canaria, también fue Canarias la que sirvió de puente, y mucho más, en la evangelización de América.

Ahora se trata de una exposición en la que el arte, a través de más de 300 piezas entre pinturas y esculturas, nos recuerde parte de nuestra historia y nos haga pensar en nuestro hoy y, posiblemente, en nuestro mañana.

La muestra se acercará a diferentes islas para ser contemplada por una inmensa mayoría de canarios y constituirá, sin duda, un acontecimiento cultural de primerísimo nivel en la que se expondrán objetos sagrados de los primeros pobladores de las islas, pasando por la aventura cristiana, el barroco, el clasicismo y otros movimientos artísticos, para terminar con la creatividad de los artistas canarios del siglo XX, recreando en un espacio único la trayectoria vital de la cultura religiosa de Canarias. Porque es conveniente recordar nuestra historia para enriquecer nuestro presente y abrir las puertas al futuro.

El Gobierno de Canarias tiene entre sus objetivos estimular la organización de eventos de estas características porque mientras más cultos seamos, mayores cuotas de progreso, libertad, y entendimiento consolidaremos.

Adán Martín Menis
PRESIDENTE DEL GOBIERNO DE CANARIAS

La documentación de la Historia es una tarea que resulta siempre gratificante en su elaboración, y alcanza su máxima importancia cuando se presenta a los demás. Si lo que recopilamos y mostramos representa el legado de nuestra propia Historia y Cultura, el grado de satisfacción que proporciona es aún mayor. Tales circunstancias se dan cita en la Exposición de Arte Sacro que acompaña a la celebración del VI Centenario de la Diócesis Canariense y Rubicense. Esta exquisita selección de obras de arte religioso nos servirá de guía a la hora de caminar por la estrecha línea que une la Historia de la Diócesis de Canarias con nuestras Islas.

Esta significativa conmemoración coincide con el Aniversario del comienzo de la construcción de la Catedral de Santa Ana. La Catedral Basílica de Canarias es el monumento artístico que con mayor claridad refleja la imagen de la Iglesia Católica en el Archipiélago. El testigo del Obispado del Rubicón de la isla de Lanzarote fue recogido por Gran Canaria, que acogió en su capital, Las Palmas de Gran Canaria, el sentimiento religioso de los canarios y lo convirtió en un templo que ha visto pasar todos los cambios de nuestra particular sociedad. La Catedral de Santa Ana es la viva metáfora de las transformaciones ligadas al paso del tiempo, y será la imponente sede de esta exhaustiva Exposición que viajará por las islas mostrando la Historia de la Iglesia en Canarias. La Iglesia expone ante la mirada de todos su tesoro cultural formado por obras de artistas del Archipiélago, y grandes creadores de España y el extranjero, en un orden establecido con la idea de narrar los principales acontecimientos vividos conjuntamente desde su establecimiento en Canarias.

José Manuel Soria
PRESIDENTE DEL CABILDO DE GRAN CANARIA

EL UNIVERSO DE UNA CATEDRAL

La Iglesia ha desempeñado, y desempeña hoy, en Las Palmas de Gran Canaria, como en todo el territorio insular, que a lo largo de los siglos no sólo ha sido un puente ineludible entre continentes, sino un crisol de culturas y costumbres para los más diversos pueblos que aquí han arribado, un papel fundamental en su devenir histórico. Y esto lo podemos decir muy especialmente cuando nuestra ciudad conmemora el 525 Aniversario de su fundación, acontecida un 24 de junio de 1478; una fundación y un camino que estuvo siempre muy ligado a personalidades ilustres de la Iglesia, desde el Obispo Juan de Frias y el deán Juan Bermúdez, que junto al capitán Juan Rejón siempre han sido señalados como los tres juanes de la fundación del Real de Las Palmas, pasando por el Obispo Cervera, que tanto hizo por la ciudad en tiempos de la Ilustración, como también lo hicieron el canónigo e historiador José de Viera y Clavijo o el primer y único obispo oriundo de esta capital, Manuel José Verdugo y Aliturria, un auténtico mecenas de la ciudad al que debemos, entre otras obras públicas, la construcción, a sus expensas, del sólido puente de cantería conocido precisamente como el puente de Verdugo o puente de piedra, como muchísimos otros, ya en el siglo XIX, entre ellos el dominico José Cueto, atento a los graves problemas sociales de esta población, con una dedicación muy especial a la Casa Asilo San José, o el Obispo Codina, cuyos nombres se perpetúan en el nomenclátor de nuestras calles no sólo como testimonio permanente de reconocimiento a su labor, sino de la constante histórica, innegable por sí misma, de la imposibilidad de ignorar la permanente y fructífera relación que, siglo tras siglo, ha mantenido la Iglesia y esta capital.

Hoy símbolo pétreo y elocuente de este camino conjunto e inseparable es el hermoso edificio de la Catedral de Canarias, el monumento arquitectónico e histórico más importante y señalado del Archipiélago Canario, un edificio tan característico gracias al que Canarias fue en el pasado, y lo es en la actualidad, reconocida por miles de personas dentro y fuera de las islas. Ante ella, al contemplarla desde el mismo edificio de las Casas Consistoriales, como desde cualquier rincón de la Plaza de Santa Ana, podemos asegurar que estos 525 años de la historia de Las Palmas de Gran Canaria no serían comprensibles sin la historia de su Iglesia.

Un camino que ha confluído, muy por encima de puntuales encuentros o desavenencias, de ideas compartidas o de alejamientos inevitables, de conflictos y de diálogos, de incomunicación o de condicionamientos compartidos, como de mutuo enriquecimiento, que ha dejado, a través de una senda bien trazada a lo largo del tiempo, una huella indeleble que hoy se encuentra tanto en ese magnífico edificio de la Catedral de Canarias, como en el corazón y en los sentimientos del conjunto de la población.

Por todo ello, tanto conmemorar el 500 Aniversario del comienzo de las obras de este templo, la primera gran obra arquitectónica que se comenzó a levantar fuera de las fronteras de la Península Ibérica, testigo del camino que se abría hacia el Nuevo Mundo, como recordar con ella el aniversario de la creación de la Diócesis de Canarias, supone un evento histórico de enorme valor para los ciudadanos de esta urbe y para los Canarios en general.

Como muestra puntual y elocuente de toda esta fecunda historia se ha organizado la Exposición La Huella y la Senda, que se desarrolla en el mismo marco de la Catedral de Canarias, marco sublime que los insulares, superando todos los retos y empujados por una esperanza inquebrantable, erigieron para la fe que siglo tras siglo no sólo les identificó, sino que contribuyó a que Las Palmas de Gran Canaria fuera también una ciudad abierta, cosmopolita, comprensiva y solidaria.

A partir de ahora, desde la reflexión que esta muestra única, original y excepcional permitirá a cuantos la visiten, estamos seguros de que todos tendremos en la Catedral de Canarias no sólo un testigo valiosísimo del pasado de las islas, sino un monumento que señala la esperanza con la que los canarios miran hoy al futuro.

Josefa Luzardo Romano
ALCALDESA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Se cumple en este 2004 el Sexto Centenario de la creación de la «Diócesis Canariense y Rubicense» y el Quinto del inicio de las obras de construcción de la Catedral de Santa Ana. Para La Caja de Canarias, colaborar en la financiación de los diversos actos programados como conmemoración de esta doble e histórica efemérides es un motivo general de satisfacción, como motivo de orgullo es colaborar en la financiación de esta Exposición que, por su propia magnitud, se distingue como acontecimiento principal de los fastos.

Desde el punto de vista de la naturaleza de una entidad como la que me honro en presidir, la razón de complacencia reside en el hecho de que, con actuaciones como éstas, estamos dando cumplimiento a nuestro objetivo fundacional que ha sido, y sigue siendo, participar activamente en el desarrollo integral de la sociedad canaria.

Con los límites que la realidad nos impone —sabemos que los recursos son siempre limitados— pretendemos hacerlo en esta ocasión impulsando uno de nuestros empeños tradicionales, como es asegurar el máximo respeto a los valores históricos y artísticos.

Resulta innegable, en este sentido, que La Huella y La Senda constituye una ocasión única para renovar nuestro compromiso con la cultura y rentabilizar en nuestro ámbito insular la experiencia de acercamiento a un patrimonio integrado por una cuidada selección de documentos y piezas de incalculable valor histórico, artístico y cultural que habitualmente se encuentran dispersas en monasterios, museos o colecciones particulares de las islas, de otras provincias de España, e incluso del extranjero.

El inicio de las obras de construcción de la Catedral de Santa Ana constituye, por otra parte, una iniciativa que aporta un significado especial a la colaboración en estos actos conmemorativos.

El Cabildo Catedralicio y la Obra Social de La Caja de Canarias hemos firmado un convenio con la finalidad de participar en la financiación de las obras de construcción de su ala norte y atender las modificaciones del proyecto original surgidas a raíz de la aparición de los importantísimos restos arqueológicos hallados durante el inicio de las obras y que también debemos conservar.

Será con la culminación del edificio, quinientos y pocos años después, cuando podamos presenciar en su conjunto este monumento artístico, probablemente el más importante del Archipiélago, y se habrá materializado entonces el compromiso que la Obra Social mantiene también con la conservación, restauración y rehabilitación de nuestro patrimonio. De momento, en su interior se acogerán las más de cuatrocientas piezas que componen la Exposición.

Una y otra, continente y contenido, gracias a la confianza silenciosa de los cientos de miles de clientes de La Caja de Canarias, van a ser objeto de atención de nuestra Obra Social, y son fiel reflejo del orgullo y satisfacción que siente La Caja de Canarias por cumplir, año tras año, con su compromiso, con su responsabilidad de generar beneficios concretos y positivos para la sociedad canaria que, al fin y al cabo, es el fundamento de su propia razón de ser y de existir.

Antonio Marrero Hernández
PRESIDENTE DE LA CAJA DE CANARIAS

INTRODUCCIÓN

El 25 de septiembre de 2002 se presentaba ante el Consejo Episcopal de la Diócesis de Canarias un proyecto de celebraciones diversas al cumplirse en el próximo año 2004 distintos aniversarios, muy significativos para la historia de nuestra Iglesia e incluso de nuestras islas. El más destacado, sin lugar a dudas, era el Sexto Centenario de la creación del obispado Canariense-Rubicense por el Papa Benedicto XIII, el 7 de julio de 1404. La sede se estableció en Lanzarote, en las playas de Rubicón, aunque más tarde, el 25 de agosto de 1435 el Papa Eugenio IV mandó trasladarla a Gran Canaria.

Según la autorizada opinión del Dr. don Antonio Rumeu de Armas las obras de la Catedral de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria, comenzaron en 1504 según directrices del arquitecto sevillano Pedro de Llerena, aunque las primeras trazas y cimientos pudieron hacerse anteriormente, en torno a 1497-1500. Se presentaba entonces la ocasión de unir a la efemérides de la fundación diocesana la del V centenario del comienzo de las obras de la sede de nuestra Iglesia, que además de haber sido la única Catedral del Archipiélago durante trescientos treinta y cinco años es aún hoy uno de los edificios más emblemáticos del arte, la cultura y la historia de las islas.

El diseño de los actos conmemorativos no fue fácil, pero la experiencia de otras Iglesias hermanas inspiró el acto que puede considerarse más singular y significativo: una Magna Exposición en la misma sede catedralicia. De esta forma se exhibirían las distintas piezas de arte en un marco único, no sólo por sus valores arquitectónicos, históricos y culturales sino por la coincidencia de celebrarse en el mismo edificio el V centenario del comienzo de sus obras.

El entramado fundamental de la exposición gira en torno a la historia de la propia diócesis. Historia que se ve afectada íntimamente por el Paso Redentor de Jesús y por la proyección hacia el presente y el futuro que se realiza en la la comunidad por El fundada, la Iglesia. Iglesia que debe estar inmersa en las realidades de este mundo con la finalidad de transformarlas. Desde esta perspectiva nacen y se organizan los distintos capítulos en que se divide la exposición.

I. LAS RAICES

Los primeros contactos europeos se producen en Canarias a través de las expediciones mediterráneas, especialmente mallorquinas. Es el encuentro de dos sociedades en estadios culturales distintos; una ya cristianizada y otra vertebrada en torno a un mundo religioso dotado de templos, espacios sagrados, ritos y dioses. Bajo la acción misionera mallorquina nace el primer obispado de las islas, el de Telde, y se construyen entonces los primeros templos cristianos con la aparición de las primeras imágenes y devociones en Canarias.

II. LA AVENTURA CRISTIANA

El obispado teldense, a la postre efímero y malogrado por las razas piráticas de la expedición conquistadora de 1393, dio paso a una expedición normanda que, bajo el vasallaje del Rey de Castilla, parte para las islas con la intención de colonizarlas y evangelizarlas. Se inicia un proceso más sólido y con una tarea misionera más organizada. La presencia episcopal se hace efectiva, se dispone de instrumentos de catequización, se expiden bulas papales protegiendo a la misión y sus destinatarios de la intrusión abusiva de los señores de las islas y de los saqueadores que esclavizaban a su población, y por razones de seguridad se traslada la sede a Gran Canaria.

III. LA MADUREZ DE LA FE

La acción evangelizadora se va profundizando y estructurando no sólo a través del magisterio episcopal, con figuras relevantes en conocimientos doctrinales y en vida pastoral, sino por la acción callada y humilde de los órdenes mendicantes a través de la palabra y el testimonio de su vida. El mensaje cristiano que va penetrando en la sociedad y se encauza en las llamadas virtudes teologales se expresa sobre todo en la virtud de la caridad o del amor. Amor y caridad que se reflejan no sólo en el culto divino sino en la mediación protectora de Dios a través de los santos.

IV. EL ESPLENDOR DE LA FE

En torno al Concilio de Trento y bajo su impulso, la fe va a encontrar un nuevo molde para manifestarse; un sentido optimista del hombre que ha sido redimido y salvado y una expresión triunfal de la fe que ha hecho posible la realización de este proyecto divino. La pintura La Nave de la Iglesia, copiada de

uno de los grabados más afines a la Contrarreforma, y obra del mercedario Melchor Prieto, ejemplifica perfectamente esta afirmación. Todos los aspectos eclesiales se ven envueltos por esta nueva luz o mirada barroca: *...el magisterio episcopal, la vida de Jesús, los sacramentos, la iconografía de los santos y especialmente de María, las Cofradías, la Catedral como icono de la Iglesia.*

V. MENSAJEROS DEL NUEVO MUNDO

La Iglesia, fiel al mandato de su fundador, ha proclamado a otros pueblos la Buena Noticia redentora, especialmente al mundo americano con el que tantas relaciones hemos tenido a lo largo de la historia. Ejemplos de entrega y generosidad fueron en aquellas tierras figuras como las del santo hermano Pedro de Béthencourt, el beato José de Anchieta, el siervo de Dios fray Andrés Filomeno García Acosta, y otros. También desde América nos ha llegado un legado artístico notable en esculturas, pinturas, tejidos, y sobre todo, en orfebrería.

VI. LA FE Y LA RAZÓN

Las obras y el espíritu de la Ilustración se hacen presentes en el mundo eclesial canario a través de figuras episcopales como Cervera y Távira y otros clérigos de gran cultura y saberes enciclopédicos como Viera y Clavijo y Diego Nicolás Eduardo. No sólo se realizan y proyectan obras propias de las nuevas tendencias, tanto en el mundo de las artes como de la técnica, sino que se forman bibliotecas selectas en las que no faltan obras teológicas del momento y la misma edición príncipe de la Enciclopedia francesa.

VII. LA NUEVA FAMILIA

Desde la necesidad pastoral e impulsada por un grupo de la burguesía ilustrada de la ciudad de la Laguna, va tomando cuerpo la idea de la creación de una nueva diócesis en las Islas Canarias, que teniendo su sede en la isla de Tenerife extienda su jurisdicción a las cuatro islas más occidentales. En este empeño destacaron sobremedida varios clérigos de la familia Bencomo, especialmente Pedro, luego primer deán de la recién nacida Iglesia, y sobre todo Cristóbal, arzobispo de Heraclea y confesor del Rey. Nace así por bula del Papa Pío VII la nueva diócesis, cuya sede radicará en la antigua iglesia de los Remedios de la ciudad de la Laguna y su título será Diócesis de San Cristóbal de La Laguna.

VIII. TIEMPOS DIFÍCILES

El siglo XVIII entra en la historia de la Iglesia en Canarias profundamente marcado por los acontecimientos que sobrevienen al advenimiento de los gobiernos liberales y los trastornos provocados por la aparición del hambre y otras epidemias. Es el caso de la desamortización eclesial con importantes repercusiones en la estabilidad y atención del clero y en la pérdida de una parte muy significativa del legado histórico artístico de nuestro pueblo. Pero en medio de estas obscuridades encontramos las figuras luminosas de algunos obispos como Judas José Romo o Buenaventura Codina y la de otros clérigos como san Antonio María Claret y don Antonio Vicente González, que trataron de remediar aquellas situaciones, incluso en algún caso a costa de su propia vida.

IX. EL CAMPO SOÑADO

Iglesia y sociedad se van a enfrentar en el siglo XX con una época de transformaciones profundas en el mundo de la técnica, la cultura, la política, la economía, etc. Se van a producir grandes convulsiones motivadas por los mayores conflictos militares de la historia y el hallazgo y empleo de nuevas fuentes de energía. En Canarias, la Iglesia no permanece ajena a estas situaciones e interviene con sus gestos y palabras. Así sobresalen en esta labor los pastores que rigen las iglesias de Canarias, especialmente en el campo de la cultura y en la llamada cuestión social, no sólo con su magisterio doctrinal sino con su testimonio personal. Las manifestaciones artísticas, casi inexistentes en el pasado siglo, renacen ahora con esplendor en todos los campos, incluido el muralismo, que tan escasa representación había tenido en los siglos anteriores en Canarias.

X. LA PLENITUD DE LOS TIEMPOS

La Gloria de Dios, es la gloria del hombre, dice san Justino. Gloria, que teniendo a Cristo como cabeza, sólo se ha hecho posible en la Iglesia a través del misterio de la salvación humana; la Muerte y Resurrección de su Señor. En el extraordinario retablo de Hendrik van Balen perteneciente a la Catedral de San Cristóbal de La Laguna, se escenifican magistralmente los distintos episodios de este misterio, desde la Anunciación a la Resurrección. Toda esperanza humana se cumple en este ciclo, y siempre el último acto es el de la Resurrección. También el último cuadro del Via Crucis de la Catedral Basílica de Santa Ana culmina en la Resurrección. La Huella de una ruta de esperanza está indisolublemente unida a una Senda donde la Muerte, ya definitivamente vencida por la Vida, desaparece para siempre y sólo queda frente al hombre, el gozo y la plenitud de la Resurrección.

José Lavandera López
COMENIO GENERAL

LAS RAÍCES

LOS PRECEDENTES

HUMUS. DONDE PRENDE LA PALABRA DE DIOS [RELIGIÓN ABORIGEN]

LOS MALLORQUINES Y EL INICIO DE LA EVANGELIZACIÓN

El mundo de la época

La fundación del Obispado de Telde

Las primeras devociones

LAS PRIMERAS IMÁGENES MARIANAS



LAS MANIFESTACIONES RELIGIOSAS DE LOS ABORÍGENES CANARIOS Y LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Antonio Tejera Gaspar

A continuación analizaré algunos aspectos relativos a la religión de los aborígenes canarios, así como unas breves consideraciones sobre las transformaciones en sus concepciones religiosas, acaecidas en el tránsito de los siglos XIV al XVI, y sobre todo en esta última centuria, debido a los cambios producidos por su adaptación a una nueva realidad social, que durante esos siglos tuvieron lugar entre las comunidades preeuropeas que habitaban este Archipiélago desde los comienzos de la Era Cristiana. El estudio de estos temas es, sin duda, de una gran relevancia para un mejor conocimiento de su realidad, pero carecemos aún de un análisis de carácter interdisciplinar para conocer aspectos esenciales sobre cómo se produjo su proceso de integración en la sociedad europea en general y, en particular, el modo en el que cambió su cosmogonía para incorporarse a las nuevas mentalidades. En los últimos años se han hecho avances importantes en el estudio de estas cuestiones, aunque estamos faltos aún de un conocimiento preciso sobre lo que de ellas pervivió a lo largo de los siglos, y lo que aún puede pervivir en la mentalidad popular de las islas. Por ello, en estas breves líneas sólo resulta posible avanzar unas pocas hipótesis y algunas generalizaciones necesitadas de un estudio en profundidad.

En la información escrita que sobre las manifestaciones de los aborígenes canarios nos ha sido transmitida, existe una serie de datos contenidos en las bulas papales, en las crónicas europeas, así como en las primeras historias de Canarias, referidas a sus principios cosmogónicos que aluden principalmente a los cultos astrales —al sol y a la luna— como lo más destacado de sus manifestaciones religiosas, como también lo fueron entre sus predecesores, los libios norteafricanos, quienes según el historiador griego Herodoto hacían sacrificios al sol y a la luna (.), a los que todos los libios ofrecen sacrificios a esas divinidades (Herodoto, IV, 188).

En las fuentes más tardías, estos principios cosmogónicos, así como las creencias sobre su concepción del mundo, y las de sus Seres Superiores, se asociaron con un Dios único e invisible, como el principal responsable de lo creado: *havia hecho el mundo, y los sielos* (Ovetense, en Morales Padrón, F., [1978]:168), según figuraba en los mitos de creación de los guanches de Tenerife, quienes creían que Dios los había criado del agua y de la tierra, *tantos hombres como mujeres* (Espinoza, A., [1980]: 42), a quien consideraban también el creador de la vida, de la fertilidad de los pastos y las cosechas, pero también el origen y garante del orden social instituido, según se conserva en su mito sociogónico: *Tenían los de esta isla que Dios (.) había criado tantos hombres como mujeres, y les había dado ganado y todo lo que habían menester, y que, después de criados, le pareció que eran pocos, y que crió más hombres y mujeres, y que no les quisiera dar ganado; y que, pidiéndoselo, respondió que sirviese a esotros, y que ellos les darían de comer, y de allí dicen que descienden los villanos, que llaman Achicaxna, que son los que sirven* (Abreu Galindo, Fray A., [1977]: 297).

De este modo, las diversas alusiones al Cielo, Sol, Luna, estrellas, que figuran en las fuentes escritas se transmitieron con un sentido propio de los conceptos de la cultura europea de los siglos XIV al XVI, al asociarles un carácter demiúrgico propio del Dios cristiano, ya se tratara del Acurán de los canarios de Gran Canaria, el Achamán de los guanches de Tenerife, el Abora de los auaritas de La Palma, el Eranoranzan de los bimbaques de El Hierro, o el Orihan de los gomeros. En todos estos teónimos es posible reconocer alguna atribución asociada a los astros, a quienes probablemente consideraron como a seres humanos, según se infiere de ciertas evidencias filológicas referidas al sol, y a cuyos nombres se les atribuye un sentido fe-

menino, como es común también en las poblaciones prerromanas norteafricanas y entre los bereberes. Y a la luna con un carácter masculino, lo que nos ha hecho pensar si algunos de los ídolos antropomorfos de Gran Canaria, Lanzarote o Fuerteventura, en los que se representan figuras humanas masculinas o femeninas, o bisexuadas, como el conocido ídolo de Tira y el de Jinámar de Gran Canaria, pudiera responder a alguna corporización de estas u otras divinidades. En ese caso, y aunque se trata sólo de una hipótesis, cabría pensar que cuando a mediados del siglo XIV se inicia la evangelización de algunas islas, los conquistadores se sirvieron de imágenes de vírgenes, al considerar al sol como una simbolización femenina de su divinidad suprema por excelencia. De ser esto así, explicaría el por qué los europeos las utilizaron como mediadoras, al entender que resultaría más fácil adaptar una y otra creencia, por lo que el análisis y comprensión de este problema ayudaría a entender una de las muchas cuestiones planteadas con relación al proceso de aculturación, y de la posterior integración de las sociedades aborígenes de Canarias a las nuevas creencias religiosas que se introdujeron en las islas después de la ocupación europea, lo que en ese caso explicaría por qué en casi todas ellas las advocaciones de mayor raigambre están relacionadas con la iconografía de la Virgen, ya sea la de la Candelaria en Tenerife, El Pino en Gran Canaria, la de Guadalupe en La Gomera, la de los Reyes en El Hierro, la Peña en Fuerteventura o las Nieves en La Palma.

En el caso de la Virgen de Candelaria existen algunos datos en las fuentes escritas que, aunque sea con todas las reservas, hacen posible pensar que en efecto los guanches superpusieron ambos conceptos, el de sus creencias ancestrales vinculadas con el sol, como su Ser Supremo, con la presencia de una imagen de mujer que apareció en las playas de Chimisay (Güímar), aunque sólo lo puedo proponer como una hipótesis, pero de la que no poseo ningún argumento tampoco para relacionar estos hechos con fenómenos similares acaecidos con las otras vírgenes en las islas restantes.

LAS MONTAÑAS SAGRADAS

El culto a las montañas, o su consideración de espacios sagrados, parece ser otro de los principios sobre los que se conformó la cosmogonía de las culturas aborígenes canarias, como lo fue también en las sociedades protohistóricas del Magreb. Existe un buen número de evidencias arqueológicas, que permite definir algunos de estos lugares como sitios sagrados: unas veces por la presencia de siluetas grabadas de pies humanos, motivo característico y único de la Montaña de Tindaya (La Oliva, Fuerteventura), o como en el Roque de Bento (Arona, Tenerife), o por las aras destinadas a los sacrificios de animales, como en la Fortaleza de Chipude (Vallehermoso, La Go-

mera); o sitios en los que se efectuaban ofrendas de leche, sangre o manteca que derramaban en hoyos pequeños o cazoleas, excavados en el suelo y comunicados entre sí por medio de canalillos, como en el Roque del Bertaiga (Tejeda, Gran Canaria), entre otros muchos testimonios.

Resulta asimismo de interés la creencia posible en estas culturas sobre la concepción del *Axis Mundi*, por la que la bóveda celeste se hallaba sostenida por un pilar como soporte de las dos realidades físicas —el cielo y la tierra—, y por extensión, de los dos mundos, el superior y el inferior, donde ubicaban a los espíritus benéficos y a los seres malignos. En las poblaciones prerromanas norteafricanas esta creencia fue señalada por Herodoto, quien refiriéndose a los libros dice que en los cerrios de esa masa de sal hay una montaña cuyo nombre es Atlas. Es estrecha y totalmente circular; y tan sumamente elevada que, según dicen, sus cumbres no pueden divisarse, pues nunca, ni en verano ni en invierno, las abandonan las nubes. Los lugareños afirman que esa montaña es la columna del cielo (Herodoto, IV, 184, 3A).

Contamos en Canarias con una serie de referencias en las fuentes literarias que pueden compararse con un fenómeno similar al de las culturas magrebíes, según ya fuera recogido por M. Eliade (1979: 36), aunque sin especificar la isla de procedencia: *La misma imagen cosmológica reaparece en Roma... en la India antigua con el Shambha, Pilar cósmico... Y también entre los habitantes de las islas Canarias*. El cronista A. Espinosa al hablar del Dios de los guanches y la concepción que de él poseían, dice que conocían haber un *hacedor y sustentador del mundo* (que llamaban, como dicho tengo, Achguayserax, Achorón, Achamán, sustentador de cielo y tierra) (Espinosa, Fray A., [1980] 34-35), aunque en este caso es probable pensar que tales atribuciones pudieran estar referidas a alguna otra idea relativa a sus concepciones cosmogónicas, y no necesariamente a la del *Axis Mundi*. El texto de Abres Galindo sobre el Roque de Idafe, ubicado en el interior de la Caldera de Taburiente en La Palma, al que sus habitantes le tenían una consideración singular, parece, en cambio, más relacionado con este concepto ancestral de las culturas mediterráneas: *...entre el nacimiento de las dos aguas [en La Caldera] que nacen en este término está un roque o peñasco muy delgado, y de altura de más de cien brazas, donde veneraban a Idafe, por cuya contemplación al presente se llama el roque de Idafe. Y tenían tanto temor, no creyese y los malase, que, no obstante que, aunque cayera, no les podía dañar, por estar los morados de ellos muy apartadas, por solo el temor acordaron que de todos los animales que matasen para comer, diesen a Idafe la asadura. Y así, muerto el animal y sacada la asadura, se iban con ella dos personas; y llegados junto al roque, decían cantando, el que llevaba la asadura:*

—Y *igüida* y *iguan* *Idafe*; que quiere decir: *dice que caerá Idae*. Y respondía el otro, cantando: —*Que guarde yguan toris*; que quiere decir: *dale lo que trues, y no caerá*. Dicho esto, lo arrojaba, y daba con la *asadara*, y se *ibart*; la cual quedaba por pasto para los cuervos y quebrantahuesos, que en esta isla llamaban *guires* (Abreu Galindo, Fray A. [1977]: 270).

Este mismo valor lo poseería el Roque del Bentaigo en Gran Canaria, que emerge desde la base de la gran depresión o Caldera de Tejeda, al pie de la que se halla un recinto cultural —un Almogaren—, nombre dado a los lugares sagrados en la lengua aborigen de la Isla, donde también se realizaban ritos propiciatorios a las divinidades.

No poseemos la información necesaria para saber si la asociación de algunas montañas con lugares en donde se aparecen las brujas —fenómeno tradicionalmente arraigado en el mundo mágico popular de las islas— pudiera relacionarse con las viejas creencias de los aborígenes. Se trata desde luego de una conjetura, aunque es posible que a partir de los trabajos de F. Fajardo (1992) y su contraste con zonas arqueológicas de los antiguos canarios se pueda avanzar algo en este sentido. En todo caso, existen en las islas tres lugares singulares, como son La Laguna Grande en La Gomera, la montaña de Tindaya en Fuerteventura y los Ajaches en Lanzarote, en los que existen evidencias arqueológicas del mundo aborigen, destinados a la celebración de rituales, que han conservado una fuerte vinculación con la existencia de brujas. En el caso de la montaña de Tindaya, esta creencia se halla fuertemente arraigada. En ella destacan en su cima unas doscientas cincuenta figuras de pies humanos, los denominados *podomorfos*, además de enterramientos tumulares distribuidos en las faldas. La cuestión a resolver es si ese carácter se le atribuye por una superposición de las creencias tradicionales que han pervivido del mundo aborigen, y a las que sólo se les ha cambiado el nombre, o si, por el contrario, esta tradición de origen europeo está vinculada de modo exclusivo a la nueva mentalidad de los conquistadores europeos.

ÁRBOLES SAGRADOS

Los cultos dendrolátricos tan arraigados en las culturas prerromanas norteafricanas, debieron formar parte también de las concepciones religiosas de los aborígenes canarios, a juzgar por los datos bien documentados que de ellos se han conservado en El Hierro, así como en Gran Canaria, Tenerife y La Gomera, en donde existen algunas evidencias, seguramente como reliquias de lo que debió de ser un fenómeno común y generalizado en el Archipiélago.

De todos los árboles objeto de culto, el Garoe, el árbol sagrado de los bimbaches de El Hierro, es sin duda, el que define mejor este fe-

nómeno. Este árbol, desaparecido en el siglo XVII (1610 ó 1612) es un til, propio de las especies arbóreas de la laurisilva, bosque característico de Canarias. Perteneció a la familia de las Lauráceas, conocido por los botánicos con los nombres de *Coccoloba foetens* Benth et H., o bien *Oreodaphne foetens* Nees y cuya principal singularidad consistió en su capacidad para condensar el agua de la atmósfera, fenómeno conocido como *lluvia horizontal*. Las nubes arrastradas a una altitud superior a los seiscientos metros por los vientos alisios, cuando chocan con los árboles desfilan agua en gotas finísimas, filtrándose poco a poco en la superficie hasta quedar embolsada en las capas impermeables del subsuelo, que luego se puede recuperar mediante la excavación de pocetas, de las que hay un buen número en sus alrededores, y desde donde la recojan sus habitantes; y no directamente del goteo de sus hojas, como ha hecho creer la leyenda originada en torno a este árbol, así como la iconografía que la ha difundido.

Un fenómeno similar al del Garoe se documenta en Teror (Gran Canaria), lugar en el que la tradición sitúa la aparición de la Virgen del Pino. *Llámanse Nuestra Señora del Pino por causa de que de tradiciones antiguas se dice haber aparecido en un pino que oy día está delante de la puerta principal de la yglesia, distante de la puerta quatro varas; es un pino hermosissimo y muy alto y grueso, que tendrá en redondo más de catorce banas muy largas; en este pino, en el medio dél, según me an testificado testijos de vista, está una lana de piedra uva, y en ella están estampados dos señales de pies y de la propio lana nacen dos dragos pequeños que lo bajo se ven. Estos dos dragos están todo el año verdes, sin haber allí tierra ninguna, consecuencia cuidente de haber estado allí la Virgen... (.) Por tradición antigua se dice que al pie de este pino, en un güeco que haze el propio en sí, había una fuente de agua de lo qual kundiose los enfermos de qualquiera lepra o enfermedad que tubiesen, heran libres della* (López de Ulloa, en Morales Padrón, F., 1978: 323-324).

En este texto se dice que junto al árbol en el que se halló la imagen de la Virgen del Pino, existía una losa de piedra con grabados en los que había unas figuras de pies humanos, motivos que a juzgar por lo que sabemos de las otras islas, podría vincularse con símbolos religiosos, de manera que la asociación de este árbol con los *podomorfos* allí grabados, bien documentados en otros muchos yacimientos rupestres del archipiélago canario, explicarían también la significación sagrada de este árbol, lo que ayudaría a entender, del mismo modo que hemos visto para la Virgen de Candelaria, la manera en la que los castellanos adaptaron y sustituyeron un lugar y un símbolo sagrado de los canarios por un icono cristiano.

La presencia de dragos, uno de los ejemplares más singulares de la flora de Canarias, en el mismo entorno de este pino, permite

plantear, ya sea sólo como hipótesis, el valor que poseyó también entre los guanches de Tenerife. En general, en la tradición popular de las islas se halla fuertemente arraigada la singularización de algunos árboles, aunque no sé si estos fenómenos ancestrales pueden explicarse como un continuum con los propósitos de las culturas prehispánicas.

LAS FIESTAS

Un aspecto, sin duda de gran interés relativo a las manifestaciones religiosas de los aborígenes canarios, es el de las celebraciones festivas de algunas vírgenes y de lo que en ellas pervive en la actualidad. Uno de esos casos es el de la Virgen de Candelaria, ya sea en las festividades que se hacen en la Villa de su nombre, como las de fuerte raigambre popular que se celebran en el Socorro de Güimar, en la antigua playa de Chimisay, en donde dos guanches se encontraron la imagen gótica de la Candelaria. Y del mismo modo sucede con las fiestas que tienen lugar en el santuario de la Virgen de Guadalupe, situado en Puntallana, en La Gomera, así como el de la Virgen de los Reyes en la Dehesa, en la isla de El Hierro. Es de destacar que todos estos lugares fueron áreas destinadas a la concentración de pastores y ganados.

De las playas del Socorro y Puntallana, cabría pensar que se trataba también de zonas en las que se reunían los pastores para realizar el denominado *baño de las cabras*, costumbre que consistía en introducir las en el mar, coincidiendo con la festividad de san Juan. Se creía que de este modo los animales se conservarían más lustrosos, y asimismo los preservaba de otros males venideros. Los pastores de la Dehesa de Majona (La Gomera) han mantenido esta costumbre ancestral de bañar sus cabras en los charcos de agua que forma la costa baja, cuya morfología es similar a la tinerfeña del Socorro. El día seleccionado para este baño es el 24 de junio, fecha en la que en el calendario cristiano se celebra la festividad de san Juan, pero que coincide asimismo con el primer día del Solsticio de verano, días singulares para muchas comunidades primitivas asociadas con múltiples tradiciones ancestrales. Todo ello nos podría llevar a una doble reflexión. Por una parte, el hecho de que el Sol fuera, con toda probabilidad, para los guanches y para los gomeros su Ser Supremo por excelencia, como hemos visto más arriba. De ello se deduciría que durante esos días en los que se produce la mayor manifestación solar se celebrasen fiestas comunitarias para las que reúnan un buen número de ganados, ocasión que por lo demás sería aprovechada para hacer fiestas. Sobre las celebraciones que realizaban los guanches, A. Espinosa nos ha dejado el siguiente relato en donde los habitantes de Tenerife hacían *recojidos, danzas, bailes, pruebas y saltos de mucha ligereza, carreras, luchas, tirar la lanza y otros*

loables ejercicios con que su mucha agilidad, buena disposición, destreza y fuerzas cada cual procuraba mostrar. Quedó concluido y por ley asentado que tantas veces en el año se junta en este lugar, por honra de la madre de Dios, a sus recojidos y bailes (que de otro modo de veneración ni lo sabían, ni entendían) [A. de Espinosa, Fray A. de [1980]: 64]. Creo que es posible ver en la descripción que hace el fraile dominico sobre los fiestas de los guanches, un modo similar al que en la actualidad ha legado hasta nosotros en la ceremonia de los *guanches*, que cada año tiene lugar en el Socorro y en Candelaria y en las que resulta posible observar algunas concomitancias. La continuidad histórica de estas tradiciones y su vinculación con los descendientes de los antiguos guanches, ha sido bien analizada por el profesor Manuel Hernández (1991).

En cuanto a las celebraciones que tienen lugar en el Santuario de la Virgen de los Reyes en La Dehesa (El Hierro) no pueden ser comparadas con las de Tenerife y La Gomera, al estar ubicado al interior de la isla y alejado del mar, pero guarda con aquellos el hecho de tratarse también de un lugar de concentración de pastores y ganados. Una serie de testimonios arqueológicos encontrados en su entorno en el que está emplazado este Santuario, comienzan a ser valorados como espacios sagrados en los que los bimbaches celebraban sus festividades, algunas de ellas recogidas en los testimonios literarios.

Otros lugares de fuerte veneración popular también en las islas, como el Santuario de las Nieves en La Palma, el de la misma advocación en Lanzarote o el del Pino en Teror (Gran Canaria), creemos que están igualmente ligados a espacios de especial simbología religiosa de las comunidades aborígenes, como sucede con el Santuario de las Nieves en Lanzarote, que se halla ubicado en el entorno del mazo de Famara, en un ámbito que, a mi juicio, aunque no poseo datos muy precisos, debió de tener alguna consideración de territorio sagrado a juzgar por el hallazgo de enterramientos y de espacios destinados a la celebración de rituales.

Algunos otros lugares, como la popularmente conocida cueva del hermano Pedro, ubicada en la costa de Granadilla en las cercanías del Aeropuerto Reina Sofía, tienen un fuerte arraigo en las creencias populares de la isla de Tenerife. En ella hay algunos rasgos relevantes que merecen ser destacados y que están asociados con las formas de vida ancestral de los guanches. Se trata de la existencia de una cueva, ubicada en esta costa desértica del Sur, en donde vivía y se guardaba el Hermano Pedro de Béhencourt, el gran apóstol de Guatemala, considerado por la tradición como pastor de cabras; el *charco* o ere que se localiza en el barranco cercano, en el que cuando en el cauce arenoso el día de la celebración del santo, es posible encontrar agua, hecho al que se le atribuye una cier-

ta aureola milagrosa, aunque se trata de un fenómeno bien conocido entre la población primitiva de la isla, consistente en extraer agua en lugares determinados de los barrancos que se había ido depositando a lo largo del tiempo y en donde se preservaba, sin que se produjera evaporación alguna, al estar resguardada por la capa arenosa que la recubre y que al separarla, el agua empieza a manar lentamente por efecto de capilaridad, lo que hace ciertamente milagroso encontrar agua en aquel desierto. Son sin duda aspectos singulares del modo tradicional de la vida de los guanches que, por medio de la devoción ancestral, han terminado por formar parte de un referente fuertemente arraigado en la religiosidad popular de los habitantes de Tenerife.

Cabe pensar pues que en buena parte de las manifestaciones religiosas populares existen una serie de rasgos de entre los que es posible encontrar reminiscencias de viejas tradiciones de los aborígenes, ya que los pueblos conquistadores imponen sus símbolos a los conquistados, por lo que es frecuente el sincretismo

de ambas manifestaciones religiosas. Es muy conocida la superposición en santuarios prehistóricos, de otros de origen fenicio, griego o romano, y, sobre éstos, otros de procedencia cristiana o musulmana en su caso, y así sucesivamente. Se trata de fenómenos bien contrastados en múltiples periodos históricos, en donde los ejemplos pueden multiplicarse. De éstos, el más cercano en el espacio y en el tiempo, es el que se produce entre los castellanos y las culturas indoamericanas, que tienen fuertes paralelismos con los mismos que se conocen en las Islas Canarias. La falta de datos precisos y bien contrastados, la ausencia de trabajos interdisciplinares no permite decantarnos con seriedad sobre lo que pervivió y cómo lo hicieron las viejas creencias de los primitivos habitantes de las Islas Canarias. No es ésta en ningún caso una discusión baladí, sino bien al contrario, creo que su mejor conocimiento puede contribuir en el futuro a la clarificación de la génesis de buena parte de las manifestaciones religiosas de los canarios que forman parte indudable de unas tradiciones fuertemente arraigadas, pero faltas aún de estar mejor definidas.



LOS PRECEDENTES



NUESTRA SEÑORA ENTRONIZADA (IIA)

ASIMBO

MADERA POLICROMADA / 80 x 40 x 25 CM / SIGLO XIII

GUADALAJARA, SIGÜENZA, MUSEO CATEDRALICIO

La antigüedad de la imagen hace remontarla al siglo XIII, dado su estilo gótico, con algún vestigio todavía románico, mostrando toda su gracia alto-medieval.

La imagen, venerada en la S. I. C. B. de Sigüenza, es una talla policromada que representa a la Virgen sentada. El Niño está sentado en la rodilla izquierda de su Madre, y no sobre la falda, como las de siglos anteriores.

Además está en armonía con los fondos documentales. Esta imagen era de campaña (socia bellii, es decir: compañera de batalla).

La hermosa elegancia de la imagen y el simbolismo de su mirada, le confieren una personalidad y valor añadidos, como lo pone de manifiesto su exposición en la Sala C (Románico-Gótico) No. 102.

La imagen ha sufrido algunas modificaciones a través de los tiempos, producto del anhelo por conservarla e incluso embellecerla, añadiendo las sobrestiduras, hoy felizmente suprimidas, con objeto de apreciar exactamente el carácter de la obra escultórica. Fue a finales del siglo XVII, cuando curdió el mal gusto de vestir las imágenes sagradas conforme al estilo de la época. Y esto fue lo que, sin duda, sucedió con la imagen; la vistieron y vestida de mantos preciosos, la llegado hasta nuestros días.

Dejada la manía vestidora del siglo XVII aparece la talla despojada de sus ricas sobrestiduras, mostrando toda su gracia alto-medieval. Fue en los primeros años de la última década del sesenta cuando se la mostró y se la siguió mostrando sin vestiduras.

FPR

IIAII





RETABLE DE SANTA ÚRSULA (FRAGMENTOS) [1A,2]

ESCUELA OTICA LINEAL, CATALANO-BALEAR

TEMPLE SOBRE TIBLA / TRES FRAGMENTOS: 31 CM X 80 CM, 31 CM X 79 CM, 31 CM X 60 CM / Ca. 1300

MALLORCA, PALMA DE MALLORCA, SACRISTIA DE LA BASILICA DE SAN FRANCISCO

BIBLIOGRAFIA:

FOITE, C. R. 0300-1900, V 6, IL PART. DURLAT, M. (1964); ANALE DE LASARTE, J. (1969); HONZELLE BORDIG, G.; ALOMAR, R.; SANCHEZ CUENCA, F. (1965); LAFFRANT, G. (1977-1980), VOL. I, p. 69; VOL. II, p. 13-16; LABRES, P. J. MILLENUM (1999), p. 190; ALZOC, R. (1999), p. 307-327; PEDROS, M. (1999), p. 122-124.

Estos tres fragmentos (juntamente con el cuarto que no es de tema marítimo sino más bien militar) constituyen uno de los pocos conjuntos de pintura gótica del siglo XIII, conservados en Mallorca.

Forman parte de un antiguo retablo, de reducidas dimensiones, dedicado a santa Úrsula y a las once mil vírgenes, perteneciente al mobiliario de la antigua iglesia de los frailes menores, quienes la levantaron a partir de 1281, bajo el patronio de Jaime II de Mallorca, junto a su nuevo convento de la calle del Temple y la dedicada a su santo fundador. De esta iglesia ciudadana, probablemente hacia 1742, estas tablas góticas pasaron a la iglesia, también del convento de franciscanos, de la villa de Artá, fundado en 1581, donde fueron utilizadas para unir y reforzar piezas de un nuevo retablo barroco de las Ánimas. En 1927, cuando se restaura este retablo, fueron descubiertas. En los años 60 del siglo XX fueron restauradas por Arturo Cividini.

Las escenas de los tres fragmentos expuestos proceden de la leyenda de las santas vírgenes y mártires de Colonia. En la primera, aparece santa Úrsula, la adelantada de sus compañeras, que las escolta al viaje y al martirio. Entre las vírgenes se ve la cabeza mitrada de un obispo. A continuación, la misma tabla representa el viaje de las vírgenes hacia Roma, embarcadas en cinco



[1A,2]

grandes naves con velas desplegadas y en cuatro barcas más pequeñas a remo. En la segunda, prosigue el viaje en algunas barcas, que arriban a las costas cercanas a Roma, donde son recibidas con solemne procesión, presidida por el papa Ciríaco. La tercera representa la ordenación episcopal del sucesor del papa Ciríaco, pues éste había decidido asociarse a santa Úrsula y a sus compañeras en su expedición. Ésta se reanuda en grandes barcas y en embarcaciones a remo. El final de aquella peregrinación legendaria fue el martirio de las once mil vírgenes en Colonia a manos de los hurcos, escena de rasgos militares descrita en la tabla cuarta.

Los tres fragmentos constituyen un verdadero retrato de las armadas cristianas que en el siglo XIII surcaban el Mediterráneo. Sus embarcaciones eran ciertamente muy parecidas a las que zarpaban del muelle de la ciudad de Mallorca a partir de 1342, con licencia de su rey Jaime III, hacia las islas de Fortuna, recién descubiertas hacia poniente. Estas expediciones mallorquinas, integradas también por misioneros, realizaron la primera evangelización de las Canarias, labor que, en 1351, el papa Clemente VI ratificó desde Avinión erigiendo la diócesis de Telde.

Son estos fragmentos una muestra del arte gótico franco-italiano, con lejanas reminiscencias bizantinas. El taller que realizó el pequeño retablo de Santa Úrsula, como también el de San Bernardo, procedente de la iglesia de la Orden

del Temple y hoy en el Museo de Mallorca, es activo en la isla con anterioridad al celebre Maestro de los Privilegios (códice con miniaturas conservado en el Archivo del Reino de Mallorca; recibe influencias italianas, tal vez del taller romano que trabajaba a fines del siglo XIII en la basílica de San Francisco, de la ciudad umbra de Asís, que conserva rasgos bizantinos acentuados, los que se desdibujan en el retablo de la Pasión, procedente del monasterio mallorquín de Santa Clara, fundado en 1256; actualmente expuesto en el Museo diocesano de Mallorca.

El autor de estas tablas góticas fue identificado, en los años 30 del siglo XX, por el medievalista Claverius Post con el autor de los murales del palacio Aguilar, antes de la familia Caldes, de la calle Montcada de Barcelona, que representan la conquista de Mallorca por Jaime I, conde de Barcelona y rey de Aragón, que culminó con la toma de la capital de la isla el 31 de diciembre de 1229. Fue Post asimismo quien atribuyó el citado retablo de San Bernardo del Temple al mismo autor, a quien designó con el nombre de Maestro de la Conquista de Mallorca. De la misma opinión fue J. Arnaud de Lasarte. Existen también otras semejanzas de estas obras con pinturas decorativas del salón del Tinell de Barcelona y de un palacio de la casa Durán y Bas de la misma ciudad.

Pero Rosa Alcoy publicó en 1998 otra opinión sobre la autoría de estas tablas. No son —afirma— del mismo autor, el Maestro de la Conquista de



Mallorca, los marales del palacio Aguilar de Barcelona, y las tablas de *Santa Úrsula* de San Francisco y el retablo de San Bernardo. Mas bien, sin negar la afinidad de estas obras, Rosa Alcoy cree verosímil la existencia de una escuela, círculo o taller, con ramificaciones, que puede articular diversos protagonistas individuales, unidos por una serie importante de rasgos comunes.

Las tablas de *Santa Úrsula*, en el ocaso del siglo XIII, se sitúan en la confluencia artística catalano-italiana que genera una pintura gótica lineal muy

característica de este momento histórico en la Baja Edad Media, muy vinculada al Principado de Cataluña, en todos los aspectos: cultural, artístico, político, dentro del marco más amplio de la cuenca mediterránea, donde está presente aún la huella de Bizancio y emerge la deslumbrante producción italiana. Esta escuela está relacionada, según la prof. Alcoy, con el ms. A. 25 de la Biblioteca Vaticana, que contiene el *Decretum Gratiani* iluminado con miniaturas. Precederá la obra del Maestro de los Privilegios, como ya he indicado.

FJLM



PREDICACIÓN DEL BEATO RAMÓN LLULL A MUSULMANES [LXII]

JOAN DESI O JOAN CATALÀ

TOMBE SOBRE TAVLA / 65 CMX 58,5 CM / CA. 1503

FRAGMENTO DEL RETABLO DE LA TRINIDAD, PROCEDENTE DE LA IGLESIA DEL SANTO ESPÍRITU DE LOS TRINITEROS DE PALMA, PROPIEDAD DE LA SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA LLULLIANA

MALLORCA, PALMA DE MALLORCA, MUSEO DE MALLORCA

BIBLIOGRAFÍA

SCALZELLI, B. (1906) AVANÇO DE LAS ARTES, 1 (1903) POST. CE. (1903) 3666 V. VI, p. 380-487; SEBASTIÁN, S. (1969), p. 25-62; DE POPILIANA, G. (1970) L'ILLUMINATE, G. (1977) 2861, VOL. I, y 8098; VOL. II, p. 381-4; BARCELÓ, M. (1994) PINT. G. (1995) 1231; BOLLINI, G. DE LA SOCIETÀ ARCHEOLOGICA LLULLIANA, 88, (1992), p. 75-90; SARATIER, TINA, (2002), p. 375-394.

En 1503, tres pintores, Joan Desi, Gonçal Montañegre y Joan Català, firman un contrato con los dirigentes del gremio de alfareros para construir y pintar un retablo de la titular del oficio, la Santísima Trinidad. El misterio del Dios uno y trino preside la tabla central: Padre e Hijo en forma humana, el Espíritu en forma de paloma. Abajo una figura de hombre desnudo: Adán, formado de arcilla, según el Génesis, lo que dio lugar al patronazgo de Dios Creador, la Trinidad, sobre los artesanos del barro. Dos figuras laterales flanquean al Dios trino: san Antonio abad y el beato Ramón Llull. El primero, de gran culto popular en la isla, desde el siglo XIV, por parte de los hortelanos, e invocado en zonas de Europa como patrón de alfareros y ceramistas —por su relación con el fuego—; el segundo, sin duda por el culto creciente que en el siglo XVI se suscita en torno al hijo más grande de la Iglesia de Mallorca, el Doctor Iluminado, el Doctor Misionero. Este es representado en actitud de redactar un libro de su *Arx Major*, *arte* el Cnecilio —memoria de su conversión—, con hábito de eremita, la gran vocación del Maestro. No poco contribuyó a la devoción popular al beato Ramón la erección del Estudio General Llulliano en 1883, germen de la Universidad re-



IIA11

al y pontificia siempre bajo el patrocinio del beato. La predela es presidida por el Varón de Dolores —tema recurrente en la figura que tiene ante sus ojos el sacerdote durante la misa—; a su derecha, dos escenas de la vida de san Antonio abad: su muerte y su culto popular; a su izquierda, la predicación de Ramón Lull a los musulmanes y su martirio.

El retablo fue refinado en 1825 de la iglesia palmesana del Santo Espíritu y trasladado a Manacor. Posteriormente fue vendido a un coleccionista. A finales del siglo XIX ya se habían disgregado sus partes, algunas de las cuales se han perdido. Gracias al jesuita Julián P. Juan B. Solter podemos aún corregir el retablo en su composición ori-

ginal, pues reprodujo un grabado del mismo en su obra *Acta Raimundi Lullii* (Amberes, 1708). Actualmente varios museos y colecciones de Cataluña y Mallorca poseen separadamente los fragmentos conservados: la tabla central forma parte de la colección Massot de Argentina, así como el Varón de Dolores y la tabla del culto popular a san Antonio. El Museo de Arte Nacional de Catalunya, en Barcelona, posee la figura lateral izquierda (san Antonio) y la parte de la predela que representa la lapidación de Ramón Lull. La figura lateral derecha, el beato Ramón Lull escribiendo un libro, pertenece a la colección Mares de Barcelona. La predicación de Ramón Lull y la muerte de san Antonio de Vianna, propiedad de la

Sociedad Arqueológica Luliana (por donación de la colección Mulet), pueden verse en el Museo de Mallorca.

De esta descripción se colige que el retablo de la Trinidad, contratado en 1503, por tres pintores con Joan Desí al frente, está fuertemente vinculado a la devoción que en su tierra natal tuvo el beato Ramón Lull, sobre todo por tres aspectos de su larga y apostólica vida: la redacción de libros, la predicación a los infieles, su martirio, asegurado por la tradición y defendido por sus devotos. Precisamente este retablo fue argumentado en el proceso de canonización del bienaventurado Maestro en 1751: testigos afirmaron que el retablo había sido realizado en 1526, para reafirmar tanto el martirio como el culto inmemorial de Ramón Lull.

La figura elegida para esta exposición en Las Palmas de Gran Canaria evoca la predicación de Ramón Lull a los infieles. La elección se ha hecho en vistas a evocar la predicación de los misioneros mallorquines del siglo XIV que, siguiendo el espíritu y el método de Ramón Lull, la predicación persuasiva y racional, y no la fuerza, fueron los primeros evangelizadores de las Islas de Fortuna. La escena está representada al estilo de la pintura bajo medieval; algo recuerda de la predicación del obispo, que hizo ratificar a Lull su conversión, según dibuja la primera descripción gráfica de la vida de Ramón en el *Freyculum* de Karlsruhe (siglo XIV). El predicador dirige su palabra a un grupo de hombres y mujeres musulmanes desde un pulpito, que recuerda los gólgicos que aún se conservan en Mallorca, como el de Santa Eulalia, o el de Sant Jordi (ahora en el Museo Diocesano). La tabla formaba parte de la predela; la primera a la izquierda de la central, del Varón de Dolores.

Cabe añadir, por otra parte, que los trinitarios, a cuya iglesia iba destinado el retablo, veían ciertamente en Ramón Lull un adalid de su apostolado: la predicación del misterio de la Trinidad, como objeto principal de la fe cristiana, y su misión a tierras africanas. Dos trinitarios mallorquines, en tiempos de Ramón Lull murieron mártires por su predicación en el norte de África.

El autor —al menos parcial— del retablo de la Santísima Trinidad, de los altares, ha sido identificado como Joan Dest por los investigadores, a partir sobre todo de su identificación de este pintor como el Maestro de San Fintorc, en las últimas décadas del siglo XX. Llámabase así porque su obra principal es el retablo de la Entronización de Jesucristo y de su madre María, venerados en la parte inferior por san Francisco, retablo de abundante iconografía, que antes presidía el altar mayor y que hoy se halla expuesto en la sacristía de la Basílica dedicada al fundador de los Frailes Merones en Palma. Se estima su realización entre 1480 y 1500. Si los otros dos pintores contratados intervinieron en el retablo de la Trinidad, parece que las figuras de san Antonio y del beato Ramón son de la misma mano que las de san José y san Joaquín en los desposorios de la Virgen del retablo de San Francisco, y por tanto de Dest.

Joan Dest aparece documentado, ya como pintor formado, en Mallorca en 1481. Su muerte debió acaecer entre 1520 y 1525. Sus obras manifiestan una clara influencia de los talleres y autores valencianos de la época.

Según el último libro de Tirsó Sabater, Joan Dest es el autor, como acabo de decir, de las figuras laterales del retablo de la Trinidad; Gonçal Montalegre, lo sería de la tabla central y Joan Català sería el pintor de la predela y, en consecuencia, de la tabla expuesta. Este artista se formó, antes de 1499, en el taller del más famoso pintor mallorquín del siglo XV, Pere Terrence; después se unió, como hemos visto a otros pintores (Dest, Montalegre) y desde 1505-6 volvió a trabajar con Terrence.

PLAM

HUMUS, DONDE PIENDE LA PALABRA DE DIOS [RELIGIÓN ABÓRIGEN]



FIGURA FEMENINA SENTADA [L.B.1]

PIEZA ENTERRADA EN BARRIO COCUDO MODELADO Y ALFADO / R.2 CH (AZULRA) / ÉPOCA PREHISPÁNICA [CA. SIGLOS V-BXXV]



GRAN CANARIA, LAS PUEBLAS DE GRAN CANARIA, EL MUSEO CANARIO, REGISTRO 30736

BIBLIOGRAFÍA:
CUEVA SANABRIA J (1997) pp. 105-106. ONRIBERRA PINTADO, J. RODRÍGUEZ FLEITAS, A., RODRÍGUEZ SANTANA, C.G. Y SÁENZ SAGASTI, J. I. (2000), pp. 110-111, NO. 33.

Descubierta en superficie en el yacimiento de Lomo del Carmen, La Caletilla-Bocabarranco (La Aldea de San Nicolás). En su primera publicación se señaló, por una falta de precisión toponímica, que procedía del yacimiento de Lomo de Los Caserotes (La Aldea de San Nicolás).

Figura femenina en posición sentada. En la cabeza resalta el rostro donde se aprecian los ojos y la boca, en la que sobresalen unos labios muy prominentes. Los brazos están arqueados y apoyados sobre las caderas. En el torso se marca el único pecho conservado mediante una aplicación de pasta, mientras que del otro solo queda la impronta. El vientre está intencionalmente abultado y una impresión marca el ombligo. Las piernas se representan cruzadas ocultando el sexo. Toda la superficie del cuerpo y de las extremidades se encuentra decorada con pequeños trazos incisos e impresos. La parte trasera es completamente plana lo que parece indicar que es una pieza para ser contemplada de frente.

ISS



CABEZA, TORSO Y BRAZOS DE FIGURA FEMENINA [L.B.2]

PIEZA ENTERRADA EN BARRIO COCUDO MODELADO Y ALFADO / 4.1 CH (AZULRA) / ÉPOCA PREHISPÁNICA [CA. SIGLOS V-BXXV]

GRAN CANARIA, GILDER, MUSEO Y PARQUE ARQUEOLÓGICO CUEVA PINTADA, REGISTRO 137

BIBLIOGRAFÍA:
ONRIBERRA PINTADO, J. RODRÍGUEZ FLEITAS, A.; RODRÍGUEZ SANTANA, C.G. Y SÁENZ SAGASTI, J. I. (2000), pp. 208-210, No. 30.

La pieza se descubrió asociado a los niveles de abandono y posterior arriamiento en el poblado prehispánico de la Cueva Pintada de Gílder, en el transcurso de las excavaciones arqueológicas del año 1995. Su cronología puede establecerse entre los siglos VII y el XV.

Figura femenina de la que no se conservan las extremidades inferiores.

La cabeza, realizada de forma muy tosca, solo tiene representadas la nariz y la barbilla. El vientre está intencionalmente abultado y sobre el descansa el único brazo conservado. En el lado contrario unas incisiones marcan la posición que [L.B.2]



delta tener la otra mano que, por desgracia, se ha perdido. El ombligo se marca en el vientre mediante una impresión circular, y, en la espalda, una serie de incisiones paralelas parecen indicar la columna vertebral.

ISS



CABEZA DE FIGURA HUMANA [LB.3]

PIEZA FABRICADA EN BARRO COCIDO MODELADO, ALISADO Y PARCIALMENTE BRUSIDO / 21 CM (ALTEZA) / ÉPOCA PREHISPÁNICA. [CA. SIGLOS VII-IX]

GRAN CANARIA, GÁLDAR, MUSEO Y PARQUE ARQUEOLÓGICO CUEVA PINTADA, REGISTRO 142

BIBLIOGRAFÍA:

ONILUBIA PINTADO, J.; RODRÍGUEZ FLEITAS, A.; RODRÍGUEZ SANTANA, C.G. y SÁENZ SAGASTI, J.I. (2000), p. 77, No. 1.

La pieza se descubrió asociada a los niveles de abandono y posterior amurramiento en el poblado prehispánico de la Cueva Pintada de Gáldar, en el transcurso de las excavaciones arqueológicas del año 1997. Su cronología puede establecerse entre los siglos VII y el XV.

Cabeza de figura humana que conserva parte del cuello. La cara, en la que, mediante impresiones se representan los ojos y la nariz, se encuentra marcada por varias incisiones que confieren al rostro una mayor expresividad.

La parte superior de la cabeza presenta una decoración de impresiones que parecen sugerir la representación del cabello.

ISS

[LB.2]



CABEZA BIFRONTE DE FIGURA HUMANA [LB.4]
PIEZA FABRICADA EN BARRO COCIDO MODELADO, ALISADO Y PARCIALMENTE BRUSIDO / 4,2 CM (ALTEZA) / ÉPOCA PREHISPÁNICA

BIBLIOGRAFÍA:

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1962), HERRERA PIQUE, A. (1976), pp. 17-20; MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1981), pp. 139-146; ARCO AGUILAR, M. DEL C. DEL JIMÉNEZ GÓMEZ, M. C. (1984), pp. 47-52; MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1984); ONILUBIA PINTADO, J.; RODRÍGUEZ FLEITAS, A.; RODRÍGUEZ SANTANA, C.G. Y SÁENZ SAGASTI, J.I. (2000), pp. 72-73, No. 4.



[LB.4]

Descubierta por Sebastián Jiménez Sánchez en las excavaciones que realizó el año 1950 en el yacimiento conocido como Los Arastreros de Los Caserones (La Aldea de San Nicolás). Se trata de un poblado de casac de piedra asociado a un cementerio con tumbas tumulares.

Cabeza de figura humana con dos caras opuestas por la zona de la nuca. Los rostros se han conseguido mediante aplicaciones de barro, en el que posteriormente se han marcado los ojos, la boca y las fosas nasales mediante pequeñas

impresiones. La cabeza se completa con un largo cuello.

Vista de perfil, la pieza tiene un marcado carácter fállico y recuerda al mismo tiempo los sistemas de suspensión de algunos de los recipientes cerámicos prehispánicos más conocidos.

ISS



[LB.5]

ÍDOLO DE TARA [LB.5]

PIEZA FABRICADA EN BARRO COCIDO MODELADO, ALISADO, PINTADO E INTENSAMENTE BRUSIDO / 27 CM / ÉPOCA PREHISPÁNICA

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, EL MUSEO CANARIO, REGISTRO 2809

BIBLIOGRAFÍA:

CHEL V. NARANJO, G. (1968); VERDEAU, R. (1987), pp. 567-577; VEDNEAU, R. (1988); PÉREZ DE BARBADAS, J. (1994); JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1947), pp. 86-95; HERRERA PIQUE, A. (1976), pp. 17-20; ZEDNER, F. (1980), pp. 33-35; MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1982), pp. 139-146; MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1984); HERRERA PIQUE, A. (1990); ONILUBIA PINTADO, J.; RODRÍGUEZ FLEITAS, A.; RODRÍGUEZ SANTANA, C.G. Y SÁENZ SAGASTI, J.I. (2000), pp.99-103.

La pieza se ha atribuido tradicionalmente como descubierta en el poblado prehispánico de Tara (Ídolo), aunque, estudios recientes no han podido confirmar este dato. De hecho en los inventarios más antiguos de El Museo Canario no tiene ningún tipo de procedencia señalada, y so-

lo en los catálogos más modernos se identifica con Canario como lugar de procedencia.

Figura femenina en posición sedente. La cabeza está formada por un largo cuello rematado con un receptáculo cónico, en el que una aplicación de pasta forma la cara. En ella se marcan mediante incisiones los ojos, la nariz y la boca. Los brazos solo se conservan por encima del codo y están modelados de forma alveada.

En el torso se marcan los pechos con sendas aplicaciones de pasta y el vientre mediante una impresión circular. A la altura de la cadera se conservan las improntas que indican el lugar donde debían estar apoyadas las manos, por lo que los brazos debían estar colocados en posición de janas. Las piernas, que están modeladas de la misma forma que los antebrazos, se muestran cruzadas ocultando los rasgos sexuales, y por la parte trasera se encuentran cortadas de forma intencional. Contrasta el diferente tratamiento que se ha dado a las extremidades, no solo en cuanto al modelado, sino sobre todo por el desproporcionado tamaño con respecto al del resto de la figura. Una capa de pintura roja cubre toda la pieza a excepción del cuello, parte de los hombros, los antebrazos y las pantorrillas.

ISS



FIGURA DE RASGOS MASCULINOS [LB.6]

PIEZA ENTERRADA EN BARRIO OCCIDENTAL Y MODELADO Y BRUÑO / 8,2 CM (ALTURA) / ÉPOCA PREHISPÁNICA GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, EL MUSEO CANARIO, REG.20180 / 2850

BIBLIOGRAFÍA

PEREZ DE IBARRA, J. (1944) JIMENEZ SANCHEZ, S. (1947), pp. 80-90; HERRERA FIGUEROA, A. (1970), pp. 17-20; MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1983), pp. 238-308; MARTÍN DE GUZMÁN, C. (1984); OMBRÍA PINTADO, J.; RODRÍGUEZ FLEITAS, A.; RODRÍGUEZ SANTANA, C. G. Y SAENZ SAGAS, T. J. (2000), pp. 246-247

Durante varios años esta pieza ha sido publicada como descubierta en Anguineu. Incluso en los inventarios de El Museo Canario se hace referencia a una figurilla denominada *naco* de boro, procedente de Gáldar y adquirida en 1897.



TÍTULO

que podría corresponder con esta pieza. En todo caso, las dudas hacen que sea más correcto indicar la procedencia como indeterminada.

Figura antropomorfa masculina a la que solo le faltan las extremidades inferiores. La cabeza muestra unos rasgos un tanto bestiales con unas profundas incisiones que marcan los ojos, las fosas nasales y la boca. Dos aplicaciones de pasta conforman las orejas, muy despegadas del resto de la cabeza. Los brazos se adelantan al torso y sobre las manos, obtenidas mediante incisiones, se apoya la cabeza. El sexo se representa mediante el pene y los testículos.

Tradicionalmente se la identificado esta figura con una representación zoomorfa, y más concretamente con la de un mono. Sin embargo estudios más recientes identifican esta y otras figuras similares, con representaciones antropomorfas del tipo quimérico bestial, cuyos rasgos se nos muestran ahora alejados de nuestra idea de estética actual.

ISS



ÍDOLo DE ZONZAMAS [LB.7]

CULTURA ABORIGEN DE LOS BAIOS DE LANZAROTE, ESCULPIDO EN PIEDRA BASÁLTICA / 9,5 X 5,2 X 13 CM LANZAROTE, ARRIEFICE, PUNTO ARQUEOLÓGICO DEL CABILDO

BIBLIOGRAFÍA

DAG GODDÉN, I. (1972 - 73), pp. 117 - 121; (1975), pp. 181 - 194; (1976), pp. 193-195; (1988), pp. 51 - 56; (1996), pp. 47 - 48; CA. HERRERA FIGUEROA, J. C.; PEREDA BETAUNO, M. A. Y TIJERENA GASTRÓN, A. (1988), pp. 262 - 269.

Pieza aborígen escavada en la zona de asentamiento del complejo arqueológico de Zonzamas (términos municipales de Teguar, San Bartolomé y Arrecife).

Escultura con rasgos antropomorfos, asexualizada, coronada y sentada sobre los talones, con los brazos extendidos y descansando sobre las piernas. Posee base trapezoidal, forma troncocónica y para su ejecución se eligió piedra basáltica de color grisáceo.

La pieza se escavó en la campaña arqueológica de 1981, dirigida por Inés Dag Goddén, en el denominado Recinto N, en el estrato II de Zonzamas.

Independientemente de las dificultades de interpretación y definición que presenta el complejo arqueológico de Zonzamas y concretamente las estructuras escavadas en relación a su estratigrafía, la localización de este ídolo en un ámbito doméstico es interesante al poder relacionarse con probables rituales domésticos. Se puede concebir una función a nivel familiar y doméstico en la que constituirían los pequeños templos u oratorios privados, ídolos, fetiches y amuletos. Similar papel pudieran haber desempeñado las placas fabricadas preferentemente en calcedonia, las estelas o las piezas anicónicas localizadas en este mismo yacimiento de Zonzamas. Estas placas, numerosas y frecuentes en la cultura de los majos, pudieran a su vez ritualizarse, servir para realizar ofrendas o custodiarse en los depósitos rituales, a modo de las que se han localizado en la Caldera de Tabicho, o en Pico Colorado de Soa.

Los ídolos de Lanzarote son piezas escasamente estudiadas dada su exclusividad insular, de las que en ocasiones falta el contexto y la relación con yacimientos de otras tipologías que asociamos a actividades rituales. Es el caso de las estructuras circulares de piedras hincadas, las piedras hincadas, las queseras, los yacimientos rupestres de grabados, cuzo-

lelas y canaillós. De esta última tipología de yacimiento existe un buen registro en el entorno de Zonzamas y en la cima de la Caldera de Tabiiche, en cuyo interior se localizó un ídolo que igualmente se exhibe en esta Exposición.

Las características tipológicas de este ídolo han sido asociadas a piezas de tradición fenicia y púnica de Occidente, en cuyo caso nos acercamos al planteamiento del sincretismo cultural de las culturas preromanas del Norte de África con las poblaciones fenicias y púnicas asentadas en el litoral del Mediterráneo y del Atlántico, desde los siglos VIII y VII respectivamente de la anterior Era.

MAPB



ÍDolo zoomorfo de Tabiiche (I.B.8)

CULTURA ABORIGEN DE LOS NAJOS DE LANZAROTE

ESCULTO EN PIEDRA CALCÁREA SEBASTIENSA / 12,5 X 5 X 5 CM

LANZAROTE, ARRIEFE, FONDO ARQUEOLÓGICO DEL CABILDO

BIBLIOGRAFÍA

MORRIS, D. (1974). *DUG GODS*, I (1974) pp. 51 - 57; TEJERA GASPÁR, A. (1998) pp. 25 - 76; CARRERA PÉREZ, J. C.; PEREIRA DE VINCORT, M. A. Y TEJERA GASPÁR, A. (1999) pp. 262 - 269.

Pieza aborigen localizada casualmente en la caldera de Tabiiche (término municipal de Tegüise).

Escultura zoomorfa con forma de cono invertido, con la base ligeramente elipsoidal y plana, que parece representar la cabeza y cuerpo de una langosta. Desmond Morris (1974) p. 43. Se trata de la representación de una cabeza con el cuello de base plana y el cuerpo formado por cuatro anillos, destacando su acabado pulido.

La pieza fue localizada en 1974 por unos niños en el borde sur de la Caldera de Tabiiche, formando parte de un conjunto de cinco piezas considerado un Depósito Ritual. Las características del hallazgo indican que el ídolo había sufrido un desplazamiento del lugar en el que fue depositado, ya que se encontraba en el exterior de una pequeña oquedad situada en niveles superiores y dispuesta junto a unas rocas que evitaron su deslizamiento. El resto de las piezas localizadas aparentaban estar en su lugar. El conjunto lo forman cuatro piezas líticas, de las que una de ellas es un pulidor fabricado en piedra calcárea con restos de pequeños animales marinos fosilizados, y las tres restantes son pequeñas placas de calcodonía a las que se le ha practicado la ranura incisa que las caracteriza. El pulidor tiene un largo de 0,18 cm y un grosor medio de 0,76 cm, aparentando ser un canto rodado de arena fosilizada, pulido de forma natural y con señales de uso, registrándose zonas de golpeo en los extremos y en una de sus caras. Las otras tres piezas restantes se han fabricado en calcodonía, y miden 0,41, 0,52 y 0,48 cm de largo, a las que a dos de ellas se le ha practicado una incisión transversal a lo largo y a la restante en su ancho.

En la cima de la Caldera de Tabiiche se encuentra un conjunto rupestre formado por canchales y canaillós. En la cultura bereber las montañas presentan una concepción religiosa, al concebirse como la unión entre el Cielo y la Tierra, constituyendo escenarios de celebraciones de rituales propiciatorios al habitar en ellas los espíritus. En Lanzarote esta similitud es recogida por Abreu Galindo cuando cita que los tratos adoraban a un Dios, levantando las manos al cielo. Hacíanle sacrificios en las montañas, deteniendo leche de cabras con vasos que llamaban gárgoles... Algunos autores (M. Elvade, 1981) p.117), piensan



que la montaña, al ser un punto en la tierra que se eleva acercándose y uniéndose al cielo, simboliza espacialmente la trascendencia de lo alto y supremo, siendo el lugar donde moran los dioses. Las montañas, como centro, son los lugares por los que pasa un eje que organiza el mundo, y en su cima habitan los dioses y son fuente de sacralidad, objeto y lugar de culto.

Es probable que este ídolo, al igual que el resto de las piezas líticas que conforman el Depósito Ritual, esté relacionado con la práctica de rituales en las montañas en cuyas cimas se han practicado cazoletas y canalillos, como es el caso de la que nos ocupa o bien que hayan desempeñado una función de amular el maleficio vinculado a los lugares por los que se pueden escapar los espíritus malignos que moran en las entrañas de la tierra, como pueden ser las pequeñas grietas y oquedades.

En Pico Colorado, en Sóo, Lanzarote, existe un yacimiento similar al de Tabiche, al constituir un Depósito Ritual una pequeña oquedad en la que se localizaron ciento dos piezas de calcarenosa, conglomerado, caliza, basalto y malaconara con diferentes tipologías y a las que a la mayoría se les ha practicado incisiones en una o en dos de sus caras. Tradicionalmente las personas de Sóo

ascendían a la cima de esta montaña en procesión, de cuya práctica permanece el recuerdo, así como algunas subidas aisladas e individuales y un conjunto de cruces pintadas de color blanco. Antonio Tejera (1988) ha propuesto que las poblaciones aborígenes canarias creían que sus antepasados se reunían con el Sol. Esta hipótesis es tangencialmente recogida por Gómez Escudero cuando expone que tenían los de Lanzarote y Fuerte Ventana unos lugares o cuevas a modo de templos, onde hacían sacrificios o agüeros, según Juan de Leberriol, onde haciendo humo de ciertas cosas de coner, que eran de los dioses, quemándolos también agüero en lo que habían de emprender mirando a el jorno, i dicen que llamaban a lo Majo que eran los espíritus de sus antepasados que andaban por los mares i venían allí a darles aviso quando los llamaban, i estos i todos los isleños llamaban encantados, i dicen que los veían en forma de nuacitas a las orillas del mar, los días mayores del año, quando hacían grandes fiestas, aunque fuesen entre enemigos, i veíanlos a la madrugada el día de el mejor apartamiento de el Sol en el signo de Cáncer i que a nosotros corresponde el día de San Juan Bautista.

Esta relación de los ancestros con el Sol la vinculamos a su vez con la Caldera de Tabiche, por la existencia del yacimiento rupestre de la cima, por el Depósito Ritual del interior de la Caldera y por el hecho de que la cima de la montaña sea un marcador equinoccial desde Zonzamas de la salida del Sol los días 21 de marzo.

MAPB



PLACA DE ZONZAMAS [LB9]

CULTURA ABORIGEN DE LOS MAJOS DE LANZAROTE
ESCULPIA EN PIEDRA BASÁLTICA / 10 X 13,8 X 13,5 CM

LANZAROTE, ARZOBISP. FONDO ARQUEOLÓGICO DEL CABILDO

BIBLIOGRAFÍA:
DUG GODON, I. (1972): 70, pp.117-122. (1973): pp. 181-194. (1974, 1975, 1976, 1980), pp.21-26. (1990): pp. 47-48. TEJERA

ERA GASPAR, A. (1996): pp. 25-26. CARRERA PÉREZ, J. C., PEREIRA BERNARDINI, M. A. Y TEJERA GASPAR, A. (1999): pp. 282-289.

Pieza aborígen esculpida en la zona de asentamiento del complejo arqueológico de Zonzamas (términos municipales de Tegayse, San Bartolomé y Anechil).

El yacimiento de Zonzamas ha proporcionado una importante cantidad de placas líticas, algunas de ellas decoradas con bajomelieves geométricos en los bordes o incisiones como es el caso de la pieza expuesta.

Existe una variada gama de estelas y placas en la Isla, documentadas todas ellas en el yacimiento de Zonzamas. Esta tipología se concreta en la denominada Estela de Zonzamas, que responde a un bloque pétreo de basalto de 1,36 m de altura, 1,05 m de ancho inferior y 0,94 m en la parte superior y 0,70 m de grosor localizada al lado de la muralla que rodea la Peña de Zonzamas, donde se encuentra la Cueva del Majo. Dicha pieza presenta cinco semicírculos concéntricos ejecutados con un trazo grueso y profundo. Tomando como referencia las fotos antiguas de la estela y presumiblemente su posición original, ésta se encontraba orientada al naciente y desde ella se pudo observar en el equinoccio la salida del Sol por la cima de la Montaña de Tabiche, por lo que se ha propuesto en consecuencia, que dicha estela fuera un marcador equinoccial (Belmonte et al., 1995). En Zonzamas se ha esculpido otra estela de menores dimensiones, con una altura de 0,60 y un ancho máximo de 0,55 m, que en una de sus caras presenta un conjunto de líneas grabadas en forma de «V» con amplio grosor y poca profundidad, sin que por ella existan otros paralelismos en el Archaipiélag.

Otra tipología de estas piezas es la correspondiente a las placas fabricadas fundamentalmente en calcarenosa y conglomerado, con un registro más frecuente en yacimientos con función habitacional, funeraria, cultural, etc. Generalmente presentan una forma cuadrangular, rectangular y ovalada con una o dos incisiones practicadas en sus extremos. Similares piezas aparecen en menos cuanta, se localizan en Fuerteventura,



Finalmente se encuentra una singular variedad de pequeñas placas, de formas cuadrangulares y rectangulares, fabricadas generalmente con caparzones de conus, basalto y calcedonia cuyos hallazgos son muy frecuentes, existiendo igualmente estrecho paralelismo con las piezas localizadas en Fuerteventura. En esta isla se ha encontrado un ejemplar de conus que se abandonó en pleno proceso de fabricación de cinco placas con un largo medio de 0.15 m. Este tipo de piezas, algunas de ellas perforadas a partir de la realización de una incisión, se asocian a las conchas marinas igualmente perforadas y con señales de haber estado suspendidas, a modo de colgante.

Este tipo concreto de la pieza expuesta es por ahora exclusivo de Zorramas, al igual que las dos estelas citadas, hecho que no debe llamar la atención si tenemos en cuenta que Zorramas es el lugar de residencia del último jefe según las Crónicas de la Conquista, quien tendría en-

tre sus responsabilidades funciones religiosas además de las sociales y políticas.

MAPP



ÍDOLO ANTROPOMORFO (No. 357) [LB.10]

AVONNO

ESCLITURA SOBRE ARENISA BLANDA / 5,7 X 3,3 CM
/ ETAPA PREHISPÁNICA / PROCEDENTE DE LA CUEVA
DE LOS BOSQUES, LA OLIVA

FUERTEVENTURA, BIZCANIA, MUSEO ARQUEOLÓGICO INSULAR

BIBLIOGRAFÍA:

CARRERA PÉREZ, J. C. (1996), pp. 372-378; CASTRO ALFÍN, D. (1975-76), pp. 227-232; GARCÍA DA M. D. FERNÁNDEZ, F. SÁNCHEZ VELÁZQUEZ, M. D. (1984), pp. 673-689; MORALES FIGUEROA, F. (1978), p. 429; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, J. M. (1996), pp. 279-281; TEJERA GASPÁR,

AGONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987A), pp. 350-352; TEJERA GASPÁR, A. GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987 B), pp. 153-155; TORRESI, L. (1998), p. 72.

Esta figura, de características antropomorfas fue encontrada junto a otras seis en un tubo volcánico situado en el Malpais de La Arena, cerca del pueblo de La Oliva. La cavidad volcánica de unos 16 m de largo y una altura que ronda entre 0,40 y 1,80 m fue redescubierta en 1970, siguiendo las indicaciones de unos pastores. Sus nuevos descubridores descubrieron el interior hallando los ídolos, que después dieron nombre a la Cueva. El hallazgo de estas figuras, sin un método arqueológico adecuado, ha impedido el estudio detallado de las mismas.

En 1974, la Cueva de los ídolos fue escavada por Demetrio Castro Alfín y aunque extrajo gran cantidad de material arqueológico, el estado de alteración de éstos, unido a la reutilización de la cueva por los pastores, condicionaron notablemente la pérdida de información del yacimiento. Entre el material arqueológico encontrado, y que los investigadores vinculan a la etnia aborigen, destacan los fragmentos de unas cien vasijas de cerámica decorada de buena calidad, objetos catalogados como adornos o bien de carácter mágico-religioso, fragmentos de pequeños molinos, restos óseos de una persona adulta, así como huesos de oxicapridos, restos de pescado y moluscos marinos. La aparición de tal cantidad de ídolos y la singularidad del material arqueológico hallado en el mismo lugar, han hecho suponer a los investigadores que la Cueva podría haber tenido connotaciones mágico-religiosas. Refuerza esta teoría el hecho de que ciertas culturas norteamericanas utilizan cuevas como lugares de celebraciones y rituales, así como a referencias de la etapa precolombina de Fuerteventura, del uso de éstas para rituales de este tipo, registrándose en la actualidad con el topónimo de Iglesia de los Majos. En esta línea, autores como Tejera, A. y González, R. (1987 a: 153), basándose en que algunas de las figuras presentan los órganos reproductores señalados y diferenciados, han interpretado como una de las posibilidades, que la Cueva de los ídolos sea un lugar de culto a la fecundidad, ya sea en relación a ritos de

fecundidad conectados con la naturaleza o en relación a la fecundidad femenina. Entendiéndose esto último, según J. C. Cabrera (1996) p. 377, como un santuario naturista donde las mujeres estériles garantizaban a través de ciertos rituales, la fecundidad. Para este autor, estas prácticas mágicas se hallan muy extendidas en numerosas sociedades tribales, existiendo en la actualidad en la Kabylia argelina sanitarios, en los que las mujeres estériles efectúan actos propiciatorios de fecundidad y donde aparecen representadas figuras con simbología masculina. Asimismo, algunos investigadores (Tejera, A. y González, R. (1987a) pp. 153-154) creen que las figuras fállicas de la estación rupestre del Barranco de Balos (Aguilares, Gran Canaria) tienen un cierto paralelismo con las existentes en la Kabylia, actuando también este lugar del Barranco de Balos como un santuario naturista de la fecundidad. Igualmente hacen referencia a la similitud de una figura, con motivos ramiformes de la Cueva de los Ídolos, con temas representados en dicha estación.

Por otra parte, J. C. Cabrera (1996) pp. 378) apunta que el hallazgo de un enterramiento en el interior de la Cueva de los Ídolos, confirmaría una funcionalidad vinculada a la fecundidad, ya que ciertos antepasados destacados por determinadas cualidades en la época aborigen de la isla eran venerados en sus tumbas con el fin de propiciar el bienestar de su grupo, siendo garantes, por ello, de la fecundidad de las mujeres y de la tierra.

En este sentido, la Cueva de los Ídolos tiene un cierto paralelismo con otro tubo volcánico, situado en el pueblo de Villaverde, a poca distancia de aquel, denominado Cueva de Villaverde. En este yacimiento se encontró, además de una gran diversidad de material arqueológico, el enterramiento de un adulto y un niño, que fueron inhumados juntos. De entre el material de la Cueva destacan microcerámicas, restos de pequeños molinos, colgantes y cuentas de collar, objetos líticos trabajados sobre arenisca, algunos con incisiones, aún por definir, etc. Las autoras de la excavación (Garralá, M. D., Hernández, F. y Sánchez, M. D. (1984) pp. 673-689), comentan que la presencia del enterramiento dentro de este con-

texto es difícil de determinar, ya que la Cueva parece haber tenido una función de habitación.

En cuanto a referencias en las fuentes históricas para la etapa preespañola de Fuerteventura, sobre la existencia de rituales en cuevas, relacionadas según los investigadores con el culto a los ancestros, cabe resaltar la cita de P. Gómez Escudero (en Morales, F. (1978) p. 439: *Troncos de Lariqarote y Fuerte Ventana unos lugares o cuevas o modo de templos, onde hacían sacrificios o agujeros, según Juan de Leberriell, onde haciendo humo de ciertas cosas de comer, que eran de los dioses, quemándolos tomaban agujero en lo que huían de emprender mirando al jumo, i dicen que llamaban a los Mejos que eran los spirítus de sus antepasados.*

Asimismo, en relación a la veneración de figuras con características antropomorfas, las

fuentes escritas nos proporcionan un pasaje relatado por Tortari, L. (1978) p. 73: *El título que adoraban era de piedra y de forma humana; pero quién fuese, o qué clase de dios, no se tiene de ello ninguna noticia.* Según J. C. Cabrera (1996) p. 344), este pasaje del ingeniero cronista, ha de entenderse como la descripción de la imagen tangible de individuos destacados en la cosmovisión aborigen, identificados con el culto a los antepasados.

Los ídolos, emmarcadas dentro de estas teorías, constituyen un importante descubrimiento para la etapa aborigen de la isla. Estos representan a figuras masculinas y femeninas, existiendo algunas sin una clara definición de su sexo. Poseen rasgos morfológicos distintos entre sí y están realizados sobre diversos materiales: ósea, arenisca blanda y pumita.



[11.13]

El ídolo No. 357 presenta, de forma esquemática, a un antropomorfo realizado sobre arenisca blanca.

La cabeza, un tanto aplastada, está separada del tronco por un esbozo de cuello bastante tosco. En el rostro destaca la ausencia de rasgos faciales. Dos orificios representan los ojos, careciendo de nariz y boca. Esta última desaparecida, posiblemente, por la fractura que presenta la figura en este lugar. A cada lado de la cara aparecen, lo que pudieran ser dos pómulos.

El tronco muestra sólo el arranque de las extremidades inferiores, cortadas en los muslos. Los brazos no aparecen representados, destacando en esta parte del cuerpo la prominencia que alcanza el vientre, en cuya parte central aparece un orificio circular, correspondiente quizás al ombligo.

Aunque carece de senos, una incisión transversal en su parte inferior señala el órgano genital femenino. Aparentemente se podría decir que este ídolo es una figura femenina en estado de gestación.

Su parte inferior se encuentra aplastada, lo que evidencia que el ídolo fue realizado para apoyarlo de forma horizontal.

MÉDULA C



ÍDULO ANTRÓPOMORFO (No. 358) [I.B.11]

ANCÓN

ESULTURA SOBRE HUESO DE ANIMAL MARINO / 7,3 X 4 CM / ETNA, FREE, ROPEA / PROCEDENTE DE LA CUEVA DE LOS ÍDOLOS, LA OLA.

PLANTILLA. BÉNICOLA, MUSEO ARQUEOLÓGICO ISLAR.

BIBLIOGRAFÍA

CARRERA PÉREZ, J. C. (1996), pp. 372-378. CASTRO ALFON, D. (1975-76), pp. 227-243. GARRALDA, M. D. HERNÁNDEZ, F. SÁNCHEZ VELÁZQUEZ, H. D. (1981), pp. 673-688. MORALES PADRÓN, F. (1978), p. 429. RODRÍGUEZ GUTIERREZ, J. M. (1988), pp. 279-286; TEJERA CASPAR, A., GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987a), pp. 269-282. TEJERA CASPAR, A., GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987 b), pp. 113-153; TORRANI, L. (1978), p. 71.



[I.B.11]

Esta figura, de características antropomorfas fue encontrada junto a otras seis en un tubo volcánico situado en el Malpais de La Arera, cerca del pueblo de La Ofra. La cavidad volcánica de unos 16 m de largo y una altura que ronda entre 0,40 y 1,80 m fue redescubierta en 1970, siguiendo las indicaciones de unos pastores. Sus nuevos descubridores desenterraron el interior hallando los ídolos, que después dieron nombre a la Cueva. El hallazgo de estas figuras, sin un método arqueológico adecuado, ha impedido el estudio detallado de las mismas.

En 1974, la Cueva de los ídolos fue excavada por Demetrio Castro Alfin y aunque estrajo gran cantidad de material arqueológico el estado de alteración de éstos, unido a la reutilización de la cueva por los pastores, condicionaron notablemente la pérdida de información del yacimiento. Entre el material arqueológico encontrado, y que los investigadores vinculan a la etapa aborigen, destacan los fragmentos de unas cien vasijas de cerámica decorada de buena calidad, objetos catalogados como adornos o bien de carácter mágico-religioso; fragmentos de pequeños molinos, restos óseos de una persona adulta, así como huesos de odocápridos, restos de pescado y moluscos marinos. La aparición de tal cantidad de ídolos y la singularidad del material arqueológico hallado en el mismo lugar,

han hecho suponer a los investigadores que la Cueva podría haber tenido connotaciones mágico-religiosas. Refuerza esta teoría el hecho de que ciertas culturas norteamericanas utilizan cuevas como lugares de celebraciones y rituales, así como a referencias de la etapa preuropea de fuerteventura, del uso de estas para rituales de este tipo, registrándose en la actualidad con el toponimo de Iglesia de los Maos. En esta línea, autores como Tejera, A. y González, R. (1987 a; 1987 b), basándose en que algunas de las figuras presentan los órganos reproductores señalados y diferenciados, han interpretado como una de las posibilidades, que la Cueva de los ídolos sea un lugar de culto a la fecundidad, ya sea en relación a ritos de fecundidad conectados con la naturaleza o en relación a la fecundidad lemnina. Extendiéndose esto último, según J. C. Cabrera (1996) p. 377, como un santuario naturalista donde las mujeres estériles garantizaban a través de ciertos rituales, la fecundidad. Para este autor, estas prácticas mágicas se hallan muy extendidas en numerosas sociedades tribales, existiendo en la actualidad en la Kabylia argelina santuarios, en los que las mujeres estériles efectúan actos propiciatorios de fecundidad y donde aparecen representadas figuras con simbología masculina. Asimismo, algunos investigadores (Tejera, A. y González, R. (1987a), pp. 153-154) creen que las figuras fállicas de la estación rupestre del Barranco de Babs (Agujeros, Gran Canaria) tienen un cierto paralelismo con las existentes en la Kabylia, actuando también este lugar del Barranco de Babs como un santuario naturalista de la fecundidad. Igualmente hacen referencia a la similitud de una figura, con motivos ramiformes de la Cueva de los ídolos, con temas representados en dicha estación.

Por otra parte, J. C. Cabrera (1996) pp. 378) apunta que el hallazgo de un enterramiento en el interior de la Cueva de los ídolos, confirmaría una funcionalidad vinculada a la fecundidad, ya que ciertos antepasados destacados por determinadas cualidades en la época aborigen de la isla eran venerados en sus harabas con el fin de propiciar el bienestar de su grupo, siendo garantes, por ello, de la fecundidad de las mujeres y de la terra.



ÍDOLo ANTROPOMORFO (No. 350) [LB.12]

ANÓNIMO

ESCU LTURA SOBRE HUESO DE ANIMAL MARINO / 7 X 5 CM / ÉTAPA PREHISTÓRICA / PROCEDENTE DE LA CUEVA DE LOS ÍDOLOS, LA OLIVA.

FURGVENTURA, BEGNOCUBA, MUSEO ARQUEOLÓGICO INSULAR.

BIBLIOGRAFÍA:

CABRERA PÉREZ, J. C. (1996) pp. 370-378. CASTRO ALFONSO, D. (1995-96) pp. 217-243. MORALES PADRÓN, F. (1978) p. 439. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, I. M. (1988) pp. 279-281. TEJERA GASPÁR, A. GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987A) pp. 359-362. TEJERA GASPÁR, A. GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1987 B) pp. 153-155. TORRALBA, L. (1978) p. 73.

Esta figura, de características antropomorfas fue encontrada junto a otras seis en un tubo volcánico situado en el Málpais de La Arena, cerca del pueblo de La Oliva. La cavidad volcánica de unos 16 m de largo y una altura que ronda entre 0,40 y 1,80 m fue redescubierta en 1970, siguiendo las indicaciones de unos pastores. Sus nuevos descubridores desescombraron el interior hallando los Ídolos, que después dieron nombre a la Cueva. El hallazgo de estas figuras, sin un método arqueológico adecuado, ha impedido el estudio detallado de las mismas.

En 1978, la Cueva de los Ídolos fue excavada por Demetrio Castro Alón y aunque extrajo gran cantidad de material arqueológico, el estado de alteración de éstos, unido a la inutilización de la cueva por los pastores, condicionaron notablemente la pérdida de información del yacimiento. Entre el material arqueológico encontrado, y que los investigadores vincularon a la etapa aborigen, destacan los fragmentos de unas cien vasijas de cerámica decorada de buena calidad, objetos catalogados como adornos o bien de carácter mágico-religioso, fragmentos de pequeños molinos, restos óseos de una persona adulta, así como huesos de ovicaprinos, restos de pescado y moluscos marinos. La aparición de tal cantidad de Ídolos y la singularidad del material arqueológico hallado en el mismo lugar, han hecho suponer a los investigadores que la Cueva

En este sentido, la Cueva de los Ídolos tiene un cierto paralelismo con otro tubo volcánico, situado en el pueblo de Villaverde, a poca distancia de aquel, denominado Cueva de Villaverde. En este yacimiento se encontró, además de una gran diversidad de material arqueológico, el enterramiento de un adulto y un niño, que fueron inhumados juntos. De entre el material de la Cueva destacan microrretróscopos, restos de pequeños molinos, colgantes y cuentas de collar, objetos líticos trabajados sobre arenaica, algunos con incisiones, aím por definir, etc. Las autoras de la excavación (Carralada, M. D., Hernández, F. y Sánchez, M. D. (1981) pp. 673-689), comentan que la presencia del enterramiento dentro de este contexto es difícil de determinar, ya que la Cueva parece haber tenido una función de habitad.

En cuanto a referencias en las fuentes históricas para la etapa preupúea de Fuerteventura, sobre la existencia de rituales en cuevas, relacionadas según los investigadores con el culto a los ancestros, cabe resaltar la cita de P. Gómez Escudero en Morales, F. (1978) p. 439: *Tan en los de Lanzarote y Fuerte Ventura unos lugares o cuevas o modo de templos, onde hacían sacrificios o agüeros, según Juaz de Lebermel, onde haciendo humo de ciertas cosas de comer, que eran de los dioses, quemándolos tomaban agüero en lo que habían de emprender mirando al fumo, él dicen que llamaban a los Majos que eran los espíritus de sus antepasados...*

Asimismo, en relación a la veneración de figuras con características antropomorfas, las fuentes escritas nos proporcionan un pasaje relatado por Torriani, L. (1978) p. 73: *El ídolo que adoraban era de piedra y de forma humana; pero quién fuese, o qué clase de dios, no se tiene de ello ninguna noticia. Según J. C. Cabrera (1996:344), este pasaje del ingeniero catalán, ha de entenderse como la descripción de la imagen tangible de individuos destacados en la cosmovisión aborigen, identificados con el culto a los antepasados.*

Los Ídolos, enmarcados dentro de estas teorías, constituyen un importante descubrimiento para la etapa aborigen de la Isla. Éstos represen-

tan a figuras masculinas y femeninas, existiendo algunas sin una clara definición de su sexo. Poseen rasgos morfológicos distintos entre sí y están realizados sobre diversos materiales: óseo, arenaica blanca y puntita.

El Ídolo No. 358, representa a una figura antropomorfa. Según D. Castro (1975-76:239) esta realizado sobre la capa esponjosa de un hueso de animal marino de gran tamaño, quizás de un lobo marino. Este autor destaca el volumen y proporciones del fragmento que no puede atribuirse a ninguna especie de fauna autóctona de la isla, siendo normal que a las costas de Fuerteventura llegasen lobos marinos procedentes de la cercana Isla de Lobos, conocida así por existir animales de esta especie antes de la conquista.

La existencia de restos óseos correspondientes a la fca manje (*Monachus monachus*) en el yacimiento arqueológico de la Cueva de Villaverde, confirma que los aborígenes capturaban a este animal por su alto valor de aprovechamiento. Según J.C. Cabrera (1996:232) la explotación de esta especie por los aborígenes no sólo reportaría un abastecimiento cárnico de importancia, sino la materia prima adecuada para la confección de calzados y vestimentas, en virtud del grosor y calidad de la piel.

Esta figura, junto con otra (No. 350) perteneciente al mismo yacimiento, son las únicas realizadas en hueso existentes en el Archipiélago.

El Ídolo carece de cabeza y tira, conservando sólo un vientre prominente, en cuya parte central existe un orificio circular, correspondiente probablemente al ombligo. Presenta las extremidades inferiores separadas y cortadas en la parte superior de los muslos. Por su posición vertical parece que fue concebida para mirarla de frente.

La figura no tiene rasgos claros que definan su sexo. Sin embargo, se podría decir que representa a una figura femenina por el abultamiento de su vientre, indicativo del estado de gestación.

MEdeAC

podría haber tenido connotaciones mágico-religiosas. Refuerza esta teoría el hecho de que ciertas culturas norteafricanas utilizan cuevas como lugares de celebraciones y rituales, así como a referencias de la etapa preeuropea de Fuerteventura, del uso de estas para rituales de este tipo, registrándose en la actualidad con el topónimo de Iglesia de los Majos. En esta línea, autores como A. Tejera y R. González (1987 a: 153), basándose en que algunas de las figuras presentan los órganos reproductores señalados y diferenciados, han interpretado como ura de las posibilidades, que la Cueva de los Ídolos sería un lugar de culto a la fecundidad, ya sea en relación a ritos de fecundidad conectados con la naturaleza o en relación a la fecundidad femenina. Entendiéndose, esto último, según J. C. Cabrera (1996) p. 377, como un santuario naturista donde las mujeres estériles garantizaban a través de ciertos rituales, la fecundidad. Para este autor, estas prácticas mágicas se hallan muy extendidas en numerosas sociedades tribales, existiendo en la actualidad en la Kabylia argelina santuarios, en los que las mujeres estériles ejecutaban actos propiciatorios de fecundidad y donde aparecen representadas figuras con simbología masculina. Asimismo, algunos investigadores (Tejera, A. y González, R. (1987a), pp. 153-154) creen que las figuras fállicas de la estación rupestre del Barranco de Balos (Agüines, Gran Canaria) tienen un cierto paralelismo con las existentes en la Kabylia, actuando también este lugar del Barranco de Balos como un santuario naturista de la fecundidad. Igualmente hacen referencia a la similitud de una figura, con motivos ramiformes de la Cueva de los Ídolos, con temas representados en dicha estación.

Por otra parte, J. C. Cabrera (1996) pp. 378) apunta que el hallazgo de un enterramiento en el interior de la Cueva de los Ídolos, confirma una funcionalidad vinculada a la fecundidad, ya que ciertos antepasados destacados por determinadas cualidades en la época aborigen de la isla eran venerados en sus tumbas con el fin de propiciar el bienestar de su grupo, siendo garantes, por ello, de la fecundidad de las mujeres y de la tierra.



D.R.125



En cuanto a referencias en las fuentes históricas para la etapa preeuropea de Fuerteventura, sobre la existencia de rituales en cuevas, relacionadas según los investigadores con el culto a los ancestros, cabe resaltar la cita de P. Gómez Escudero (en Morales, F. (1978) p. 439: Termin los de *Lancarote* y *Fuerte Ventana* unos lugares o cuevas a modo de templos, onde hacían sacrificios o *agüines*, según *Juan de Leberriel*, onde haciendo humo de ciertas cosas de comer, que eran de los dioses, quemándolos tomaban *agüino* en lo que *hacían de emprender mirando al jume*, i dicen que llamaban a los *Majos* que eran los *spiritus* de sus antepasados.

Asimismo, en relación a la veneración de figuras con características antropomorfas, las fuentes escritas nos proporcionan un pasaje relatado por Terriani, L. (1978) p. 73: *El ídolo que adoraban era de piedra y de forma humana; pero quien fuese, o qué clase de dios, no se tiene de ello ninguna noticia*. Según J. C. Cabrera (1996:344), este pasaje del ingeniero creoleño, ha de entenderse como la descripción de la imagen tangible de individuos destacados en la cosmovisión aborigen, identificados con el culto a los antepasados.

Los ídolos, enmarcados dentro de estas teorías, constituyen un importante descubrimiento para la etapa aborigen de la Isla. Éstos representan a figuras masculinas y femeninas, existiendo algunas sin una clara definición de su sexo. Po-

seen rasgos morfológicos distintos entre sí y están realizados sobre diversos materiales: óseo, arenisca blanda y pumita.

El Ídolo No. 350, representa a una imagen con características antropomorfas. Según D. Castro (1975-76:238-39) está realizado sobre la capa esponjosa de un hueso de animal marino de gran tamaño, quizás de un lobo marino. Este autor destaca el volumen y proporciones del fragmento que no puede atribuirse a ninguna especie de fauna autóctona de la isla, siendo normal que a las costas de Fuerteventura llegasen lobos marinos procedentes de la cercana Isla de Lobos, conocida así por existir animales de esta especie antes de la conquista.

La existencia de restos óseos correspondientes a la foca monje (*Monachus monachus*) en el yacimiento arqueológico de la Cueva de Villaverde, confirma que los aborígenes capturaban a este animal por su alto valor de aprovechamiento. Según J. C. Cabrera (1996:232) la explotación de esta especie por los aborígenes no sólo reportaría un abastecimiento cámico de importancia, sino la materia prima adecuada para la confección de calzados y vestimentas, en virtud del grosor y calidad de la piel.

Esta figura, junto con otra (No. 358) perteneciente al mismo yacimiento, son las únicas realizadas sobre hueso existentes en el Archipiélago.

El Ídolo se reduce a una cabeza y al arranque del tronco. En la cabeza las facciones humanas están esbozadas por dos orificios que forman los ojos. Una ligera prominencia nos indica la nariz. La boca está representada por una incisión horizontal con un saliente debajo de ésta que correspondría a la mandíbula inferior.

Posiblemente el Ídolo, muy fragmentado, no presenta su forma originaria. La gran desproporción de la cabeza y unas facciones humanas muy imperfectas, han originado que muchos investigadores le atribuyan rasgos zoomorfos. Según J.C. Cabrera (1996:280-81) hay quien llega a plantear la posibilidad de que se trate de una representación híbrida, pues consistiría, en esta valoración, en una mezcla de rasgos humanos con otros animales. Esta interpretación pretende correlacionarla con las figuras derroniacas o mafeficas, tal como se vienen planteando para la isla de Gran Canaria, las llamadas tiberceras, con cuyas representaciones materiales se pretende establecer un paralelismo.

MEdeLaC



ÍDolo ANTEOPOMORFO (N.º 360) [I.B.13]

ANÓNIMO

ESCLUTURA SOBRE PUNTA / 71 x 3,6 CM / ETAPA PREEUROPEA / PROCEDENTE DE LA CUEVA DE LOS ÍDOLOS, LA OLIVA

PURSIPTIVENTURA BIZANCARA, MUSEO ARQUEOLÓGICO INSULAR

BIBLIOGRAFÍA

CABRERA PÉREZ, J. C. (1996), pp. 272-276. CASTRO ALFÍN D. (1975-76), pp. 227-243. GARBALDA, M. D. / HERNÁNDEZ, F. / SÁNCHEZ VELÁZQUEZ, M.D. (1981), pp. 673-689. MORALES PARRÓN, F. (1978), p. 479. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, J. M. (1998), pp. 279-281. TEJERA GASPAR, A. / GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1967A) pp. 350-352. TEJERA GASPAR, A. / GONZÁLEZ ANTÓN, R. (1967B), pp. 153-155. TOBIAS, L. (1978), p. 72.

Esta figura, de características antropomorfas fue encontrada junto a otras seis en un tubo volcánico situado en el Malgato de La Arena, cerca del pueblo de La Oliva. La cavidad volcánica de unos 16 m de largo y una altura que ronda en-

tre 0,40 y 1,80 m fue redescubierta en 1970, siguiendo las indicaciones de unos pastores. Sus nuevos descubridores desescombraron el interior hallando los Ídolos, que después dieron nombre a la Cueva. El hallazgo de estas figuras, sin un método arqueológico adecuado, ha impedido el estudio detallado de las mismas.

En 1971, la Cueva de los Ídolos fue excavada por Demetrio Castro Alfín y aunque extrajo gran cantidad de material arqueológico, el estado de alteración de éstos, unido a la reutilización de la cueva por los pastores, condicionaron notablemente la pérdida de información del saqueamiento. Entre el material arqueológico encontrado y que los investigadores vinculan a la etapa aborigen, destacan los fragmentos de unas cien vasijas de cerámica decorada de buena calidad, objetos catalogados como adornos o bien de carácter mágico-religioso, fragmentos de pequeños molinos, restos óseos de una persona adulta, así como huesos de oxicápridos, restos de pescado y moluscos marinos. La aparición de tal cantidad de Ídolos y la singularidad del material arqueológico hallado en el mismo lugar, han hecho suponer a los investigadores que la Cueva podría haber tenido connotaciones mágico-religiosas. Refuerza esta teoría el hecho de que ciertas culturas norteafricanas utilizan cuevas como lugares de celebraciones y rituales, así como a

[I.B.13]



referencias de la etapa preeuropea de Flaariententura, del uso de éstas para rituales de este tipo, registrándose en la actualidad con el topónimo de Iglesia de los Majos. En esta línea, autores como A. Tejera y R. González (1987 a: 153), basándose en que algunas de las figuras presentan los órganos reproductores señalados y diferenciados, han interpretado como una de las posibilidades, que la Cueva de los Ídolos sería un lugar de culto a la fecundidad, ya sea en relación a ritos de fecundidad conectados con la naturaleza o en relación a la fecundidad femenina. Entendiéndose esto último, según J. C. Cabrera (1996) p. 377, como un santuario naturalista donde las mujeres estériles garantizaban a través de ciertos rituales, la fecundidad. Para este autor, estas prácticas mágicas se hallan muy extendidas en numerosas sociedades tribales, existiendo en la actualidad en la Kabylia argelina santuarios, en los que las mujeres estériles efectúan actos propiciatorios de fecundidad y donde aparecen representadas figuras con simbología masculina. Asimismo, algunos investigadores (Tejera, A. y González, R. (1987a), pp. 153-154) creen que las figuras únicas de la estación rupestre del Barranco de Balos (Aguimes, Gran Canaria) tienen un cierto paralelismo con las existentes en la Kabylia, actuando también este lugar del Barranco de Balos como un santuario naturalista de la fecundidad. Igualmente hacen referencia a la simili-

tud de una figura, con motivos ramiformes de la Cueva de los Ídolos, con temas representados en dicha estación.

Por otra parte, J.C. Cabrera (1996) pp.378) apunta que el hallazgo de un enterramiento en el interior de la Cueva de los Ídolos, confirmaría una funcionalidad vinculada a la fecundidad, ya que ciertos antepasados destacados por determinadas cualidades en la época aborigen de la Isla eran venerados en sus tumbas con el fin de propiciar el bienestar de su grupo, siendo garantes, por ello, de la fecundidad de las mujeres y de la tierra.

En este sentido, la Cueva de los Ídolos tiene un cierto paralelismo con otro tubo volcánico, situado en el pueblo de Villaverde, a poca distancia de aquel, denominado Cueva de Villaverde. En este yacimiento se encontró, además de una gran diversidad de material arqueológico, el enterramiento de un adulto y un niño, que fueron inhumados juntos. De entre el material de la Cueva destacan microscópicas, restos de pequeños molinos, colgantes y cuentas de collar, objetos lacos trabajados sobre arenisca, algunos con incisiones, aún por definir, etc. Las autoras de la excavación (Garralda, M. D. Hernández, F. y Sánchez, M. D. (1981) pp. 673-689), comentan que la presencia del enterramiento dentro de este contexto es difícil de determinar, ya que la Cueva parece haber tenido una función de hábitat.

En cuanto a referencias en las fuentes históricas para la etapa preeuropea de Puerteventura, sobre la existencia de rituales en cuevas, relacionados según los investigadores con el culto a los ancestros, cabe resaltar la cita de P. Gómez Escudero (en Morales, F. (1978) p. 439: *Tentón los de Lancarote y Fuerte Ventura unos loganos o cuevas a modo de templos, onde hacían sacrificios o agüeros, según Juan de Leberriel, onde haciendo humo de ciertas cosas de comer, que eran de los diestros, quemándolos tomaban agüero en lo que habían de emprender mirando al jomo, i dicen que llamaban a los Mejores que eran los spiritus de sus antepasados...*

Asimismo, en relación a la veneración de figuras con características antropomorfas, las fuentes escritas nos proporcionan un pasaje re-

latado por Torriani, L. (1978) p. 73: *El ídolo que adoraban era de piedra y de forma humana pero quién fuese, o qué clase de dios, no se tiene de ello ninguna noticia. Según J. C. Cabrera (1996:344), este pasaje del ingeniero cremónés, ha de entenderse como la descripción de la imagen tangible de individuos destacados en la cosmovisión aborigen, identificados con el culto a los antepasados.*

Los ídolos, enmarcados dentro de estas teorías, constituyen un importante descubrimiento para la etapa aborigen de la Isla. Estos representan a figuras masculinas y femeninas, existiendo algunas sin una clara definición de su sexo. Poseen rasgos morfológicos distintos entre sí y están realizados sobre diversos materiales: óseo, arenisca blanda y pumita.

El Ídolo No. 366, representa de manera esquemática, a un antropomorfo realizado sobre pumita aspera. Tiene forma ovalada y no se diferencian las distintas partes del cuerpo, sólo un estrechamiento en la parte de los hombros separan la cabeza del tronco.

La cabeza, de forma apuntada, presenta una incisión horizontal profunda correspondiente a la boca y dos arcos redondeados vienen a representar los ojos. Uno de ellos, el izquierdo, casi desaparecido por una fractura. En el rostro no se diferencia la nariz.

En el tronco las extremidades no están representadas, apareciendo sólo en su parte delantera un gran ramiforme, compuesto por una incisión recta y vertical, profunda y fina, de la que amarran otras cuatro oblicuas, a cada lado.

La determinación sexual de esta figura no puede apoyarse en criterios anatómicos, pues no están representados. No obstante, autores como A. Tejera y R. González (1987a:250-352) piensan que es femenina por la forma de sus rasgos estilizados y por la manera de tratar la cabeza finalizada en punta. Estos autores señalan también, que el motivo ramiforme es semejante a temas de grabados rupestres conocidos en el Baranco de Balos (Aguilmes, Gran Canaria), en donde existen además una serie de figuras antropo-

morfas con el pese bien marcado, formando un conjunto rupestre que se ha valorado como posible santuario naturista de la fecundidad femenina, en relación a ritos de esta naturaleza.

Este ídolo se presenta de forma estática, sin señal de movimiento alguno, siendo evidente que ha sido hecho para mirarlo de frente.

MEDELA C.



LA GRAN MONTAÑA. ÍDOLo ANTROPOMORFO, (No. 356) (I.B.14)

AVONMO

GRABADO SOBRE LANA POROSA / 6,1 x 6,5 CM / ETAPA PREEUROPEA / PROCEDENTE DE LA GRAN MONTAÑA. TI. Mtl. DE BIRACUNIA, BAJA Y TURBIE

Puerteventura. BIRACUNIA. MUSEO ARQUEOLÓGICO INSULAR.

BIBLIOGRAFÍA:
RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, J. M. (1998) pp. 279-281.

Según referencias de don Vicente Ruiz, este ídolo fue encontrado en La Gran Montaña. Esta elevación situada en la zona central de la isla, pertenece a las estribaciones montañosas del Macizo de Betancuria y es la segunda en altitud, después del Pico de la Zana en Jardía.

En su cima existen varias estructuras circulares, cuya atribución cronológica está aún por definir. La función de tales construcciones es un tanto compleja puesto que, el azote constante de los vientos en este lugar lo convierte en un sitio inhóspito para realizar cualquier tipo de actividad de forma permanente.

No se sabe con exactitud en qué lugar de La Gran Montaña fue hallada esta placa grabada y en qué condiciones. Esta carencia de datos hace que sea casi imposible su adscripción definitiva a la etapa aborigen de la Isla. No obstante, algunos investigadores la han valorado como una posible representación de la divinidad de los antiguos majoreros.

El grabado, elaborado sobre una placa de lava porosa de tendencia oval, representa a



[I.B.14]

una figura humana de forma esquemática. La cabeza está marcada por un orificio circular. El tronco presenta las extremidades, cuatro incisiones en forma de líneas oblicuas vienen a corresponder a brazos y piernas. Entre las piernas se insinúan dos pequeñas incisiones verticales.

En la parte izquierda del cuerpo, a la altura del brazo, parte una incisión oblicua en dirección a la altura superior de la pierna izquierda. Probablemente esta incisión sea natural.

La parte correspondiente al abdomen, está formado por un orificio circular, de mayor proporción que el de la cabeza.

La figura con los brazos y piernas abiertos, aparenta estar en movimiento.

MEdeleC



REPRODUCCIÓN DEL ÍDOLU GUINAC [I.B.15]

ESCULETA CERÁMICA / 6,4 x 4,5 x 7,3 cm / PREHISTORIA DE TENERIFE, CULTURA GUANCHE

TENERIFE, PUERTO DE LA CRUZ, MUSEO ARQUEOLÓGICO, REGISTRO MPC/CE-95

BIBLIOGRAFÍA:
BETHENCOURT ALFONSO, I. (1991), pp. 72-73. TENERIFE GUANCHE, A.I.B.S.S., pp. 34. MONTESEDOCA M. (2002), pp. 9-10.

Figurilla, tipo placa, de carácter antropomorfo, rasgos esquemáticos y sin expresión de sexo. Po-

see dos apéndices fragmentados sobre la cabeza y perforación a la altura del cuello; quizás para pasar algún tipo de correa y ser suspendido al cuello a modo de colgante. Está fabricada en barro cocido, a mano, por el procedimiento de modelado. Presenta cocción irregular, probablemente efectuada en hoguera al aire libre. Para el acabado se empleó técnica de alisado en toda su superficie, si bien aplicada con diferente intensidad, lo que le da un aspecto general poco cuidado. Los ojos, los orificios de la nariz y la boca se consiguieron mediante técnica de impresión.

Pese a estar incompleta, presenta buen estado de conservación.

JHS



ÍDOLU [I.B.16]

ANÓNIMO

BARRO COCIDO / 5 x 3,5 x 1,5 cm / SIGLO XV

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, MUSEO INSULAR DE SAN FRANCISCO



[I.B.15]



J.B.16

BIBLIOGRAFÍA:
MARTÍN RODRÍGUEZ, E. (1992): PAZ PAZ, P. J. (1998).

Figura antropomorfa I. Se trata de una figurita realizada por los primitivos habitantes de la isla de La Palma, conocidos como los benahoristas.

En el estado actual de la investigación es imposible saber la fecha exacta de su realización, aunque sí podemos asegurar que es anterior a 1493, cuando se produce la conquista de la isla por las huestes de Alonso Fernández de Lugo.

La figura antropomorfa se realizó en barro cocido con una técnica similar a la utilizada en las vasijas de barro. Se utilizará barro o almagra al que se añadieron pequeños desgrasantes en forma de finos granos de arena. Todo ello mezclado con agua, posteriormente, expuesto al fuego hasta conseguir la dureza deseada que, por otra parte, también le otorgó su coloración característica.

El idóllo está partido, conservándose dos pedazos del mismo en los que, de forma muy esquemática, se reproduce la cabeza, el cuerpo y las extremidades de una persona. El cuerpo está decorado con pequeñas incisiones y relieves.

Investigaciones recientes nos permiten asegurar que, en realidad, se trata de dos idóllos diferentes.

Respecto al estado de conservación debemos reseñar que es muy precario puesto que, tal y co-

mo indicamos anteriormente, está partido en dos pedazos. Esta circunstancia, unida al hecho de estar realizado en barro, hacen que se rompa y desmenuce con facilidad, especialmente en la zona donde están las roturas.

El idóllo fue descubierto por un coleccionista privado. Al parecer, el fragmento en que aparece la mitad superior del cuerpo humano fue encontrada en un yacimiento de Baranco Seco (Pantallana). Por el contrario, la mitad inferior se descubrió en el Baranco del Agua (Pantallana).

De cualquier forma, estos datos sobre su procedencia deben ser tomados con cierta cautela porque nos han sido suministrados por su descubridor de forma oral y, por tanto, debemos confiar en su palabra.



JPP

IDÓLLO II [J.B.17]

ANÓNIMO

BARRO COCIDO / 5 X 3 X 1 CM / SIGLO XV

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, MUSEO ESCOLAR DE SAN FRANCISCO

BIBLIOGRAFÍA:
MARTÍN RODRÍGUEZ, E. (1992): PAZ PAZ, P. J. (1998).

Se trata de una figurita realizada por los primitivos habitantes de la isla de La Palma, conocidos como los benahoristas.

En el estado actual de la investigación es imposible saber la fecha exacta de su realización, aunque sí podemos asegurar que es anterior a 1493, cuando se produce la conquista de la isla por las huestes de Alonso Fernández de Lugo.

La figura antropomorfa se realizó en barro cocido con una técnica similar a la utilizada en las vasijas de barro. Se utilizará barro o almagra al que se añadieron pequeños desgrasantes en forma de finos granos de arena. Todo ello mezclado con agua y, posteriormente, expuesto al fuego hasta conseguir la dureza deseada que, por otra parte, también le otorgó su coloración característica.



[J.B.17]

El idóllo está partido y sólo se conserva la parte superior del cuerpo y la cabeza de una persona. La figura tiene una forma triangular y de forma muy esquemática se reproduce la cabeza en forma de pico, mientras que la boca y los ojos se indican con pequeñas incisiones y puntos. Uno de los rasgos más interesantes es que la parte posterior de la cabeza aparece decorada con una serie de relieves que parecen imitar el cabello de una persona.

El estado de conservación es muy precario, puesto que del idóllo sólo se conserva una porción del cuerpo y la cabeza, mientras que el resto ha desaparecido. Al estar realizado en barro cocido presenta una fragilidad muy grande, especialmente en la zona donde se ha producido la rotura.

El idolo fue descubierto por el mismo coleccionista privado que el anterior y, al parecer, procede del magnífico poblado de cuevas que existe junto al hornu de la cal de Breña Alta, en el paraje conocido por La Longuera o Camino de La Pita.

JPP

LOS MALLORQUINES
Y EL INICIO DE LA EVANGELIZACIÓN
EL MUNDO DE LA ÉPOCA



SOCORROT [I.C.11]

AVONDO / VALENCIA [PATERNA]

ARCILLA PUNDA / 41 x 33 CM / SIGLO XV

MADRID, MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, REGISTRO 60399

BIBLIOGRAFÍA:

FRANCO MATA, A. (1966), p. 222; FRANCO MATA, A. (2000), p. 227; FRANCO MATA, A.; BALMASEDA, MENCHARRAZ, L.; ARIAS SÁNCHEZ, I. (1991) RODAS, C. (2002), p. 117.

El Museo Arqueológico Nacional atesora varios socorrots, término con el que se designa a los grandes azulejos de tierra cocida, a los que antes de la cocción se aliaba la cara que se iba a decorar. Se destinaban como decoración de aleros y cornisas, proporcionando una viveza colorística, generalmente en tonos negro terroso mineral y rojo de hierro o almagre deslucido en una lechada de cal, que al fraguar les presta consistencia. El denominador de azulejo puede inducir a error, pues el socorrot no va vidriado, característica que en cambio afecta al azulejo. De los ejemplares del Museo éste es el más interesante, por la decoración que muestra. Se trata de una carabela y el escudo de la localidad de Palma, el lugar de fabricación.

AFM



SELLO DE PEDRO IV EL CEREMONIOSO [I.C.12]

AVONDO

CERÁMICA PUNDA EN MOLDE / 12,4 Ø x 0,5 CM / 1363

DALGITE: [PATERNA]; CVA: [VICENTE, TELERAM]; ET: [COCIDA]; VESTIR: [VIGANT]; [SISTEMAS]

MALLORCA, PALMA DE MALLORCA, MUSEO DE LA CIUDAD.

BIBLIOGRAFÍA:

SAGARRA, F. DE. (1922) RIQUER, M. DE. (1968) SOLER DEL CAMPO, A. (1969) ALONSO CASTELLÉS, A. I. (1999)

Mide 12,4 cm. de diámetro por 0,5 cm. de grosor máximo. Cera roja fundida en molde. Estado de conservación aparentemente bueno, si bien la sequedad de la materia la hace pieza muy delicada, quebradiza. Algunos muescas perforicas, recientes, en el anverso dejan ver el núcleo de la misma.

ANVERSO: Figura majestática del monarca, tocado con corona real, en disposición frontal. Viste ropa talor larga, de cuello abierto, en horizontal. Sentado en trono gótico muy artificioso con numerosos daseletes tallados que mimetizan un sitial en madera. Destaca la minuciosidad de detalles que se aprecian en la trasería del mueble. Su labra es delicada y aparenta una gran riqueza. Con toda seguridad debido a su tamaño, mayor que otras piezas que sirven de parangón, permitió al artista esplayarse en los detalles de la figura y del fondo.

El símbolo de poder es el pomo esérico con cruz de doble travesaño que sostiene la mano izquierda, mientras que la derecha, en reposo, cae hacia abajo para sostener el característico cetro rematado por un apéndice foral.

Destaca en la parte inferior del sitial la presencia de dos leones, en reposo, que sirven de apoyo a los pies del soberano.

En la orla figura una inscripción en letras góticas, algo desgastadas, que permiten con difícil-



[I.C.11]



11CL12

taid, la lectura siguiente: **DEIIGITE IVSTITIAM**;
QVI IVDICATIS TEJRRAM ET: OICLII: VES-
TIR VIDEANT: EQNTIATEM

El tenso reproduce con mayor arte y riqueza de detalles el anverso del sello del Anso Capitular de la Seu de Barcelona, fechado entre 1360-1362.

Reverso: Monarca cabalgando, en actitud de asalto. En la mano izquierda empuja un escudo triangular con las barras de Aragón y en la derecha blande una espada. Viste túnica corta y defiende la cabeza con yelmo más propio del siglo XIII, rematado por cimera con cabeza de dragón alado, grabada con finura. Este elemento en época de Pedro IV se ha convertido en casco de parada y propio del tocado real al incorporarse la cimera. No es sino un arcaísmo pues en la segunda mitad del siglo XIV era más común el bacinet o casco cónico cuyo prototipo sería el tocado que porta la figura yacente del Príncipe Negro de la Catedral de Canterbury.

Caballo al galope, hacia la izquierda del sello precedido de una estrella de seis puntas, con gualdrapa completa en la que se aprecia a la perfección el detalle del grabado que destaca de manera expresa el listado que presenta la tela. Es de suponer que se trata de una representación simbólica de las armas del reino.

Todo ello sobre un fondo vegetal que aparecen un complejo cincelado de zarzillos y florcillas de pétalos alargados realizado con extraordinaria finura.

Este reverso supone una de las manifestaciones más interesantes de la sigilografía del siglo XIV por la rara perfección del orfibre que realizó el molde y la pericia utilizada al fundir la materia.

En la orla se puede leer con dificultad: **PETRO**;
DEI: GRA: REX: ARAGON: VALNC: MAIORIC:
SARDEN: ET: C JORSICE: COMESQ: BARCHIN:
ET: CERTAN.

Ejemplar conservado en el Museo Catedralicio, separado del documento original en pergamino donde constaba una concesión de Pedro IV al Cabildo de la catedral de Mallorca, fechada en Morzón a 16 de marzo de 1363.

GRB

LA FUNDACIÓN DEL OBISPADO DE TELDE



REPRODUCCIÓN DE LA BULA DE CREACIÓN DEL OBISPADO DE LAS ISLAS Afortunadas - TELDE [1C.2.1]

CLEMENTE VI / 7 DE NOVIEMBRE DE 1351

DOCUMENTO. FOLIO 19 / V: 42,2 x 31,3 CM. 20 R. 42 x 30,7 CM.

ROMA, CIUDAD DEL VATICANO, ARCHIVO SEGRETO

BIBLIOGRAFÍA:
BUMEI DE ARMAS A. (2001), p. 55-56

La bula clementina de erección del Obispado de las Islas Afortunadas-Telde —el primero entre las diócesis canarias— merece, por su extraordinaria importancia una breve exégesis.

El Sumo Pontífice se da en ella por enterado de la existencia en pleno océano *inter occidentem et orientem* de unas islas vulgarmente llamadas las Afortunadas, *bonorum quidem cupio fertiles ac referree populis*. Seguidamente expone el esperanzado parecer de que sus moradores alcanzarán la luz de la fe vestaladera si se les designa como obispo una persona de buena vida y costumbres, instruida en la ley del Señor. Esta opinión se reforzaba por la circunstancia de contar con la asistencia valiosísima de un grupo de neófitos indígenas, residentes en Mallorca, decididos a acompañar al prelado *pro huiusmodi negotio fideliter laborare*.

Atendidas estas razones, el Papa se decide por la erección, y escoge para regir la diócesis a fray Bernardo Font, profesor de la Orden del Monte Carmelo, cuyo dñamibo hace con las frases de



11C211

rigio in sacerdotio constitutum ac in sacra pogrinasstructum, moribus et vita laudabilem ac in spiritalibus provokam et in temporalibus circumspectum.

Clemente VI termina exhortando al nuevo obispo para que funde una catedral en las islas, condecorando con rango de ciudad al lugar elegido e imponiendo su nombre como titulación episcopal. El párrafo de la bula merece recogerse literalmente: *Con la autoridad apostólica que te conferimos fundes una Iglesia y en ella erijas una Catedral y al lugar donde la levantes le pongas por nombre «Ciudad», con cuya denominación queremos que a tu y tus sucesores en el obispado seáis designados perpetuamente.*

11P



REGISTRO DE ACTOS COMUNES Y ÓRDENES [11C.22]

VVAA

EXTENSION: 603. FOLIAIONES CUENQUES: 1:288; 1-311, REGISTROS: 1869 / 1400 - 1401 / 300 x 230 x 150 MM

ZARAGOZA, PALACIO ARZOBISPI. ARCHIVO DIOCESANO

Documentación manuscrita en gótica aragonesa, de una sola mano, sobre papel, encuadrada con tapas de pergamino, con deterioros notables en la cubierta posterior.

El ejemplar descrito viene a ser prototipo de la serie Registro de Actos Comunes y Órdenes compuesta de 180 volúmenes, encuadrados en pergamino, en gótica aragonesa o humanística cursiva, con tinta negra-sepia, de difícil lectura a veces por pérdida de coloración de las tintas o por las numerosas abreviaturas. Salvo algunos asientos en romance, la lengua es latina, hasta

el año 1768 en que una Real Orden de Carlos III manda que se escriba en castellano.

El primer Libro de dicha Serie que obra en este Archivo se remonta al año 1346, si bien contiene Registros correspondientes a las pontificados, no sucesivos, de cinco arzobispos de dicha sede, es decir, a los años 1346, 1347, 1348, 1350, 1376, 1385 y 1471.

Esta serie constituye un valeroso tesoro documental, que junto a otra serie, a veces paralela, titulada Registro de Decretos de Vicariato, contiene de forma extensa y detallada, la vida de la Curia y Arzobispado de Zaragoza sin interrupción alguna, ni siquiera en los periodos de Sede vacante. Están registrados todos los nombramientos de parroquias, beneficios, capellanías, vacantes por renuncia, permuta o ausencia por razón de estudios, licencias para edificación o reparación de iglesias, ermitas, sinagogas, mezquitas, capillas y altares, moniciones o dictámenes de la Curia y registro de todas las Ordenaciones desde la Torsura hasta el Presbiterado.

Fr. Jacobus (Jaime Oltza) aparece en el pontificado de don García Fernández de Heredia (1385-1411), como Obispo auxiliar de Zaragoza, el 10 de enero de 1400 confiriendo una Torsura. Fr. Jacobus celebró Órdenes sagradas en esta diócesis en 428 ocasiones, viviendo don García. Tras la muerte de éste, el arzobispado fue retenido por Benedicto XII, quien mantuvo a Fr. Jacobus como Obispo auxiliar. En Sede vacante Fr. Jacobus celebró Órdenes, con licencia del Vicario General, en catorce ocasiones. El 19 de diciembre de 1411 es la última vez que figura en los Actos Comunes. No sabemos hasta cuándo estuvo Fr. Jacobus en Zaragoza, ya que nos faltan los Registros de los años 1412-1419.

Las Órdenes sagradas, siempre redactadas en latín, unas veces vienen aseriatas en tercera persona. De dominico *X^o ianuarii...*, dominus NN archiepiscopus o Episcopus de licencia domini... contulit. Otras veces, los registros aparecen en primera persona y plural majestático: *Pateant universi Quod nos NN... Archiepiscopus o Episcopus.* A continuación se expresa el día de la semana, el santo o fiesta que se conmemora, el día en ro-



11022

manos, el mes, el año también en romanos con el estilo a *Nativitate Domini*. Sigue el lugar donde se celebran: La Seo, El Pilar, otras iglesias parroquiales o conventuales, o también *apud hospitium habitacionis nostrae*; y si es el obispo auxiliar quien confiere órdenes, con la expresión: *de licentia Rectoris in Christo patris et domini Domini ... archiepiscopi Cesaraugustae*, indicando a continuación si en particulares o en generales órdenes celebrantes se confirman o confirman. Tonsura, Órdenes menores o Mayores, a NN. hijo de N., confirmada, examinado y encontrado idóneo; y de legítimo matrimonio lo dispensado *delectu natali*, de la parroquia de X, de la diócesis XX.

1400, enero 10 f. 2v

TONSURA

Se registra que en esta fecha, domingo, el obispo de Telda, en su residencia de Zaragoza, confirió clerical tonsura a Lázaro Martín Borao, escolar literato de la villa de Zuera.

1400, enero 17 f. 2v

LITTERA ADOLENTIS

Indicando con la fórmula *Fateant universi*, fr. *Jacobus Dei et apostolice Sedis gratia Telden. Episcopus*, notifica que en esta fecha, domingo, fiesta de S. Anterino, confesor, con licencia del arzobispo don García ha conferido las cuatro órdenes menores a Juan Mateo, escolar literato de la villa de Híjar.

1400, febrero 8 f. 21v

TONSURA

Fr. *Jacobus Telden. Episcopus* notifica que celebrando Órdenes generales en esta fecha domingo, en su residencia con licencia del arzobispo don García, ha conferido la primera clerical tonsura a Juan Sancho de Figlos, hijo de Pedro Sancho, escolar literato de la parroquia de san Andrés de Teruel.

1400, marzo 13 f. 56v-58r

ORDINES GENERALES POST CINDEREM

Sepan todos que *Nos, fr. Jacobus Telden. Episcopus*, el sábado de las cuatro temporas des-

país de Ceriza, en la iglesia de Santa María la Mayor [El Pilar], celebrando Órdenes generales, hemos conferido... (11 Tonsuras, 8 Acolitados, 22 Subdiaconados, 7 Diaconados y 6 Presbiterados)

1400, marzo 2 f. 60v

TONSURA

En jueves, fiesta de la Anunciación de la Virgen María, 25 de marzo, el Rev^o padre en Cristo, el Señor fr. Jacobus Telden. Episcopus, con licencia del arzobispo, celebrando Órdenes particulares en La Seo promovió a la primera clerical tonsura a Juan Guallart, hijo de Juan, escolar de la parroquia de san Pablo de Zaragoza, y a Pedro Galicia, hijo de García, escolar del pueblo de El Castellar.

1400, marzo 25 f. 60r

El mismo día [25-3-1400] dicho Señor Obispo de Telde, en su residencia, confirió la primera clerical tonsura a Nicolás Sancho, hijo de Nicolás, escolar literato del lugar de Burbaguena

1400, junio 27 f. 131v

TONSURA

Fr. Jacobus ... Telden Episcopus da noticia de que el domingo 27 de junio en su residencia, con licencia de don García arzobispo de Zaragoza, celebrando Órdenes particulares promovió a la clerical tonsura a Domingo Manyes, escolar literato de la villa de Alcañiz, diócesis de Zaragoza.

(Los registros solicitados de los ff 186 y 194, son Órdenes sagradas celebradas por el arzobispo, sin referencia alguna a fr. Jacobus).

JALL



LITTERARUM COMUNIUM QUE MITUNTUR EX PARTE DOMINI LOCUMTENENTIS [I.C.2.3]

CURIA DEL LLOCTINENT DEL REGNE DE MALLORCA

PAPEL, CON CLIBREDA EN PERGAMINO / 31 x 23 CM / 1342-1343



[I.C.2.3]

EN LA CONTRACUBIERTA APARECE A UNA TINTA LA REPRESENTACIÓN DE UNA NAU DE LA ÈPOCA.

MALLORCA. PRIMA DE MALLORCA. ARCHIVO DEL REINO DE MALLORCA, AH 3

RELOCATORIA: GARCÍA MARÍN, J. (1987), p. 23; LLIBREPART MORGUES, G. (1984), pp. 1 - 9; (1986), pp. 5 - 21; RUMEU DE ARMAS, A. (1982), pp. 487 - 503; (1986), pp. 35 Y 108; SEVILLANO COLLM F. (1972), pp. 27 - 57.

El manuscrito forma parte de la serie documental con el título atribuido de *Lletres comunes*, generada por la Curia del lloctinent real como máxima autoridad del reino, *alter ego* del monarca, en este caso Roger de Rosenac. Se trata de uno de los primeros registros que se han conservado y su importancia reside en que comprende los instantes postrems del reinado de Jaime III de Mallorca, último rey de la denominada Dinastía Privativa de la Corona de Mallorca (1279 - 1343), antes de su destronamiento y reincorporación de sus territorios a la Corona de Aragón por Pedro IV.

El volumen contiene las copias de la documentación emitida por el lloctinent. Los destinatarios son múltiples, aunque predomina la correspondencia dirigida a los batles de las villas de Mallorca, Menorca e Ibiza, o a otras instituciones y particulares sobre temas generalmente de carácter judicial, gubernativo o de jurisdicción. En este último apartado se halla el documento resumido a continuación:

1342, abril, 16, Mallorca

Roger de Rosenach, lugarteniente real de Jaime III de Mallorca en la isla, ordena a Francesc des Valers, Pere Magre, Bartomeu Gíges y otros socios armadores de las cixas Santa Magdalena y Santa Cruz en viaje a las denominadas islas de fortuna, que no actúen contra personas ni bienes en paz con el rey de Mallorca. Los armadores, a su vez, prestan homenaje respecto a que si conquistan alguna de las islas lo harán en nombre del rey de Mallorca y reconocerán su

señoría y superior jurisdicción, aunque podrán detentar el alodio y la jurisdicción civil.

Copia en papel. Idioma: catalán. Conservación: buena.

Archivo del Reino de Mallorca, AH 3, folios 10 v. - 11 r.

En el libro predomina la documentación redactada en latín, el resto se habla en catalán y respecto a la tipología y contenido, nos encontramos ante documentos de poca extensión con una estructura diplomática generalmente sencilla, como corresponde a una gestión administrativa ordinaria no sujeta a la solemnidad.

RUH



LIBRE DE LLETRES COMUNES DE LA GOVERNACIÓ [I.C.24]

CUBA DE LA GOVERNACIÓ DEL REINE DE MALLORCA / 1373

PAPEL CON CUBIERTAS EN PERGAMINO 30,5 X 23 CM

ANOTACIONES:

DE LA CONTRAIBIDA EXTERIOR ANOTADA: ALTERNATIVAMENTE CONDENEN ANNI M CCC LXXX II

[I.C.24]

MALLORCA, PALMA DE MALLORCA, ARCHIVO DEL REINO DE MALLORCA, AH 39.

BIBLIOGRAFÍA:

BENEDÍ DE ARIAS, A. (1986), pp. 98 Y 100 - 100

Como el anterior, el libro forma parte de la serie documental *Lletres Comunes*. En este caso volumen recoge las copias de la correspondencia del lugarteniente real y gobernador del reino de Mallorca, Oñó de Proxida, con las bailes de las villas de la isla o con instituciones de las vecinas islas de Menorca e Ibiza. Igualmente se registran documentos de naturaleza diversa tanto a instituciones como a particulares. La época corresponde a la última fase del largo reinado de Pedro IV el Ceremonioso como rey de la Corona de Aragón entre, 1336 y 1387 (rey de Mallorca desde 1343).

Entre los documentos registrados aparecen los siguientes:

1373, abril, 26, Mallorca

Los reformadores del reino de Mallorca, Berenguer d'Abellá y Francesc Sagarriga, ruegan al lugarteniente en Menorca que agilice las gestiones para que el obispo de Tàrragona, fray Bonanat Turi, confesor del rey, cobre de los jurados

de esa isla el resto de la asignación prometida por el báculo de su diócesis.

Copia en papel. Idioma: catalán. Conservación: buena.

Archivo del Reino de Mallorca, AH 39, folios 109 v. - 110 r. (numeración arábiga)

1373, abril, 26, Mallorca.

Los reformadores del reino de Mallorca, Berenguer d'Abellá y Francesc Sagarriga, ruegan a los jurados de Menorca que anticipen al obispo de Tàrragona, fray Bonanat Turi, confesor del rey, el resto de lo que debe percibir en esa isla por el báculo de su diócesis.

Copia en papel. Idioma: catalán. Conservación: buena.

Archivo del Reino de Mallorca, AH 39, folio 110 r. (numeración arábiga)

Al contrario que en el manuscrito anterior, aquí predominan los documentos escritos en catalán sobre los redactados en latín; no variando, en cambio, ni la tipología ni la estructura diplomática.

RUH

LAS PRIMERAS DEVOCIONES



SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA [I.C.31]

ANONIMO

ESCULTURA, MAGDA POLICROMADA / 111,5 X 37 X 38 CM / SIGLO XVI

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

Durante la Edad Media la figura legendaria de santa Catalina de Alejandria disruto de una gran popularidad, sólo comparable entre las santas a la Magdaléna. Su leyenda, producto de la reelaboración cristiana de la historia de la filósofa pagana Hipatia, nos la presenta como una princesa de sangre real, esposa mística de Cristo y protectora de los moribundos. Fue venerada, sobre todo, como abogada de los fieles





[I.C.3.]

por su disputa teológica con cincuenta sabios enviados por el emperador romano Maximiano, a quienes convenció y convirtió con sus argumentos. Condenada a muerte mediante la tortura con una rueda provista de cuchillas, estas fueron milagrosamente destruidas, siendo finalmente decapitada.

Esta talla de la santa conservada en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas aparece vestida con túnica dorada ceñida a la cintura, cubriendo sus hombros y brazos mediante un manto rojo de ampulosos pliegues en el brazo derecho. La policromía de la imagen, en colores planos a base de rojos, dorados y azules, parece ser la original.

Como corresponde a la estirpe regia de la santa, ésta aparece tocada con una sencilla corona

sobre su cabello peinado en largas tirabuzones que le caen por la espalda. En la mano izquierda porta un libro abierto —hacia el espectador— atributo que alude a su condición de doctora, mientras que el gesto de la diestra nos indica que empuñaba la espada —hoy desaparecida— con la que fue decapitada. A sus pies aparece la media figura barbada del emperador romano demotado Maximiano, simbolizando el triunfo de la fe cristiana.

La tafa de madera policromada ofrece características que podrían afiliarla a la escultura flamenca del siglo XVI, como se aprecia en la caída vertical de los abundantes pliegues, el avance de una pierna, la cabeza ovalada de amplia frente, los ojos almendrados, los pomitos salientes, semblante sereno subrayado por la mirada baja, y cabellos en tirabuzones cayendo por la espalda.

Esta imagen perteneció a una de las primeras ermitas —hoy desaparecida— levantadas en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, a la que dio nombre. Considerándose anterior a 1595, año en que ya se le hacía procesión en la ciudad.

En su origen la ermita de Santa Catalina fue edificada en el siglo XV, junto al litoral en el camino hacia las Isletas. Tras ser incendiada, en 1569 por los holandeses en su retirada tras el asalto a la ciudad. Fue posteriormente levantada gracias al patrocinio de la familia Hidaigo en dos ocasiones, 1613 y 1723, hacia las afueras de la portada de Triana en el barrio de los Arenales, alejada de su primitivo emplazamiento cercano al mar.

Como bien ha estudiado el Dr. José Concepción Rodríguez, para la imagen titular de esta ermita dejó, vía testamentaria, don José Hidaigo y Cigala tres pares de puberas de perlas y tres hilos de oro de lo mismo para la garganta, dos esmeraldas montadas con una perla de ambas encajadas en oro y una corona, palma y espada de plata, que debía lucirla el día de su festividad, el 25 de noviembre.

La devoción a la santa mártir de Alejandría por parte de esta familia aparece también vinculada

al patronato de una capilla bajo esta advocación en la antigua iglesia de San Juan Bautista de Arucas.

En el año 2003 la talla ha sido intervenida practicándosele un tratamiento de conservación por parte del equipo de restauradores integrado por: doña Amparo Caballero Casacas; don Francisco Díaz Guerra; doña Beatriz Galán González; doña Cinta Guzmans Ferradás; doña María Placencia García-Checa y doña Pilar Verdejo Córdoba.

NTdE/RL



TABLAS DEL RETABLO DE SAN MIGUEL, ARCÁNGEL. [I.C.3.2]

MAESTRO DE ALCURA

PINTURA AL TEMPLE SOBRE MADERA / 191,5 x 40,5 Y 192 x 40 CM [Ca. 1460-1470]

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA, SANTA BARBARA, SANTA LUCÍA Y SANTA ÁGÜEDA

(COMENTARIOS DE UN RETABLO)

CASTELLÓN, ALICANTE, IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL, ARCÁNGEL

BIBLIOGRAFÍA

CODÓN (1998) NLA pp. 269-272; POST (1952) VI, pp. 122-124; QUATTROCENTO ARAGONÈSE (1997) pp. 40-41; L'IPOTECI (2004) n.º 296-347.

Tablas que representan las figuras de pie de los cuatro santos mártires, identificadas cada una por los atributos de su martirio, portando tres de ellas —menos santa Catalina— la palma de su victoria. Las cuatro figuras —dos a dos— formaban parte de un retablo de grandes proporciones, situándose Santa Catalina y Santa Bárbara en el lado izquierdo (fóside el espectador) y santa Lucía y santa Ágüeda en el derecho, flanqueando ambas tablas la escena o figura principal del retablo del que se desconocen otras figuras y escenas. Todas ellas destacan sobre el fondo de oro picado con diferentes motivos vegetales y ornamentales de gran riqueza y cuidada elaboración, y están situadas sobre patentes de azulejería valenciana del siglo XV en los que se combinan los escalados de tono rojo-



Fig. 31



rosado con otros azulejos que imitan los vidriados en blanco y azul combinado con escaldut, o completamente vidriados, y que dibujan formas geométricas y ajedrezales, rosetas de cuatro pétalos, formas radiales y motivos heráldicos como león rampante (santa Lucía), la corona (santa Lucía y santa Bárbara) y el agua bicéfala (santa Ágata), sin que a partir de estos elementos se pueda extraer conclusión alguna sobre su significado concreto y sobre cualquier relación con un posible comitente del retablo. Se trata de imitaciones genéricas propias de un repertorio al uso en la pintura valenciana desde los años 1440/1450 que mantuvo su vigencia hasta bien entrado el siglo XVI.

Las cuatro santas visten ricos hábitos destacando por la riqueza del tejido de terciopelo adomascado con dibujos vegetales y geométricos del vestido ceñido de santa Catalina, así como los mantos y vestidos de vivos colores, ribeteados con piel de armiño de santa Bárbara y de santa Águeda. Son perfectamente identificables los instrumentos de sus martirios: rizada con cuchillos y espada para santa Catalina que porta corona y torse; para santa Bárbara, así como las consecuencias de sus suplicios: los ojos presentados en una bandeja que imita la plata para santa Lucía, y los pechos igualmente presentados para santa Águeda. Sobre el significado concreto de estas cuatro imágenes en el retablo es difícil pronunciarse teniendo en cuenta que se desconoce la advocación principal así como el personaje que lo pudo encargat. No obstante, las cuatro santas tienen una interpretación genérica de protección con respecto a distintos peligros o calamidades y son patronas de distintos oficios: la rueda con cuchillos se relaciona, entre otros, con los toreros, alfareros e hilanderas; a la vez que la espada está vinculada a las amas de cría y a que del cuello de santa Catalina manó leche en lugar de sangre; santa Bárbara es la portadora contra los rayos y contra la muerte repentina; santa Lucía, unida generalmente a santa Águeda ya que sufrió martirio después de haber visitado la tumba de esta última en Catania, es protectora de la vista; y santa Águeda, especialmen-

presencia agustiniana ocho conventos en Tenerife y uno en la capital de Gran Canaria.

Así podría explicarse la existencia de esta escultura en la iglesia de Santa Úrsula de Adeje, población vecina a Viñafior donde la orden de eremitas fundó en 1613 el cuartro de sus conventos tinerifeños. Desde allí los agustinos prepararían sus devociones y, entre ellas, la de san Nicolás de Tolentino como especial abogado de los agonizantes y las ánimas del purgatorio. Así, una imagen suya figura ya en el inventario más antiguo que se conserva de la parroquia de Adeje, realizado en 1667. Prueba de este influjo es también la destacadísima inclusión del santo en el cuadro de ánimas del mismo templo, donde ofrece a las almas purgantes la cinta de su hábito como medio de salvación.

La escultura que comentamos responde a la iconografía habitual de san Nicolás, ataviado con el hábito negro de su orden: túnica de mangas perdicas, esclavina y capillo. Estrellas y círculos dorados tacharon este ropaje a modo de constelación, como recuerdo de los astros que lo guían de noche cuando flaa a la iglesia. Detalle infrecuente es la sotana blanca que se advierte bajo la túnica, y que a veces usaban los agustinos en el interior de los conventos; y llama también la atención que la cinta no cuelgue. El santo sostiene en su mano izquierda un libro abierto, sobre el que estaría originalmente posada una perdic —como prueba un ala que subsiste pegada a la esclavina—, cuya inclusión se justifica por uno de los pasajes más conocidos de su hagiografía: la resurrección de tres perdicas asadas que le ofrecieron durante una enfermedad, a pesar de que no comía carne. El ademán de la mano derecha delata que portaba una cruz, como sucede con la escultura titular de la ermita de San Nicolás (Puerto de la Cruz) a cuyo plantamiento se asemeja. Pero si en su momento supusimos a la que nos ocupa una mayor antigüedad atendiendo a su tallado más tosco, ahora podemos plantear otra explicación.

La pieza presenta, como nos ha advertido el profesor Pérez Manera, la siguiente inscripción en la base de su piana: *Lo hizo Fradr^{CO} Capote*.

Tal personaje es sin duda Francisco José Capote Alayón, nacido en 1764 en Adeje del matrimonio formado por Francisco Lorenzo Capote, oriundo de la isla de La Palma en Los Llanos, y Agustina de Alayón, natural de la localidad sureña¹. Sobre su vida, además de su matrimonio en 1786 con Francisca Jorge Casasas², tenemos noticia de su sólida vinculación a la vida parroquial, pues fue durante años miembro de las cofradías del Santísimo Sacramento, el Rosario, la Misericordia y San Francisco. Falleció al comenzar 1842 y recibió sepultura en el cementerio de la iglesia de Santa Úrsula el 2 de enero de ese año³.

Su firma en una petición elevada al obispo en 1829 viene a coincidir con la graña de la citada



[I.C.3]

inscripción⁴, lo que nos obliga a adjudicarle la paternidad de esta efigie de san Nicolás que pudo sustituir a la existente en el templo desde el siglo XVII. Se comprendería así su tallado espartano y su duro aspecto, compensado por el énfasis de la polítonía, muy sencilla en su planteamiento. No obstante, en la resolución del rostro el autor demuestra una destreza tal vez autodidacta, pues nada conocemos sobre esta probable faceta artística suya. La explicitud del texto deja poco margen de interpretación, y disuade de considerar a Capote simplemente como donante o sólo autor de la piana. Con todo, la carencia de datos concluyentes y la presencia previa de una imagen homónima imponen todavía cautela.

¹MORALES PADRÓN, Francisco, *Canarias: crónicas de su Catedral*. Sevilla, 1978, p. 243.

²ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA ÚRSULA, Adeje: Libro I de cuentas de jéhuca. En 1785 la imagen estaba en el retablo de la Concepción, mientras que en los inventarios realizados en 1794 y 1825 figura en el retablo mayor.

³BOBICO JEZ MORALES, Carlos, «San Nicolás de Tolentino en Santa Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz Puerto de la Cruz 2001», p. 150.

⁴ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA ÚRSULA, Adeje: Libro III de bautismos, f. 100v-101r.

⁵Idem: Libro IV de matrimonios, f. 20v.

⁶Idem: Libro IV de entierros, ff. 1v-2r.

⁷ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE TENERIFE. Fondo Diocesano, Conventos, 55.

CFM



SANTA CATALINA DE ALJANIRIA [I.C.3.4]

ANÓNIMO / AMBRES

MADERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 106 x 30 x 20 cm / Cx. E10-E25

LA PALMA. SANTA CRUZ DE LA PALMA. ERMITA DE SAN SIBIRIAN

BIBLIOGRAFIA

HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1951), pp. 374-375; (1966-70), p. 85; (1984), p. 204; FIG. 71; (1985), p. 6. FERNÁNDEZ GARCÍA, A. JOSE UMERO, FIG. LAGO Y RODRÍGUEZ, F. (1968), HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, P. (1977), p. 562; MELLARES TORRES, A. (1977), FIG. p. 55; PÉREZ GARCÍA, J. (1980), p. 16; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1982), p. 69; FIG. p. 69; NEGREZ BELGADO, C. (1985), CAT. 3 (1990), p. 141; LORENZO

RODRIGUEZ, J. B. (1967), p. 89; PÉREZ MORAÑA, JESÚS (1990a), Sp., FIG. 8. (1990b), Sp., (1990c), FIG. (1994b), pp. 70 Y 82; FIG. p. 81. (2000), p. 122; FIG. p. 120; CALERO RUIZ, C. Y QUESADA ACOSTA, A. M. (1996), p. 11; PEÑÓNDEZ, J. J. (1991), p. 96; MARTÍN RODRÍGUEZ, P. G. (1999), p. 120; PÉREZ GARCÍA, J. (1998), pp. 475-491; DARANAS VENTURA, F. (1997), Sp., CALERO RUIZ, C. (1998), p. 302; MARTÍN GONZÁLEZ, M. A. (1999), p. 151; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1990), p. 66; GALANTE GÓMEZ, F. J. (2002), p. 72; FIG. p. 72.

Titular de la antigua ermita de su advocación, fundada en la primera mitad del siglo XVI, figura allí inventariada desde finales de julio de 1558, fecha en que el obispo don Diego de Deza hallaba en su altar mayor una *ymagen de bullo de un hermitano santo Catalino donado, metida en un tabernáculo con sus puertas y en ellos pintadas[s] santa Bárbara y santa Lucía*.

Lugar donde permanecería la santa, adornada con una corona de plata desde 1597—tres años después reparada por el orfebre Sebastián Agustín—y con un manto de tela a partir de 1648²⁶, hasta que este primitivo recinto fue destruido en el mes de diciembre de 1689 por una avenida del cortísimo Barranco de las Neves²⁷, que creció y salió de madre con las continuas lluvias que en aquel tiempo obo²⁸.

Sea embargo, la referida talla pudo ser rescatada y depositada en la ermita de San José²⁹ en tanto se reedificaba su templo en el sitio que presenciare como propósito y libre de las oneradas e inundaciones del dicho Barranco, previa licencia concedida por el obispo don Bernardo de Vicuña y Zuazo el 17 de enero de 1699³⁰ y siendo en buena parte costeado por el devoto palmero don Gaspar Mateo de Acosta, gobernador de la provincia de Maracabo³¹.

Una vez finalizadas las obras, la ermita era bendecida el 22 de octubre de 1701 por el licenciado don Gaspar Machado y Barros³² y al día siguiente se colocaba en ella la imagen de santa Catalina, que se trasladó procesionalmente, en compañía de las de san José y de san Amaro, desde la Hermita de dicho Patriarca San Joseph hasta la Parroquia de Nuestro Señor San Sotavento y de allí se llevó la Calle Real arriba hasta su hermita con gran ostentación y concurso de toda la mejor parte de la Ciudad³³.

Así, la originaria escultura de la mártir volvió a presidir el nuevo recinto de su titularidad, retocada por el pintor Bernardo Manuel de Silva, que en 1705 aparecía cobrando 520 reales por *maquiar y estofar la ymagen de santa Catharina por estar maltrotada de la antigüedad y puesta en un provisional nicho de madera de pino, cuyo coste había ascendido a treinta y cinco reales con cinco cuartos en el mismo año*³⁴.

En consecuencia, este último sería sustituido años más tarde por un retablo de única hornacina levantado en el testero de la capilla, en el que se invertirían 2016 reales, de los cuales 660 fueron para el maestro Juan Lorenzo García por la hechura en blanco y otros 600 para el dominicano fray José de Herrera por dorarlo y esmaltarlo, según se desprende de las cuentas rendidas el 17 de marzo de 1711 por el mayordomo licenciado Machado y Barros³⁵.

Durante toda esa centuria y la siguiente la imagen continuó venerándose en el referido altar sin más novedad que la adición, a lo largo de los sucesivos inventarios, de algunos elementos para su ornato tales como dos coronas y una palma de talco junto con ocho lazos de cintas en 1738³⁶, una corona de flores artificiales en 1733³⁷ o un rostrillo de lana blanca en 1812³⁸.

Pero, con el paso del tiempo, la ermita se había ido deteriorando de tal forma que a principios del siglo XX se encontraba cerrada al culto, por lo cual en 1903 se resolvió venderla³⁹. Ahora bien, sacada a subasta dos años después, se declaró desierto el remate al no presentarse ningún postor⁴⁰, no haciéndose efectivo su traspaso hasta 1907⁴¹.

Ello determinaría que por aquel entonces la escultura de su patrona fuera llevada a la iglesia del ex-convento de Santa Águeda—hoy del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores—y de aquí a la ermita de San Sebastián, donde sigue actualmente ocupando su retablo barroco en el lado del Evangelio⁴².

La representación de esta santa Catalina de Alejandría, de aspecto juvenil y elegante postura quebrada en grácil zigzag, con un libro abier-

to—símbolo de su gran sabiduría—en la mano izquierda, una espada—instrumento de su martirio—en la diestra y el busto de su perseguidor el emperador Majencio o Maximino II colocado a sus pies⁴³, se cife a la que sería su cronografía habitual en los talleres escultóricos de los Países Bajos meridionales durante las últimas décadas del siglo XV y las iniciales del XVI, pues evoca la de otras imágenes de la mártir consensuadas, por ejemplo, en el Boston Museum of Fine Arts (Massachusetts, EE.UU.)⁴⁴, en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes (No. Cat. 2257), donde flanquea en unión de santa Bárbara a la Virgen María de un pequeño retablo malinense⁴⁵, en la antigua colección Moreau-Nélaton⁴⁶ o en el Rijksmuseum de Amsterdam (No. Inv. N.M. 2491)⁴⁷, aunque todas hayan perdido uno de aquellos atributos.

A esa misma cronología y procedencia corresponde su lujosa indumentaria, compuesta por un amplio manto enrollado en los antebrazos y una saya de cuerpo ajustado y talle alto, con el escote casi cuadrado y unas mangas de boca ancha encima de las estrechas del cos o corpiño interior, que va recogida por un lazo para descubrir el hajo de la falda y se enriquece con dos accesorios de orfebrería: un vistoso broche cuadrilobulado y la típica cinta de cadenas caída en onda sobre su abultado vientre⁴⁸, mostrando en su intencionado anacronismo ciertas similitudes con algunos de los modelos plasmados en otras tales como el retablo de la Piedad (No. Cat. 2244-2246)⁴⁹ y el referido de María con dos santos (No. Cat. 2256-2258)⁵⁰ del Museo Mayer van den Bergh, otra de las santas del mencionado museo estadounidense⁵¹ o la santa Bárbara de la iglesia de las Riches-Claires y la de la colección Pinckel, de Bruselas, cuyo tipo de cinturón con adornos de pedrería y de saguato con punta redondeada reproduce con bastante fidelidad.

También el duro pliegado del enlaido de la santa, en el cual se advierte la ligera flexión de su pierna derecha acercando la formación de una serie de sormenos dobles angulares de raíz egipcia, ofrece un esquema comparable con los trazados en diversas tallas producidas en los centros artísticos de Malinas y de Amberes a lo largo del

primer cuarto del siglo XVI, entre las que merece citarse una santa Ana Triple (No. Inv. NM 121A)⁶ y la indicada santa Catalina de Alejandría⁷, del Rijksmuseum de Amsterdam, dentro de las primeras, y uno de los profetas con filacteria de dicho museo (No. Inv. NM 2477), la Virgen titular y el Salvador Mundi de serenos retablos de las iglesias suecas de Aranda⁸ y Rökåma, respectivamente, en el catálogo de las segundas.

Igualmente entronca con la estatuaria de ambas ciudades la peculiar distribución de sus cabellos en finas mechas onduladas, separadas por profundas estrías y extendidas hasta la cintura tras enmarcar el óvalo de la cara, pues refleja la característica técnica brabantona consistente en contraponer una sujeción en cascada de semicírculos concéntricos —ya empleada desde la centaria anterior en obras atribuidas a la familia Brabander⁹— que adoptaron las numerosas piezas de exportación malineses y muchos trabajos antwerpenses de aquel momento, de los cuales cabría destacar una santa sin identificar¹⁰ y la propia santa Catalina¹¹ de la mentada colección Moreau-Nélaton, la Virgen de la Natividad proveniente del retablo mariano de la catedral de Saint-Pierre en Rennes (Francia)¹², tres de las vírgenes prudentes de la predela del retablo de Válcara (Suecia)¹³ e incluso Nuestra Señora de la Encarnación de la hoy parroquia de su título sita en las afueras de Santa Cruz de La Palma¹⁴, atendiendo a su mayor parentesco con la aquí estudiada.

En efecto, con estas últimas y especialmente con la aludida Virgen Anunciada de la capital insular comparte además las correctas facciones de su bello semblante de expresión dulce y abstracta, con la frente abombada, los arcos superciliares altos, los ojos entomados, la nariz pequeña, la boca menudita y carnosa y una firme barbilla, que denota la idealización de los prototipos creados por Rogier van der Weyden en manos de Hans Memling y otros pintores de su entorno.

Por el contrario, la grotesca fisonomía del cruzado emperador provisto de una corta barba, bigote, melena y un aparato tocado a modo de bono-

te o mal interpretado turbante oriental con una especie de corona encajada —signo de su alto rango—, participa de los rasgos algo deformes y a veces caricaturescos tradicionalmente asignados a esbismos, venturosos y personajes secundarios en la escultura nórdica de la época, de ahí su parecido con el Nicodemo perteneciente al nombrado retablo de la Pasión del Museo Mayer van den Bergh¹⁵, o con ciertas figuras dispuestas en el fondo de la Parentela de santa Ana de Audenhem, en la actualidad en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (No. Inv. 327)¹⁶, con las dos del mismo individuo poseído por su homónima malnense de la antigua colección Manshall Spink (Londres)¹⁷ y la antwerpense de la colección Dr. The. Nissen (Stocbad/Baden)¹⁸, que todavía conserva el cristo perdido en el ejemplo parvino cubriéndose la cabeza de forma casi similar, y con la de uno de los acompañantes en la escena de la Adoración de los Magos del retablo de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo de la parroquia de San Juan Bautista de Telde (Gran Canaria)¹⁹ —auténtificado como el piezo anterior con la gaceta genial de Amberes al hallarse en él hasta 27 marcas de manos pirgrabadas, durante su restauración del año 1908—, amén de con otras tantas más cuya relación resultaría inestablemente frívola.

Todo ello, unido a las señaladas coincidencias estilísticas con la Virgen de la Encarnación, que fue importada de Flandes por mediación del rico hacendado de origen colonés Jácome de Montevale —Jacques Gonenberg— afincado en la isla de La Palma, desde donde mantuvo estrechos vínculos comerciales con la ciudad de Amberes, y cuya hechura debió de realizarse entre 1523 y 1525²⁰, permite catalogar la imagen en cuestión dentro de la producción escultórica antwerpense y datarla hacia 1510-25.

⁶ Aunque se ignora el año exacto de la fundación de la ermita, es evidente que ya existía el 30 de diciembre de 1543, fecha del testamento otorgado por Alonso de Torres ante el notario Pedro Belandino. Véase ARCHIVO HISTÓRICO DE LA DE LA PALMA (Santa Cruz de La Palma) (IAP), en adelante, Testamentos, Legajo A (1554-1601), 1541 (Votante, en Ahumada de Torres y fundación de capellanía, s/n, f. 1).

⁷ ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN), en adelante, Sección Clero, Libro sign. 2576, Iglesia de Santa Catalina/Libro de Protocolos de su Iglesia (Siglo XVIII) (1506-1670), 1293 (no. 1558. Inventario de la visita del obispo don Diego

de Deza, s. I. Cf. por AJ. FERNÁNDEZ GARCÍA, «Apuntes históricos. San Sebastián», en *Diario de Anso* (Santa Cruz de La Palma), 29 abril 1968.

⁸ AIN, Sección Clero, Libro sign. 2576, 14 marzo 1595. Inventario de la visita del doctor don Pedro González Medina, Juan Corvantes, notario apostólico, s.f.

⁹ *Reben, 5 marzo 1598*. Cuentas dadas por María López, viuda del maestre don Bernardino ante don Gaspar Fernández de Caramuz, beneficiado y vicario de la Sta. Descarga, partida 2, f. 1. Cf. por FERNÁNDEZ PÉREZ, J., *Orfebrería de Caramuz* (CSIC, Instituto «Diego Velázquez», Madrid, 1955), pp. 370-75.

¹⁰ AIN, Sección Clero, Libro sign. 2576, 27 marzo 1648. Inventario de la visita del licenciado don Gabriel de Mondón de Esquivel, Gaspar Casca Vilos, notario apostólico y de visita, s.f.

¹¹ IREN, Sección Clero, Libro sign. 2575, Libro de visita y cuentas de la hermita de Santa Catalina Mártir, 1696 año (1698-1812), 3 octubre 1690. Visita del licenciado don Miguel de Bello y Sáiz, Francisco Hernández Lozano, notario público y de visita, t. II. APS, Libro de Visitas, 20 octubre 1691. Visita del licenciado don Miguel de Bello y Sáiz, Francisco de los Santos Almeida, notario público, No. 11, f. 109b. Cf. por WANGEMERTT y POGGIO, J., *Infancia del Emperador en la Catedral de Colonia*, Madrid, 1969, nota 1, p. 394.

¹² LORENZO RODRÍGUEZ, J. R., *Noticias para la historia de La Palma: t. I. Entre Reyes Católicos y Carlos, XIX*, Instituto de Estudios Canarios. I. Legua-Excmo. Cabildo Insular de La Palma (Santa Cruz de La Palma), 1981, p. 89. FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., art. cit. GALANTE GÓMEZ, F. J., «Arte general, en Historia del Arte en Canarias, IX. De la Historia General de las Islas Canarias de A. Hilares Tenes, Edición, S.L., San Palmer de Gran Canaria, 1982, p. 69.

¹³ AIN, Sección Clero, Libro sign. 2575, 17 enero 1699. Cuentas de la ermita del santo Bernardo de Válcara y Zuazo para fabricar la nueva ermita de Santa Catalina, 1. 1.

¹⁴ Véase nota 6.

¹⁵ AIN, Sección Clero, Libro sign. 2573, Licencia cit. II, f. 1-2.

¹⁶ *Reben*, APS, Libro de Visitas, 27 agosto 1717. Visita de don José Ribar y Solís Barrión Francisco de Fuentes, notario público y de visita, No. 31, f. 237v. Misura adelantada ORDEN 21 RODRÍGUEZ, J. R., ob. cit., p. 89. FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., art. cit.

¹⁷ AIN, Sección Clero, Libro sign. 2575, 22 octubre 1701. Bendición de la ermita, 4. Misura también. *Reben*, 28 febrero 1701. Cuentas. Licencia del obispo don Bernardo de Vicuña y Zuazo al licenciado Machado y Barros para bendecir la capilla de San Pedro de la iglesia de El Salvador y la ermita de Santa Catalina, II, 3r. c. WANGEMERTT y POGGIO, J., ob. cit., nota 1, p. 284. RODRÍGUEZ, G., La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1985, p. 109.

¹⁸ AIN, Sección Clero, Libro sign. 2575, 23 octubre 1701. Bendición del Ermitaño Machado y Barros, 4. 4.

¹⁹ *Reben*, 1 octubre 1705. Cuentas dadas por el licenciado don Gaspar Machado y Barros ante el notario licenciado don José y Sotelo, Descarga, partida 14, 8. 1r. c. Véase, por RODRÍGUEZ, G., ob. cit., p. 202. PÉREZ MOREIRA, J., *Santa Bernarda* de Silva, Vicesuperiora de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1994, p. 79.

²⁰ AIN, Sección Clero, Libro sign. 2575, septiembre 1705. Cuentas 1708 (1701) dadas por el maestre licenciado Machado y Barros ante el referido notario, Descarga, 11, 27 diciembre 1705. Inventario de la visita del mismo, f. 16.

⁶ Bakem, 17 marzo 1711. Cuarenta dadas por el marqués don le arzobispo Gaspar Melchior y Barro, ante el catalizador don Francisco Naranjo Ortega. Documento, partida 1, e. 17, v. 28. Visitar además ibidem, 25 diciembre 1718. Inventario de la visita de don José Tóbar y Sotelo. Barbotose Francisco Plantes, notario público y visitador, f. 38. PÉREZ MOREIRA, J. *Magno Palmarés. Rótulo de una Ciudad. Servicio de Publicaciones de la Casa General de Abastos de Caracas, CajaCaracas, Litografía Romero, S.A., Tenerife, 2000*, p. 122.

⁷ AHN, Sección Clero, Libro sign. 2575, 25 diciembre 1718. Inventario cil., f. 124.

⁸ Bakem, 19 julio 1723. Inventario de la visita del obispo don Pedro Manuel Darío y Cienfuegos, f. 35.

⁹ Bakem, 23 agosto 1822. Inventario realizado por el notario don Toribio Antonio Canales en presencia del marqués don Juan José Guerra, f. 55.

¹⁰ AFS, Legajo de Ermitas desamortizadas en esta Ciudad, No. 5. Sobre la visita de las Ermitas de San Francisco Javier y Santa Catalina (1803). A.J. FERNÁNDEZ GARCÍA, art. cit.

¹¹ AFS, Legajo de Ermitas desamortizadas... No. 6. Expediente de ermita de las Ermitas de San Francisco Javier y Santa Catalina. Martes efectuado el primero de septiembre de 1805.

¹² FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., op. cit.; PÉREZ MOREIRA, *Magno Palmarés...*, p. 122.

¹³ FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., art. cit.

¹⁴ Bakem, PÉREZ MOREIRA, J. *Magno Palmarés...*, p. 122. AFS, Legajo de Ermitas de la Ciudad, Ermita de San Sebastián No. 3. Inventario de la Ermita de San Sebastián, Año 1807 a 1808. Siendo representado don Pedro Duaz Rabat y arcepreste del Salvador don José Piag y Colina, p. 1.

¹⁵ REAU, L. *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3. *Iconografía de los santos. De la A a la P*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, pp. 225-283. IRE LA VORAGINE, S. *Las Leyendas de santos vol. 2. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1982*, pp. 765-774.

¹⁶ GRLEZOVAN, D. *Gothic Sculpture in American Collections. The Chevalier I. The New England Museum* (Part 2), en *Gotha International Center of Medieval Art, New York vol. XXII*, 1982, No. 40, p. 151.

¹⁷ DE COO, J. *Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 2* (Beeldvoorwerpen). Paleis der Aartschermers, 1909, nos. 229-2298, pp. 202-204, 1913, nos. 10749-10749. *Das Medaillen Institut*, en *Illustr. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), t. 1, 2, 1908, pp. 74, fig. 1.

¹⁸ LIEFMAN-BUCCAYOR, J. y BRESSET, E. *Sintaxis medieval de collection Les Clés de l'Europe*, S.A. Érudition, Graf en Mantes-la-Joie, (France), Italia, 1972, t. II, fig. 117, p. 303.

¹⁹ LEEZ, WENBERG, J. con la colaboración de HANSEN, RIKES, W. *Beeldvoorwerpen in het Rijksmuseum. Catalogus. Staatsoverheid, y Graafschap-Rijksmuseum. Amsterdam, 1972*, No. 173, pp. 149-150.

²⁰ Vase BRONIS, C. *Instrumentaria española en tiempos de Carlos V, Arce y Arévalo*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1962, pp. 18, 22-24, 84-86, 89, 97, y 102. *Trays y mecheros en la Espueta de los Reyes Católicos. I Las Mujeres. Artes y Armas*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1978, pp. 14-16, 19, 30-31, 34 y 82-83, lám. XX, y *Trays y mecheros en la Espueta de los Reyes Católicos. II Las Hombres. Artes y Armas*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1970, pp. 78, 80-81, 82-87, 101-105 y 120-121. *Abra tu bien*, tales prendas de vestir resultan difíciles de identificar a simple vista porque su policromía original ha sido desvirtuada por posteriores restauraciones.



11C34

⁸ BALLESTIEM A., «Un témoin de la conversion catholique des tribus Israélites au début du XVI^e siècle», en *Revue de l'Institut Royal de Philosophie Artistique*, t. X, 1967-68, pp. 36-45, figs. 12 e H. DE COCK, ibid. et. 2, nos. 22-44-22-66 pp. 159-194. Véase también DE BOECKHOFWE DAMITENA CTE., *Les statues bronzées, 1550-1550 L'Art en Belgique*, Editions du Cercle d'Art, Bruselas, 1962, p. 12, lám. XXI.

⁹ Véase nota 26.

¹⁰ GILJERON, D., art. cit., no. 41, p. 152.

¹¹ LIEVAIN-BOCCADOR, J. y BRESSET, E., ibid. et. 1, H. fig. 307, p. 296. Quéiza se trata de la misma escultura inventariada en la iglesia de las Ruces-Cuatro de Bruselas por BOECKHOFWE DAMITENA J. DE, *Statues pour servir à l'identification des œuvres d'art du Musée. Annuaire de l'Institut de Bruxelles*, Bruselas, 1942 lám. XXVII.

¹² LIEVAIN-BOCCADOR, J., con la colaboración de HULSEMA-KUBES W., ibid. et. 1, no. 392, p. 149.

¹³ Véase nota 28.

¹⁴ LIEVAIN-BOCCADOR, J., con la colaboración de HULSEMA-KUBES W., ibid. et. 1, no. 328, p. 120.

¹⁵ ROUSSEL, J., «Détails d'origine néerlandaise dans les Peux Nordiques en France belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art I III 1933, pp. 148-149. Véase también ANDERSSON, A., «Late Medieval Sculptures in Medieval Wooden Sculpture in Sweden vol. II, *Almgård and Wärd International*, Stockholm, Uppsala, 1980, p. 204, fig. 130.

¹⁶ ANDERSSON, A., ibid. et. 1, p. 211, fig. 128.

¹⁷ Véase FLEINER, S., «Die Brühler Ida, 1440-1526», en *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, nos. 3-4, septembre-décembre, 1958, pp. 313-214.

¹⁸ J. LIEVAIN-BOCCADOR y E. BRESSET, ibid. et. 1, H. fig. 29, p. 303.

¹⁹ Véase nota 27.

²⁰ DE SLEUBAERT, S.G., *Sculptures bronzées de la statue de Lutèce, Bruxelles, Mores, Anvers, XV-XVI siècles*, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Editions de la Réunion des musées nationaux, París, 2001, fig. 41, p. 45.

²¹ BOMLE M. y VANHELLO Ch., *Revelés Flamands et Brabançons dans les monuments belges*, Ministère van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landscapschape, Bruselas, 2000, fig. p. 63.

²² NÉGRIN DELGADO, C., «Esculturas en bronce flamenco en La Palma: Gobierno de Canarias, Consejo de Cultura y Deportes, junio-julio, 1985, cat. no. 1, s.p., «Iglesia de Montenegro y las sentas de su hacienda de Baucorio, en La Palma», en *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid): Las Palmas, No. 34 año 1988, pp. 336-328. «Haciendas flamenecas en las islas del atlántico: testimonio de su itinerario artístico durante los siglos XVI y XVII», en *Coloquio Interdisciplinario Canarias y el Atlántico*, 1980-1988. II congreso del Atlántico de Vánder Boes a Las Palmas de Gran Canaria (1990). Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pp. 235-236, y «Flandes y el Atlántico Iberico: el mecenazgo artístico de Jacques de Goyensberg en la isla de La Palma», en *Actas del Congreso Internacional sobre El Sino y la Iberania de su época*, Instituto Fernand Cortés, Academia Regional de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, pp. 213 y 517-520, fig. 5.

²³ Véase nota 20. Un detalle de dicho personaje se reproduce en BALLESTIEM A., «Un témoin de la conversion...», fig. 7, p. 43.

²⁴ Véase reproducción del detalle de tales personajes en BALLESTIEM A., «Le stable de la Paroisse de Sainte Anne d'Amberghem. Note techniques en Bulletin de l'Institut Royal de Philosophie Artistique», L. XI, 1922, fig. 7, p. 233.

²⁵ GODENNE, W., «Préliminaires à l'histoire générale des statues d'origine néerlandaise, peignées de 1500 et XVIII^e siècles en Handelingen van de Koninklijke Konink voor Oudheidkundige Letteren en Kunst van Mechelen (Maaldek), 1909, No. II 101, pp. 50-52, láms. 0-101.

²⁶ *Ibid.*, «Préliminaires...», en *Handelingen van de Koninklijke Konink voor Oudheidkundige Letteren en Kunst van Mechelen*, 1910, No. II 267, pp. 95-101.

²⁷ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, P., «El retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Toluca en festividad de Nuestra Señora de La Leonesa I», XI, año 33, nos. 43-44, julio-diciembre, 1958, pp. 39-78. *El Retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Toluca*, Editorial Católica S.A., Las Palmas, 1938, pp. 7-27; «Sobre las artes arquitectónicas, históricas, artísticas y religiosas» *Ibid.*, 1958, pp. 80-87 y *El Retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan Bautista de Toluca-Caxtlan*, *Ibid.*, 1958, pp. 2-8. Véase también MONTES, L., «Un retablo sculpté flamand aux les Canaries, en *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. VII, fasc. 2, abril-junio, 1937, pp. 135-137.

²⁸ Véase nota 44.



CND

LAS PRIMERAS IMÁGENES MARIANAS



NUESTRA SEÑORA DE LA ALDEIJA [I, II, I.]

ANÓNIMO

MADERA CON RESTOS DE POLICROMÍA / 22,5 X 7,5 CM / SIGLO XIV?

PUESTA ENVENTURA, LA OLIVA, PROPIEDAD PARTICULAR

BIBLIOGRAFÍA

LAVANDERA LÓPEZ, J. (1992), pp. 37-41, "TORNABUONI" (1978), no. 181, CASTILLO, P. A. DEL (2001), pp. 31.

Hacia el año 1954, el pastor-agricultor de la Oliva, don Daniel Morales Morera, localizó en el lugar llamado *la Orilla* y en una cueva de origen volcánico denominada *Cueva de la Aldeija*, una pequeña escultura en madera, a la que por sus características iconográficas llamaron inmediatamente *Virgen María*.

Según declaró el autor del hallazgo, la imagen se hallaba hacia la mitad de la cueva, oculta bajo algunas capas de tierra. Al final del mismo tubo se halló, según sus palabras, *otro santo*, gra-

baldo en una piedra. Este último, no obstante, ha desaparecido.

Es una imagen tallada en madera con tonalidades oscuras. La Virgen aparece coronada, con el niño en los brazos mostrándolo al pueblo. Probablemente, debido a la humedad, el niño ha perdido la mano derecha, y el resto del cuerpo aparece notablemente afectado, perdiendo nitidez la figura en algunas zonas. La base lisa, sin pedestal, presenta un orificio circular que posiblemente serviría para colocar la imagen sobre un soporte. Conserva aún restos de la capa de policromía que la cubría, aunque solo se pudieran observar con microscopio.

La cueva de la aldeija se puede clasificar geológicamente como uno de los numerosos tubos volcánicos que salpican las coladas emaranzadas del volcán de la Oliva, y el paraje que de forma inmediata la envuelve es conocido como *Coto del Conmel*. El entorno que la rodea evidencia un interés extraordinario. En el mismo espacio, y nunca a excesiva distancia se hallan la *Cueva de los ídolos*, la *Cueva de los Pascuales* y la *del lomo de la Virgen*. Tanto en la primera como en la tercera se localizaron ídolos de singular valor para el estudio del mundo religioso



110 II

aborigen. En la misma cueva de la aldea se localizaron abundantes restos cerámicos de la misma procedencia.

Iconográficamente la imagen es de difícil adscripción. Ciertas características de la talla inclinan al Dr. Galante a adscribirlo al gótico popular bajomedieval. En efecto así lo indica el escorzo levemente insinuado de la cabeza, la posición ladeada del niño, las acanaladuras simples y severas de la túnica y el manto, el moldeado de la cabellera, cierta dulzura y suavidad del rostro.

La composición química de la madera se analizó en el laboratorio del Royal Botanic Gardens a cargo del Dr. Lawrence. Esta gestión se pudo realizar gracias a la gestión del Dr. David Bramwell y el Sr. don Victor Montelongo, del Jardín Botánico Viera y Clujó de las Palmas. Los resultados evidenciaron que el material enviado correspondía a la especie *Castanea*. El castaño es una especie no nativa y de procedencia predominantemente mediterránea.

La escultura de la aldea tanto por su estilo, como por su composición y el entorno en que fue encontrada nos hace pensar en una de las primeras imágenes que llegan a Canarias de manos de evangelizadores y conquistadores. Sostenemos que pudo pertenecer a esas primeras entradas de los normandos de Juan de Béthencourt o incluso anteriores, y quizá pudo llegar a ese entorno religioso aborígen o bien llevado por los misioneros de la nueva fe o incluso colocado allí por los mismos que ya comenzaban a ser evangelizados.

Lamentablemente son casi inexistentes otros referentes artísticos de la misma época. Sólo contamos con la imagen pétrea de la Virgen de la Peña, venerada como Patrona de Fuerteventura. Las imágenes traídas por los mallorquines no se han conservado, aunque según Pedro Agustín del Castillo existieron lo menos hasta finales del siglo XVI cuando a un mandato del Obispo Suárez de Figueroa se hicieron desaparecer, dada la torpeza de las mismas.

JLL



APARICIÓN DE LA VIRGEN DE CADELARIA A LOS
GUANCHES [LD.2]

JOSÉ AGUIAR [1885 - 1976]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 88,5 x 68 CM

TENERIFE. SANTA CRUZ DE TENERIFE. CAPTANÍA
GENERAL

BIBLIOGRAFÍA:

CRISPO, C. N. (1925) SANTA I. (1890)

Probablemente José Aguiar pintó este cuadro en los mismos años (o quizás poco después) en que realizaba los murales para el salón de actos del Cabildo de Tenerife. En ellos narra alegóricamente la historia, las costumbres agrarias, marítimas y festivas de Tenerife, y uno de los episodios allí representados es precisamente el de la leyenda de la aparición de la Virgen de Candelaria a los nativos insulares. No obstante, la escenografía de la aparición es diferente en ambos casos: en los murales la Virgen se aparece a cinco guanches, y en el cuadro de Capitanía los guanches se reducen a dos. También hay que subrayar la diferente actitud que adoptan los nativos en presencia de la imagen: mientras que en la pintura mural es de adoración y protección (uno de ellos está inclinado ante la Virgen, y otro situado detrás de la imagen, parece ampararla con su cuerpo) en el cuadro esento los dos guanches miran a la Virgen con asombro absoluto.

Desde luego, esta pintura no constituye ningún empleo notable dentro del trabajo de José Aguiar. Mas parece esta obra realizada por encargo, sin que el artista hubiera hecho ningún esfuerzo por conseguir un resultado más satisfactorio. Estilísticamente, la pintura está en consonancia con el demerito que tomó José Aguiar a partir de mediados de los años cincuenta: un expresionismo exagerado que le hace caer a veces en la caricatura. Más que de temática religiosa, este cuadro parece una ilustración de asunto histórico, ya que en él no se muestra ningún tipo de espiritualidad: sólo narra una anécdota. La verdadera preocupación religiosa-



[LD.2]

social del pintor está presente de manera más representativa y eficaz en cuadros como *Crucifixión* o *Milagro de los peces y los panes*, composiciones donde se arremolina una multitud expectante que aguarda alguna especie de redención, de prodigio que la haga salir de su condición tensa y dramática de masa oprimida. Ahí, el expresionismo de Aguiar, aunque ya fuera de época, se muestra eficaz al servicio de representar la angustia existencial, con sublimación religiosa, que el pintor creía tema capi-

tal en el arte (un texto suyo se titula *Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo*, 1961).

LSN



NUESTRA SEÑORA DE CADELARIA CON MENECY
Y DOS PASTORES [LD.3]

JUAN ABRIL [1810 - 1877]



[D.D.]

TERRACOTA / 27 x 24 x 14,5 cm / 1862

TENERIFE. SANTA CRUZ DE TENERIFE. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL PLOR

BIBLIOGRAFÍA:

ALLIJA MORENO, M. A. (1981), pp. 57-58; PUENTES PÉREZ, G. (1998), pp. 408-409; PÉREZ ACOSTA, S. (20-VII-1990) *ICURUJANI*; PÉREZ, M. J. (1990), p. 201.

Este pequeño grupo escultórico, nos presenta a la Virgen de Candelaria adorada por el mancebo y los pastores guanches que la encon-

traron —según refiere la tradición— en el literal del Valle de Güimar antes de 1496, año de la conquista castellana de Tenerife. Son varias las razones que dotan a esta obra de un carácter especial. La primera es que se trata de una variante iconográfica dentro de las diferentes representaciones escultóricas que, a lo largo de los siglos, se han sucedido de la patrona de Canarias. Efectivamente los escultores, por regla general, han preferido representarla sola, con el Niño en sus brazos y la

candela, según el modelo primitivo desaparecido en el aluvión de 1826, y en este caso nos encontramos frente a un conjunto, formado por varias figuras y modelado en terracota. La segunda razón es que nos hallamos ante una de las pocas obras escultóricas realizadas por su autor, el pintor Juan Abreu.

Nacido en Santa Cruz de Tenerife, se especula respecto a su formación. Se supone que acudió a la Academia de Dibujo del Real Consulado del Mar, fundada en La Laguna en 1786, donde recibió lecciones de pintura de Luis Gros, Luis de la Cruz y Domingo Estévez quien, en 1814, se hizo cargo de las clases de dibujo. Asimismo se ha señalado que, probablemente, Fernando Estévez le dio lecciones de escultura. Acabado el aprendizaje, instaló una academia de dibujo en su casa, situada en la calle de la Noria; de este taller salieron numerosos cuadros, especialmente retratos, aunque al parecer también algunas esculturas destinadas a iglesias de Santa Cruz y La Laguna. En este sentido en la de Nuestra Señora de la Concepción de la capital tinerifeña, se le atributa la desaparecida imagen de San Agustín. No obstante, al parecer Abreu sólo intervino en calidad de restaurador, tal y como se desprende de la solicitud que envió el pámoso Agustín Pérez al gobernador eclesiástico, en la que se podía leer que la imagen estaba en poder del artista, don Juan Abreu, para barnizarla y pintarla. El encargo partió del propio donante Matías Álvarez de la Fuente, y una vez acabada la restauración se expuso al culto en 1853.

A pesar de la buena crítica que se le hacía a su obra, su posición económica no era favorable, pues en 1859 puso un anuncio en el periódico el Eco del Comercio, ofreciendo grandes ventajas a todo aquel que quisiera ser su discípulo, acudiendo a su taller. Será en 1862, con ocasión de la Exposición Provincial de Canarias de Arte, Agricultura e Industria, que presente entre varias pinturas, el grupo escultórico que estudiamos, por el que recibió una medalla de bronce. Finalizada la misma, el propio autor lo regaló a la iglesia de Nuestra Se-

nora del Pilar. Durante varios años estuvo expuesta en un pequeño richo, en uno de los retablos del templo, y en la actualidad aunque no figura a la vista de los fieles, se conserva en una de las dependencias parroquiales.

CCR



NUESTRA SEÑORA DE CADELARIA [I.D.A.]

ANONIMO TERCIENO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 190 X 125 CM / Ca. 1750

GRAN CANARIA, TEROR, MONASTERIO SANTA COLETA (DOMINICANAS MISIONERAS DE LA SAGRADA FAMILIA)

BIBLIOGRAFÍA:

ROQUELME PÉREZ N. J. (1990), p. 215.

La Virgen de Candelaria fue, sin duda, la imagen más venerada y reproducida durante la época Moderna en Canarias. Su culto arraigó antes de la conquista castellana de Tenerife, probablemente en el condeado del siglo XV, de modo que como canta Viana María se adelantó a la Cruz en la empresa evangelizadora¹. Reverenciada por guanches y europeos, la Candelaria aúno el afecto popular y el favor de la oligarquía como abogada y protectora de los isleños. Buena prueba de este florecimiento devocional son las pinturas que la retratan con pretendida fidelidad, de las que existen noticias al menos desde finales del Quinientos, cuando el obispo Suárez de Figueroa encargó una de ellas al famoso pintor Pedro de Ortega². Este género o subgénero de las veras efigies —verdaderos retratos— persigue engañar al ojo y mostrar al fiel las imágenes piadosas como si efectivamente estuviese ante ellas, lo que ha llevado al profesor Pérez Sánchez a proponer la atractiva denominación de *trampantojos a lo divino*³. En efecto, estas representaciones pueden llegar a ser como fotografías a pincel, cuando la destreza del autor consigue trasladar al lienzo las facciones del modelo, la corporeidad de su figura y la textura de galas y alhajas y la tridimensionalidad del espacio donde reciben culto. Tal pretensión sintoniza perfectamente con la composición de lugar contrame-



[I.D.A.]

formista, y explica que estas pinturas funcionan a ojos devotos como sustitutos del original, atesorando incluso privilegios e indulgencias. Se comprende por estos motivos que las imágenes más veneradas sean también las más representadas y difundidas.

En el ámbito insular encabeza la nómina de veras efigies la Candelaria, y dentro de sus variantes son más numerosas las que la figuran vestida de ricas galas y enojado. Así se muestra en este lienzo que conservan en Teror las dominicanas misioneras, perteneciente al legado del sa-

cesdote tinerfeño Santiago Beyro Martín. La Virgen aparece de cuerpo entero ante un fondo de cortinaje compuesto por damascos rojos que contribuyen a imprimir sensación de profundidad, ataviada con los ropajes habituales: saya o basquiña, jubón, mangas y manto, además del tostrillo que enmarca su rostro y del manto que envuelve al Niño en sus brazos. En este caso, predominan en los tejidos tonos pastel azul en el manto y salmón en la saya, cuya claridad acentúa el contraste con el fondo. Completan su ajuar las coronas doradas de Madre e Hijo, la cruz de piedras preciosas sobre el pecho, pulseras y los hilos de perlas a modo de galón, la media luna de plata con cabeza de quenuibi en el centro y, naturalmente, la candelera que da título a la Virgen⁴. De la antigua talla, desaparecida como se sabe en el aluvión de 1826, sólo se aprecian los rostros y manos de los sagrados personajes, además del pañuelo que el Infante retiene como recuerdo del pasaje de la Purificación, al que litúrgicamente corresponde.

La pintura sigue, por lo tanto las características propias del género y engrosa el numeroso catálogo de *veros* efigies de cuerpo entero de la Patrona, menos frecuente quizás que los rostros de medio cuerpo. Uros y otros —demandados por los clientes insulares principalmente como objetos de devoción doméstica— alcanzaron notable difusión a lo largo del siglo XVIII, aunque contamos con ejemplos y referencias que acreditan su éxito previo. A esa centuria debe corresponder este lienzo, obra de algún pintor local que tendría cerca la propia escultura de la Virgen, pero también lienzos y grabados sobre el mismo tema que pudieron servirle de referencia. Pero aunque resuelve con cierta desbrava la reproducción de los tejidos y plantea una armónica gama de colores, está lejos del virtuosismo miniaturista con el que trató el asunto Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725). Un nuevo estudio sobre su personalidad plástica nos ha permitido reconsiderar esta faceta suya, pues se relacionaba indiscriminadamente con sus pinceles gran parte de ese catálogo. Así, hemos dado a conocer un espléndido retrato análogo de la Candelaria firmado en 1717 (Convento de San-

ta Catalina, La Laguna) que hace gala de su maestría y puede servir de patrón para clarificar su producción y su influencia⁵.

⁴ VIANA, Antonio de, *Compañía de Tenerife: Santa Cruz de Tenerife*, 1986, t. I, *Cerro* soto, p. 167.

⁵ ESPINOSA, Puy Alonso de *Historia de Nuestra Señora de Candelaria: Santa Cruz de Tenerife*, 1652, pp. 171-174.

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Transportación a lo divino, en Lecturas de Historia del Arte*, II, España: Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 139-155.

⁷ Sobre este asunto remitimos a la consulta de PÉREZ MOREIRA, Jesús, «La instrumentalidad de la Reina del Cielo: Los ropajes y joyas de la Virgen de los Remedios y Nuestra Señora del Carmen, en *Imágenes de fe*, La Laguna, 2000, pp. 15-23.

⁸ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, *Quintana: Cristóbal Hernández de Quintana*, Ibañeta Canarias, 2005.

CRM



NUESTRA SEÑORA DE CADELARIA [LD.5]

ANÓNIMO

MADEIRA POLICROMADA / 105 X 34 CM / SIGLO XVII

FEESTIVENTURA LA OLIVA, REYESA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CADELARIA

Son muy escasos los datos relativos a la historia de esta imagen que se veneraba en la parroquia de Nuestra Señora de Candelaria del municipio majoreño de La Oliva hasta que fue sustituida por la actual que preside el altar principal. Por testimonios orales sabemos que la talla sufrió hace varios años un incendio que provocó la pérdida de su policromía original, así como de varias partes de la anatomía de la Virgen y el Niño, ofreciendo actualmente el aspecto que mostramos en la fotografía adjunta. Se trata de una escultura en madera vista, con restos de estuco y pintura en determinadas zonas de la vestidura. En la década de los sesenta se acometió la tarea de consolidación de la moderna. Posteriormente, en 2001, la restauradora Amparo Caballero Casassa realizó una limpieza superficial y la consolidación del soporte por ataque de insectos silófagos. La Virgen aparece vestida como si de una campesina se tratara, con la cabeza cubierta por un pañuelo atado a la nuca y un delantal amarrado a la cintura con un cordón grueso. Son varios los detalles que delatan



[LD.5]

la antigüedad de la pieza, entre ellos el modo geométrico en que caen los pliegues del ropaje dentro del gusto gótico de la época. La expresión de los rostros denota connotaciones indigenistas y populares, destacando el gesto maternal del Niño que acerca su mano derecha apoyándola sobre la barbilla de su Madre.

AMPC



NUESTRA SEÑORA DEL PINO CON CARCOS [LD.6]

ANÓNIMO OSABO [CA. 1762]



ILDIL

ÓLEO SOBRE LIENZO / 74 x 59 CM

GRAN CANARIA, TEBOR, IGLESIA DEL MONASTERIO DEL CISTER

BIBLIOGRAFÍA:

QUIJANA Y CASERILLO, S. (1978) HERNÁNDEZ, B. MÉNDEZ, V. (1894 - 1998) VJAA (2002), T. II Y 43.

Este lienzo fue objeto de regalo del folclorista e investigador don Nestor Álamo Hernández (Santa María de Guía, 1906-Las Palmas de Gran Canaria, 1994) a las religiosas cistercienses de Tebor, comunidad que aún lo acoge en su iglesia.

La denominación de Virgen de Pino con barcos alude a la vestimenta que lleva la efígie, en

la que se advierte el diseño de unos navos. De este conjunto de manto y trajes apenas se conservan las mangas del vestido de la Virgen y una parte del correspondiente al Niño. Ambas piezas, guarnidas en el tesoro de la Basílica, están ya prácticamente descoloridas, pero se advierte en ellas el bordado de los veleros.

Tales textiles fueron dorados a la imagen en el siglo XVIII, como nos hacen ver los investigadores Iguacio Quiñana y Santiago Casado León. Destacamos ahora tal noticia.

El tercio de los navos es también de tisi muy rico con fondo blanco, sembrado de navos muy

al natural, de jarcas, velas, unas recogidas y otras saetas, todas de plata y seda, y un mar de crespos olas de plata. Ha regalado misteriosamente en la bajada del Pino a Las Palmas en 1762, con medida tan exacta que ni falló ni sobró nada para hacerlo³.

Con posterioridad, el cronista de la villa maritima, don Vicente Hernández, dedicado unas palabras a los mantos de la imagen titular de la Basílica, anotando el siguiente comentario sobre el que nos ocupa:

En una de las vitrinas del Camarín de la Basílica se exhibe una casulla para el Niño de la Virgen del Pino; es la poquita muestra que queda del manto y traje de los navos, donado por un párroco a la parroquia de Volleseco y posteriormente vendido a un anticuario⁴.

Según advierte el Dr. Suárez Grinón, el vestido, efectivamente, sería entregado por una persona anónima a la llegada de la Virgen a la capital grancanaria cuando promediaba el mes de junio del citado año 1762, en una de sus múltiples bajadas. El párroco Lázaro Montediosca afirmaba entonces que fue el descenso que obtuvo la mayor limosna que se ha dado a nuestra Señora en las muchas veces que la llevan en rogativo a la ciudad⁵. No estaba exento de razón, pues entonces la efígie recibió el reseñado conjunto textil, una pluma de diamantes engastada en oro obsequio de doña Luisa Antonia del Castillo, doña Francisca Llerena obsequio para el Niño una escopetilla de oro con piedras, y los señores Fernando Bruno, Antonio de la Rocha y Francisco Carvajal, el diezmo de todas sus haciendas, aparte 500 pesos obtenidos entre el público.

Don Vicente Suárez Jiménez, sin embargo, nos habla de una tradición oral⁶ según la cual, el vestido fue objeto de una promesa de unos grancanarios que, en su viaje de regreso de Venezuela, se vieron envueltos en una tormenta. En esta situación crítica, se encomendaron a la Virgen del Pino. Llegados a las Islas, visitaron el santuario y ofrecieron el conjunto textil que ahora comentamos.

Sobre el origen de estos vestidos, don José Miguel Alzola, sin duda el principal estudioso de la iconografía de Nuestra Señora del Pino, no hace alusión alguna².

La representación que ahora comentamos figura a la Virgen del Pino como *vera effigie*, de modo que la tela reproduce la talla y sus vestimentas contemporáneas con extrema fidelidad. No es esta una plasmación singular, pues lo mismo hizo José Rodríguez de la Oliva en un lienzo que guarda la Catedral de Santa Ana, o Cristóbal Alonso en su obra *La Virgen del Pino y el capitán Quesada*, copiado de nuevo, tras reciente restauración, en el templo de Santiago Apóstol en Galdar. A Alfonso se atribuye, asimismo, una recreación más, realizada en 1796, y conservada hoy en colección particular del Puerto de la Cruz. Una plasmación anónima de la efigie del Pino cuelga en la ermita de San José de la Vega en Santa Brigida (Gran Canaria, recinto que, en su momento, hacía funciones de oratorio en la hacienda que allí tiene la familia Manrique de Lara. La casa de los patronos de la Virgen en Tenor, miembros todos del mismo linaje Manrique de Lara, posee otro lienzo de igual tema, pero de cuerpo entero.

² Sobre esta filiación, escritora e historiadora, véase LUIS RODRÍGUEZ J. A., en *VV. AA.*, 2002, *El Pino...*, p. 537-548.

³ GUINTANA Irujo y CAZORLA, Santiago, 1971, pp. 308-309.

⁴ HERNÁNDEZ JIMÉNEZ V., 1991, p. 94.

⁵ SUÁREZ GRIMÓN, Vicente, 2002, en *VV. AA.*, *El Pino...*, tomo II, pp. 183-184.

⁶ HERNÁNDEZ JIMÉNEZ Vicente, 1998, p. 75.

⁷ ALZOLA GONZÁLEZ, José Miguel, 1960, 1991.

⁸ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, *Virgen del Pino en VV. AA.* 2002 a, *Sacros memoria...*, pp. 120-121.

⁹ Esta representación, de factura más tosca que la conservada en la comunidad de religiosas del Cister, aparece ataviada con el tema de *Virgen del Pino*.

¹⁰ El motivo pertenece hoy a la Diócesis de Canarias. Agradezco ahora a D. Francisco José Manrique de Lara las facilidades concedidas para que, en su momento, pudiesen contemplar la ermita.

JCR



VIrgEN DEL PINO (I.D.7)

ARCOIRIO ICA, 1530

MARCEL ALBAISTURNO / 29 x 10 x 6 CM

TENERIFE. SAN JUAN DE LA RAMBLA, IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

BIBLIOGRÁFIC

ALZOLA, J. M. (1960), p. 45; ALZOLA MORENO, M. A. y RODRÍGUEZ MESA, M. (1986), p. 221.

Entre las más antiguas imágenes marianas llegadas a las islas, si atendemos a las conservadas, debieron hallarse algunos ejemplares tallados en alabastro que recreaban formalmente un original de gran tamaño aún venerado en el santuario de la Anunciata de Trapani (Sicilia): grupo de la Virgen con el Niño en los brazos vinculado al quehacer del escultor Nino Pisano por presentar la misma esbeler que da carácter a su obra. Desde la época de su tallado, cercana al año 1352, tuvo el modelo pronta aceptación en diversos países europeos, siendo numerosas las imitaciones que de ella se realizaron a partir del siglo XV. La repercusión que tal modelo trapanitano tuvo en España, estudiada en profundidad por la investigadora Franco Mata⁹, alcanzó asimismo a nuestro archipiélago donde los más antiguos ejemplares, nominados simplemente como imágenes de Nuestra Señora, fueron acomodados con el paso del tiempo a advocaciones marianas que la devoción demandaba.

Es el caso del pequeño grupo, tallado en un solo bloque de mármol alabastrino, conservado en la parroquia ramblera de San Juan Bautista en Tenerife, cuya datación más antigua se sabe anterior al año 1545 en el cual aparece inventariada en su libro de visitas y mandatos una imagen de Nuestra Señora pequeño en su tabernáculo ocupando sitio preferente en su altar mayor¹⁰. Lugar que vería ocupando en la primitiva ermita desde 1530, según se desprende de una cédula que el visitador ordena lleve a efecto el magdolinero del pequeño templo a los herederos de Martín Rodríguez el viejo.

Cuatro décadas después, cuando se procede a un nuevo inventario, el registro refleja que se halla entronizada en el altar de San Francisco, nombrándose ahora como una *ymagen* pequeña de buho de nuestra Señora de la consoladora¹¹. El fortalecimiento de la comunidad cristiana, co-



(I.D.7)

mo en otros lugares sucedió, le había procurado una advocación acorde con preferencias devocionales del momento. Con posterioridad, cuando se superaba la etapa de ampliación, reformas y dotaciones del templo, que alcanzó los dos siglos siguientes, el pequeño grupo con su tabernáculo de madera tallada y dorada fue colocado en la pared de la iglesia, entre los retablos de las *Benditas Animas* y el de *Nuestra Señora del Carmen*. En fecha que desconocemos, que puede situarse hacia el final de ese largo período de

renovación y mejora del templo, dentro ya del siglo XVIII debió ser cuando se procedió a modificar su policromía y a procurarse nueva advocación a la escultura, según se infiere de la tipología de los dibujos en dorado y negro utilizados sobre el blanco y el azul de su túnica y manto, y se pintó la inscripción que hace sobre el pecho. Memento en el que, de igual manera, debió procederse a repintar el velo que cubre su cabeza con tonalidad cercana a la del cabello.

Nuevas preferencias devocionales adjudicaron la actual titularidad a la antigua egípc de Nuestra Señora, ajustando su presencia a la de la gran canaria Virgen del Pino, lo que hizo necesario añadirle, en el lado derecho de su pecho, la citada inscripción divina de aquella, si bien aquí alterándose el orden de los renglones de su texto para acomodarlo al espacio disponible¹.

Como en el modelo originario conservado en Tápami se muestra a la Señora de pie, llevando a su divino Hijo en el brazo izquierdo. La ensimismada figura del *Infante* se halla girada hacia su Madre sobre cuyo pecho apoya su diestra mientras las manos libres de ambas figuras se juntan con ternura. Sin embargo, a diferencia del ejemplar siciliano, no dirige a ella su mirada.

Tocada con el fino velo que simboliza la sabiduría, alterado por el repinte antedicho, Mata viste túnica suelta, de deshoarado escote, tapada en gran parte por el amplio manto recogido por delante, a la altura de la cintura, formando angulosos y abelardos pliegues, que enriquecen y equilibran el lado derecho de la composición, antes de quedar sujeto por el oculto cendón.

Aspectos corporales y del vestuario en los que el grupo se mantiene dentro de las fórmulas emanadas del modelo tapamitano, aunque su concepción carece de la esbeltez de proporciones y de la elegancia de formas que caracteriza a las de la serie. Este ejemplar consensado en San Juan de la Rambla, en la sacristía de su parroquia de San Juan Bautista, tiene como rasgo más particular una advertible desproporción que —interpretamos— su anónimo autor le ha procurado a la cabeza de ambas figuras, las cuales no armonizan con el resto de sus cuerpos: siendo

ligeramente de mayor tamaño la de la Señora, englobada sobre su grueso y corto cuello, y más reducida con respecto al suyo, la del Niño. Podría derivarse ello de mantenidas tendencias borgoñonas que desde antes del siglo XV abogaban por dotar de cierta robustez a las testas de las figuras marianas. Connotación quizás aquí irrevasada por ser copia tardía, de las de pequeño tamaño que el comercio hizo circular por diversos países durante el Seiscientos con destino al culto en capillas y oratorios privados, o, lo que creemos más verosímil dada su temprana cronología, ser una de ellas.

Novedad que se acierta en la ingenua interpretación —casi infantil— de su rostro, también distinto al de aquellas. La forma del mismo, cercana al rectángulo, viene definida por la anchura y estrechez de la frente, invadida por la amplia curvatura de las cejas, y acentuada por los lineas del lacio y largo cabello cuya vertical caída lo enmarca por ambos lados. El tallado de sus grandes y expresivos ojos le imprime al conjunto facial un cierto aire primitivo, popular, acentuado por la curiosa solución esférica que se ha dado a la barbilla, pequeña y prominente.

La cabeza del *Infante*, con flequillo y melena corta, cuyas facciones y expresión demanan de las de la Señora, dispone como la de ésta de una base cilíndrica de escasa altura para ajustar sus coronas. Las que lucen en la actualidad formadas con imperios de plata decorados con piedras de colores y sencillo remate en cruz, por su diseño y tamaño no deben ser las originales, posiblemente talladas también en alabastro y ajustadas a la sobria tipología del conjunto.

En el panorama mariológico canario viene esta pieza a significarse como uno de los más antiguos testimonios icónicos de esa corriente tipológica que desde Tápami difundió la imagen de su Madonina por los países católicos europeos. Es obra interesante entre las esparcidas por España por la peculiar interpretación que su anónimo autor le procuró, y destaca, con ese aire primitivo de su composición, entre los otros ejemplares conservados en las islas que siguen el modelo. Todos ellos, los guardados en el museo y

en el tesoro de las catedrales de Las Palmas y La Laguna, el que recibe culto en el lanzaroteño pueblo de Mozaque, con la advocación de Nuestra Señora de la Peña, el consensado en humilde oratorio particular de Icod de los Vinos y éste de San Juan de la Rambla que venimos analizando, son ejemplares ciertos del enraizamiento en el archipiélago de ese modelo de la Virgen creado en el medioevo italiano cuya introducción en Canarias puede fijarse hacia los albores del Quinientos.

¹ FRANCIS MATA, *Ángela*, *Hacia un corpus de las copias de la Madona di Tápami tipo A (España)*. Boletín del Museo Arqueológico Nacional, Madrid, t. X, p. 86, 1990.

² ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN JUAN DE LA RAMBLA. Libro primero de visitas, ff. 2 v. 5. Mercedat registradas los días 3 de mayo de 1544 y 21 de septiembre de 1546. Citada por ALICIA MORENO, *María Ángela RODRÍGUEZ MESA*, *María*, San Juan de la Rambla, La Rambla, pp. 134 y 224, 1986.

³ *Ángela*, *Polo 73 v. Visita del 3 de agosto de 1550*.

⁴ La reproducción de la inscripción de la Virgen de la parroquia de San Juan de la Rambla, puede verse en la citada obra de ALICIA MORENO y RODRÍGUEZ MESA, p. 224. La de la Virgen del Pino ha sido reproducida por ALZOLA, José Néstor, *Evangelio de la Virgen del Pino*. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria, n. 65, 1966 y por QUISTANA, Inmaculada y CAZORLA Santiago, *La Virgen del Pino en el hitorio de Gran Canaria*. Las Palmas, p. 57, 1971.

JGL-R



NAIESTA SEÑORA DIZ, PULO [LD.8]

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 80 X 60 CM / SIGLO XVII
GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. PARROQUIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

BIBLIOGRAFÍA:

ALZOLA GONZÁLEZ, J. M. (1968): 1980.

Es la única pintura, hasta ahora conocida, que representa a la Patrona de la diócesis de Canarias con la cabeza cubierta con una especie de cofia, abierta en la barbilla.

Recoge el lienzo el pintoresco atrevido a que se refiere el inventario parroquial de 1558: *mantilla de tejadón y gorguero y cofia de hilo de oro*. Hasta finales del siglo XVII o comienzos del XVIII no se debió adoptar el actual estilo y gusto por el rostrillo completamente cerrado, que enmar-



ILD.8

ca la faz de la imagen en un óvalo practicado en los ropajes superpuestos.

Tendrán que leer los aires dascístas de la Academia, para que pintores y grabadores prefirieran plasmar en sus obras la belleza de la talla, despojándola de los ornamentos que hoy la velan.

Este cuadro procede del legado hecho por doña Ana Sánchez de Orellana viuda de don Ale-

jo Álvarez de Castro, rector que fue de nuestra Real Audiencia, la cual otorgó testamento en 9 de octubre de 1704.

JM/LG



NUESTRA SEÑORA DEL PINO [ILD.8]

JOSÉ RODRÍGUEZ DE LA OLIVA [1695 - 1777]

Óleo sobre lienzo / 67 x 50 cm

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

ALZOLA, M. (1960), pp. 70 - L. EICH (1991), pp. 105 - 107; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1971), NO. 28, QUINTANA, IGNA-
CIO Y CAZORLA, S. (1971), p. 282; PRAGA GONZÁLEZ, C.
(1982), Al pp. 69 - 70 Y LÁMINA XI; EICH (2001), TOMO I, p.
229; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986), p. 447; CAZORLA,
LEÓN, S. (1982), p. 203; PÉREZ MOREIRA, J. (1998), pp. 2867
- 2880; HERNÁNDEZ GUTIERREZ, S. (2001) (1999), pp. 84
5 Y 87-8; ESTÉVEZ, L. 16 DE ABRIL DE 1998, p. N.º 1471
SO DE FRANCIS, C. (2001), TOMO I, pp. 303-7;
HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. Y CONCEPCION
RODRÍGUEZ, J. (2002), pp. 122-4.

Su autoría está asalada por un documento de finales de 1775, cuando en el testamento del maestrescuela don Fernando Montevela se lee que dona este cuadro pintado por Rodríguez de la Oliva a la catedral de Las Palmas¹. Representa la imagen de la patrona de Gran Canaria y lo ha pintado un experto en retratos, todo lo cual explica las características de esta obra, donde se muestra no la escultura completa en su primitivo aspecto, sino acicalada con el rostro, los atavíos y las joyas, que le dan un aire barroco. Igual acontece con el Niño que la Virgen porta en sus brazos. La figura mariana se inscribe en la composición según esquema triangular, pero los pliegues que traza la placidet clásica y devotan la presencia del Barroco, además los rostros de ambos protagonistas están ligeramente ladeados, rompiendo la hierática frontalidad.

Combina también con mesura la paleta cromática. El fondo oscuro trazado detrás incide en dar corporeidad a las figuras, de manera que brilla la tez blanca de los rostros así como los dorados sobre las telas y en las coronas. La calma que emerge del conjunto recibe toques de viveza mediante el rojo de un par de brazos del reverso de la capa y de la flor que el Niño tiene en su manita. Esos recursos técnicos los sabe acometer el pintor, que era asimismo escultor y diseñador de piezas de orfebrería.

Ahora bien, el mismo artifice no soslaya la representación de la imagen sin los aditamentos



1104

barrocos en un dibujo que muestra la escena de la Madre con el Niño en lo alto de un frondoso pino, en la parte baja una cartela indica: *Verde-lero Retrato de María Santa. Del Pino el que se oponeció en el Lugar de Teror de la Ysla de Gran Canaria año de 1483.* Enviado a Madrid por don Antonio de la Rocha, fue grabado al buril por Manuel Salvador Carmona en 1768, aunque años más tarde se haría nueva tirada. El como ha publicado la Dra. L. Estévez, una contrapropo-

tampada sobre cristal —según el método de la calcografía— posee el Cabildo Insular de Gran Canaria y se conserva en la Casa-Museo Tomás Mosales en Moya. Además, teniendo en cuenta la concomitancia con estos grabados, C. Gavito ha atribuido a José Rodríguez de la Oliva un óleo sobre lienzo (133 x 91 cm) que se guarda en una colección particular en Taíra, el cual incorpora un bucolico paisaje a los pies y como fondo de la escena.

Discípulo del citado M. S. Carmona fue Simón de Binea, autor de la estampa con esta misma composición que se halla en la novena a la Virgen dispuesta por el prebendado don Fernando Hernández Zumbado e impresa en Madrid, como ha señalado J. M. Alzola. Sería este último grabado, según el Dr. Pérez Monra, el utilizado de modelo por el mexicano Juan de Dios Mercado en 1790 para pintar a Nuestra Señora del Pino en un retablo de la parroquia de Santa Ana en Tezcuictepec (Michoacán), culminando así la exposición del dibujo que trazara Rodríguez de la Oliva.

Sabemos por don Lope Antonio de la Guerra y Peña¹ que el 13 de julio de 1766 en las Casas del Corregidor en La Laguna fue elegido Diputado de Abastos don José Rodríguez de la Oliva, en calidad de tal nombramiento hubo de asistir en Las Palmas a las reuniones organizadas tras recibirse la noticia del fallecimiento de la reina doña Isabel de Farnesio, viuda del monarca Felipe V. Suponemos que sería entonces cuando realizara tanto la pintura que guarda la catedral como la composición dispuesta para el grabado, en ambas se percibe una indudable valía artística a pesar de cambiar manifiestamente la iconografía de una y otra.

Devoto de la Virgen del Pino fue el obispo don Valentín Morán y Estrada, quien fuera retratado por ese artista en un retrato que guarda el Ayuntamiento de Añés. Este prelado de la Diócesis Canariense era mercedario y se ha comentado favorablemente su espíritu caritativo, rasgos de humanidad que debió de captar el pintor con un papel en su mano, donde se lee:

*Imo Y Rm. Sr.
El Captn. dn. Joseph
Rodrigz de la Oliva
a los Pies de V.S.I.
Suplico*

Este cuadro pudiera fecharse en torno a febrero de 1760, cuando se hallaba fray Valentín Morán en Santa Cruz de Tenerife y ofreció apoyo económico al proyecto de edificar el actual templo de Teror, donde se aluzora la imagen de la Virgen del Pino.

CFG



NOVENA EN OBSEQUIO Y CULTO DE MARÍA SANTÍSIMA, MADRE DE DIOS Y SEÑORA NUESTRA [I.D.10]

FERNANDO HERNÁNDEZ ZAMBUADO

DOCUMENTO IMPRESO / 15,5 x 11 cm (CEBRADO);
15,5 x 18,5 cm (ABIERTO) / 1850

GRAN CANARIA, TEROR. COLECCIÓN PARTICULAR.

La primera impresión que se hizo de una Novena a la imagen de la Virgen del Pino fue en 1755 en Terseñe y en Madrid por el Licenciado don Diego Álvarez de Siba. Al año de su publicación fue delatada por contener proposiciones mal sonantes que inducían a error. El Tribunal Central del Santo Oficio acordó incluirla en un Edicto General ratificado en junio de 1780 por su expresión barroca que podría ser interpretada de distintas formas.

La única Novena existente que se reza en la actualidad es la que compuso el Prebendado de la Catedral de Canarias don Ferrnando Hernández Zambado.

dez Zambado, impresa en Madrid en la imprenta de Blas Román en 1782, precedida de un grabado sobre el pino de Simón de Brieua; una edición de 1859 editada en Madrid por la imprenta de D. E. Aguado es su repetición. Otras ediciones han reproducido la Novena como la editada en 1911 por la tipografía Alzola.

Don Ferrnando Hernández Zambado nació en Las Palmas de Gran Canaria el 29 de marzo de 1747, se ordenó de presbítero en 1770, desempeñó interinamente la ración cuarta de la Catedral de Canarias aneja a la Catedral de Gramática de la que tomó posesión en 1773 en una canonía vacante. Fue comisionado por el Vicario General del Obispo Verdugo Alburquerque como visitador de los templos e iglesias de las distintas localidades para decidir sobre el estado de las imágenes expuestas al culto, las que habrían de retirarse, sustituirse o modificarse, como igualmente los altares y objetos del culto, sin tolerar las obras que no respetasen las normas estéticas muy influenciadas por el estilo neoclásico en auge a fines del siglo XVIII en reacción por los excesos del Barroco.

El canónigo Hernández Zambado fue un entusiasta apasionado de la Virgen del Pino; su Novena, en obsequio y culto de la Patrona de la Diócesis, da importancia a los relatos y creencias populares cuando dice: Nuestros padres nos han dicho que, dirigidos por un resplandor maravilloso lo encontraron en la en la ermita de un pino, rodeado de tres hermosos dragos, de cuyas ramas se formaba una especie de nicho; que una lípida muy tersa le servía de peana; y que del tronco de aquel árbol nació una fuente perenne de aguas medicinales. Pero si la rememoramos, no es por estos respetos, sino porque existía en nosotros la memoria de la más santa de maestras criaturas, y nos recuerda el ejemplo de sus virtudes para imitarlas, y la eficacia de su intercesión para invocarla con confianza.

Una de las características de la Novena es el conjunto de las oraciones correspondientes a cada uno de los nueve días del Novenario a la Virgen María. Una bellas estrofas invocan unos efectos devotos para todos los días a manera de estríbulo... miremos para la Estrella

invoquemos a María
si nos aflige la guerra
si el campo se esterfiza
si el hambre, la langosta y el contagio nos castiga
miremos para la Estrella, invoquemos a María.

Y una oración final, es la de san Bernardo del siglo XII, popularizada por estar inserta en el devocionario del Padre Vilarito.

La Novena de Hernández Zambado escrita a instancias del obispo Fray Joaquín de Herrera, compuesta en el siglo XVIII, se reza después de más de dos siglos, en la fiesta principal de la Virgen del Pino.

VII



LA APARICIÓN DE LA VIRGEN DEL PINO [I.D.11]
JESÚS QUINTANA MIRANDA [1906 - 1982]

TÉCNICA MIXTA SOBRE CARTULINA / 0,74 x 0,50 cm / 1960

COLECCIÓN PARTICULAR



BELLAGUARDIA:
ALZOLA GONZÁLEZ, J. M. (1968-1991)

El autor de esta pintura nació en Arucas en 1906. Su fallecimiento se produjo en Las Palmas en 1982. Estudió Magisterio y regentó durante varias décadas la escuela nacional del barrio de San Nicolás de la capital grancanaria.

Solía dedicar sus horas libres a la música, la pintura y las investigaciones históricas, centrándose éstas especialmente en el arte insular. Sus apuntes los fue reuniendo en 20 voluminosos manuscritos, que hoy conservan sus hijas.

El tema de la devoción y vicisitudes del culto a la Virgen del Pino mereció de él una especial atención, que quedó plasmada en esta pintura. En ella representa a la imagen de la Patrona en lo alto de un frondoso pino y flanqueada por unos dragos, según la descripción hecha por historiadores y piadosos cronistas: *Nuestros padres nos han dicho que dirigidos por un resplandor maravilloso, lo encontraron en la eminencia de un pino, rodeada de tres hermosos dragos, de cuyas ramas se formaba una especie de nicho; que una lápida muy tersa le servía de peana y que del tronco de aquel árbol nacía una fuente perenne de aguas medicinales.*

No fue Jesús Quintana el primero que expresó de forma plástica el peregrino suceso. Con anterioridad ya lo habían hecho los grabadores Manuel Salvador Carmona (1752-1795), Ángel Patro (†1889), Joaquín Furno Abada y otros. Todos ellos repiten la composición llevada a la plancha por Salvador Carmona, añadiéndole o modificando algún pequeño detalle.

Quintana Miranda, por el contrario, introdujo notables modificaciones en la composición; no quiso repetir servilmente la fórmula ya consagrada que recogía, de forma esquemática, los elementos que la tradición señalaba como entorno de la talla, pero que a su juicio no expresaban ni la majestad y grandeza de aquel hermoso ejemplar botánico; ni la respetable altura en la que se halló la imagen; ni lo arriesgado que pudo ser ascender a la eminencia del árbol para bajar la escultura.



ILL.III

El profesor Quintana trajo a escala las excepcionales dimensiones del árbol. Tenta 42,10 metros de altura y un grosor en su tronco de 6,74 metros. Para que sirviera de referencia, introdujo en la composición la figura de un pajeclito, portando unas cuerdas, situándola a 25 metros del suelo, que era donde se desarrollaban tres robustas ramas. Las dimensiones de tan singular ejemplar arbóreo las tomó el pintor de la información practicada con motivo de su caída en 1684.

La pintura de Jesús Quintana Miranda ha sido reproducida en la cubierta posterior del libro de José Miguel Alzola titulado *La advocación del Pino en la Península y Canarias* (Las Palmas, 1991), publicado por el Museo Canario.

MAG



LA APARICIÓN DE LA VIRGEN DE LA PENA [ILL.III]

ANÓNIMO CANARIO / CA, 1771

ÓLEO SOBRE LIENZO / 86 x 62 CM

LEYENDAS:

EN LA ZONA ANTERIOR VEÍA EFFIGES, VIRGENES DE RUPE. LEYENDA EN LA ZONA POSTERIOR, EN NEGRO

EL SEÑOR DIEGO ÁLVAREZ DE SIÑA, PRESBITERO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL, QUE AÑO DE 22 DE JUNIO DE 1771, HEO ESTA LAMINA A NUESTRA SEÑORA DEL PINO (QUE SE VENERA [ILG] EN TEBOR,

GRAN CANARIA, TEBOR. SACRISTIA DEBERIDA DE LA BASILICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO.

La representación pictórica de la escultura de Nuestra Señora de la Peña, arribada hacia 1402 a la isla de Fuerteventura, ha sido motivo ciertamente común en la plástica insular. Algunas plasmarciones se hallan en paradero desconocido, tal es el caso de un cuadro de más de una vara de Nuestra Señora de la Peña, enviado en 1786 al hospital de San Martín, previo el cambio de ubicación y pertinente reapertura. Tiempo atrás, en 1749 se procedió a realizar inventario y subasta de los bienes correspondientes a don Pedro José Cabrera y Linzagá. Entre otros objetos se hacen constar cuatro pinturas, que figuraban a Jesús Nazareno, Nuestra Señora de la Peña, una Virgen de Gracia y San Miguel, adquiridos todos por don Jesús Navaro en 30 reales. La plasmación de la efigie majerosa no resulta extraña aquí, habida cuenta de las relaciones familiares que este sacerdote tenía con Fuerteventura.

Como bien indica la leyenda, su donante falleció el 22 de junio de 1771, cuando ocupaba el cargo de racionero de la catedral canariense. Vino al mundo ochenta y cuatro años antes, en 1687. En lo que a su ascendencia concierne, sabemos que sus padres habían casado en julio de 1679, como se colige de la partida sacramental pertinente. Fueron sus abuelos Diego Álvarez de Siña y Mariana de Herrera. Los malos eran Blas de Ortega y María Ortuola Morera, todos ellos vecinos de Las Palmas de Gran Canaria.

El sacerdote don Marcelino Miranda y Quintana, en su obra inédita sobre el Seminario Conciliar de Canarias, hizo una breve reseña sobre Diego de Siña. Afirmaba que el racionero recibió la instrucción primaria con los padres de la Compañía de Jesús. Resaltaba asimismo los trabajos que escribió en honor de la efigie del Pino. Destacó también el elevado número de sermones que había dejado en honor de esta efigie, aunque decía don Marcelino, con el gracejo que le caracterizaba—, *tuvo fama de gran orador so-*



[1313]

grado si bien andaba tan introucado de cultermanismo que Fray Gerundio de Campozos (sic) a su lado no hubieron sido más que un lactante pipiolo. Entre otras, cuenta el sacerdote aragüense un ejemplo de las exageraciones de Silva que se relaciona con la villa de Teror, y que ahora aportamos pues, de ser veraz, mostraría el talento del racionero:

Aún pasó todo límite de inversiones en su panegírico de la dedicación del templo citado, pues

tomando aquellas palabras de Jacob Terrífils est locus iste, afirma que el lugar donde apareció la Virgen del Pino era terrífils, es decir, locus terróric; que Teror se llamaba antes Terror por el gran pavor que infundía la oscura y laberíntica selva que había en aquel lugar. Milagro fue no se le ocurriera decir que dicha selva, para que fuera terrible y locus terróric por completo, estaba llena de hipopótamos y bichitos parecidos; pero sí dijo un disparate infinitamente mayor. Y fíase que comparando la escala de Jacob con el

pino canario en el que la santa imagen fue encontrada, llegó a afirmar que la escala de Jacob era de tea.

Pasamos ahora al propio lienzo para destacar, primeramente, la leyenda que posee bajo la figura, esto es, Vera efigie de la Virgen de la Peña, escrita en latín. Sobre el concepto de Vera efigie, destacamos que se da a entender que se ha realizado una representación fiel al original, plasmando en ocasiones el entorno de la imagen original, ya sea el nicho donde se ubica, cortinajes, peanas, etcétera. Aquí, la imagen de alabastro aparece en su nicho colocada sobre una peana. Madre e Hijo se atarían con coronas, y Ella se cubre, además, con un manto rojo plagiado de brocados en tonos dorados. Este añadido de textiles naturales era bien frecuente en tiempos pasados, aun cuando se tratase de imágenes de talla o labra completa.

La zona baja del lienzo la ocupa una figuración que se relaciona con la aparición o descubrimiento de la efigie, relato ya de sobra conocido, y plasmado, además, en un lienzo que, realizado en el Setecientos, cuelga en el Museo de Arte Sacro de Betancurá (Fuerteventura). El que ahora nos interesa refleja, encerrado en un marco pictórico de mica, muestra en su zona izquierda a dos religiosos franciscanos, situados de espaldas a una poza donde aparece un sombrero. En el centro de la composición distinguimos a dos jóvenes que blanden martillos, pues intentan romper una roca.

Estos motivos descritos concuerdan con la tradición. Tal relato nos recontaba que, cierto día, el religioso franciscano de Betancurá fray Juan Torrez salió a buscar hierbas. En vista de que no volvió, su compañero, el afamado San Diego de Alcalá, junto a otros miembros de la comunidad, salieron en su búsqueda, dejándose guiar por unos respaldones que se advertían en el cielo. Arrastraron así a una poza, en la que daban el sombrero del religioso extraviado. Bajo el agua se hallaba fray Juan absorbido en la lectura, de modo que lograron sacarlo ileso. El padre guardián de la comunidad pidió explicaciones a Torrez sobre las razones de tal hecho milagroso. Res-

pondió este que la cruz de dicha maravilla estaba dentro de una roca o peña cercana, pues de allí salían melodías celestiales. Se aprestaron pues a desbrozarla, lo que consiguieron tras varios intentos. Allí encontraron la efígie de la Virgen, que fue trasladada a una cueva hasta que se levantó una ermita para ella.

Desconocemos quién fue el autor de la obra lerense, aunque las características de la pintura nos conducen al tercer cuarto del siglo XVIII, esto es, a los años que precedieron a la donación de don Diego Álvarez.

¹ Sobre la diversa (plurimación de esta advocación, consúltese HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio, 1990, pp. 223-231.

² AHDPJ. Caja 395-98. Año 1786. Constituciones y Juntas de la Congregación de la Peña y General Secano... Junta Ordinaria de 20 de agosto de 1786. Relación de marbles y ropa recibidos al Hospital de San Martín, para su apertura el día 5 de junio de 1786.

³ AHDPJ. Testamentos del siglo XVII (Ordenación antigua). Expediente «Cuadro de renata de los bienes del prior Lanaguá».

⁴ CONCEPCION RODRÍGUEZ, José, 1993, p. 257 y siguientes.

⁵ APELLS. Libro 5 de dedicaciones correspondientes a la parroquia del sagrado, libro 23.

⁶ Años libro XII de fueros, folio 271. Partida de 22 de septiembre de 1687. Son pedras azas a la vna y otra de la calle de San Francisco. MILLARES CARLO, Agustín y HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel, 1975, p. 178.

⁷ AHDPJ. Libro XII de matrimonios del Sagrado Catedral, folio 188, partida No. 856 (registro de 26 de julio de 1679).

⁸ QUINTANA Y MIRANDA, Pedro Marcelino, *Historia del Seminario Conciliar* Manuscrito conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas. Transcripción de Doña Mariana José Otero Loya, a quien agradecemos la cesión de esta obra para su consulta.

⁹ La pintura aparece reproducida en VV. AA., 2002, *El Pinar*, fascículo introductorio, p. 17.

¹⁰ Sobre el concepto *Uise Egipto* o *champanpetto* a lo divino, como las denomina el profesor Pined Sánchez, véase PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1992, pp. 130-135.

¹¹ Véase, entre otros, ANÓNIMO, *Romero a Nuestro Señor de la Peña*, 1894. *Preguntar de Actos y CORDENARUZ*, Rocas, 1997, pp. 259-263. Este artículo merecería la bibliografía más importante al respecto.

¹² Las promesas de la aparición son descritos ya en 1675 en la obra *Diálogo Histórico en que se describe el maravilloso tradición, y apareamiento de la Santísima Virgen de Nuestro Señor de la Peña*, escrita al parecer por el erudito pensador don Pablo CARRERA DUMPEÑEZ, quien la dedicaba al señor de la isla, a la sazón D. Fernando Matías Aras de Saavedra. Esta obra se imprimió recientemente, en 1996, por la Vicecomandancia de Cultura y Deportes de nuestra Comunidad Autónoma.

¹³ Ídem.



VERDADERO RETRATO DE NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA [I.D.13]

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / Ca. 1700

TENERIFE. LA LAGUNA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION

BIBLIOGRAFÍA
RODRÍGUEZ MORALES, C. (2003)

[I.D.13]



JCR

quistador Jean de Bethencourt en 1405 a su regreso de Normandía, según recoge Le Canarién.

Con todo, el protagonismo devocional de esta pequeña imagen se retrasó hasta bien entrado el siglo XVII, ligado a una estrategia abundante por Fernando Matías Arias de Saavedra quien, como ha advertido el profesor Hernández González, la utilizaba como nexo catalizador en su intento de vincular el Señorío de la Isla al patronazgo de la Virgen de la Peña. Ciertamente, Arias de Saavedra se distinguió por su alcejo a esta representación mariana, jurada y votada por abogada y patrona de Fuerteventura en 1675, lo que involucró con distintas donaciones. Testimonio de los festejos celebrados con aquel motivo es el *Diálogo histórico* en que se describe la manifiesta tradición y aprecio de la Santísima Imagen de N. Señora de la Peña, en la más glorifando isla de Fuerteventura, que se representó entonces y cuyo poético texto fue dado a la imprenta años después. La lectura del testamento otorgado por el VIII Señor confirma su especial devoción a la patrona, a la que invoca en varias ocasiones.

Este óleo que la representa, conservado en las dependencias de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, quizás tenga relación con la familia Arias de Saavedra, vinculada al templo al menos desde 1635 cuando el VII Señor fundó allí una capellanía en honor de San Antonio de Padua. La Virgen aparece entronizada en un altar, sobre amplia peana y bajo dosel oscuro con galones dorados, y con damascos rojos de fondo. Tanto Ella como el Niño están coronados sobre sus sienes, mientras un sol con doce estrellas hace de aureola; la Madre porta también un manto encarnado brocado en oro, del que se aprecia igualmente su fardo roscado.

De esta forma, estamos ante una *vera effigie* —un verdadero retrato— de la Virgen de la Peña, género pictórico que prefiere reproducir con exquisita fidelidad las imágenes piadosas y su atrezzo cultural. Tal propósito fue alcanzado por el anónimo autor insular de este lienzo, que debió tener a la vista alguna reproducción de la escultura (otra pintura, dibujo o grabado), sin que pueda descartarse su observación directa. No pa-

rece, sin embargo, que el modelo fuese la estampa que acompaña a la edición del *Diálogo histórico*, impresa en Madrid en 1700, pues el de la pintura es un retrato mucho más escrupuloso y además introduce las alhajas mencionadas, ausentes tanto en aquel grabado como en las verdas effigies del mismo asunto conservadas en Teror y Betancurá. Además, la inclusión del sol de plata que aureola la hechura portentosa de Nuestra Señora viene a precisar la datación del cuadro, pues figura inventariado entre el ajuar mariano por vez primera en 1743, como donación del beneficiado Sebastián Umpiérrez. También la decoración del marco nos anima a catalogarlo en el comedio del Setecientos; es buena muestra de los que por entonces se realizaban en Tenerife con molduras doradas en las esquinias y en el centro de cada lado, sobre fondo negro, decoraciones florales aplicadas en oro.

¹ BONNET, Buenaventura. «Notas sobre algunos templos e imágenes sagradas de Lanzarote y Fuerteventura», en *Revista de Historia*, No. 59. La Laguna, 1942, p. 185-198.

² HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel. «Religiosidad popular y sentimiento religioso: la Virgen de la Peña en Fuerteventura, entre lo aborigen y lo cristiano», en *El Justiciero de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Arrecife, 1990, t. I, p. 283.

³ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «El último viaje de Fernando Matías Arias de Saavedra, VII Señor de Fuerteventura, en 3 jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote» (2003), en prensa.

⁴ ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE TENERIFE. Fondo Diocesano, leg. 506, doc. 5.

⁵ Sol, coronas muelles y vital si aparecen en la representación integrada en el retablo mayor de la ermita del Socorro, en La Peña (Fuerteventura), siempre se trata de una obra de factura popular.

⁶ CAZORLA LEÓN, Santiago. «Las ermitas de Nuestra Señora de la Peña y de San Miguel de Fuerteventura», en *Tótem*, año III. Puerto del Rosario, 1996, p. 59.

BIBLIOGRAFÍA

JIMÉNEZ SANCHEZ, S. (1963), p. 20. MORAÑTE RODRÍGUEZ, M. J. MATEO CASTAÑEDA, L. (1987), p. 427.

Cuadro exvoto de pequeño formato y factura popular, en el que se representa un milagro de la Virgen de la Peña obrado en una joven enferma, a la que devolvió la salud, según se cuenta en una inscripción del propio cuadro.

La composición pictórica se estructura en dos planos: en el superior se observa, en la parte derecha, una imagen de la Virgen con el niño en brazos, sobre una masa de nubes; en el lado izquierdo aparece una cartela empuñada en un óvalo en color rojo, en la que puede leerse el texto alusivo al milagro que representa la obra: *Milagro que obró esta Sa. de la Peña con una hija de Fernando Pérez de las Calderas de Sa. Bartome. Haviendo estado desahuciada de los médicos por la intercesión de esta Santa Y Virgen recobro Salud perdida. Año 1793*. En el plano inferior se representa, a la derecha, a la joven enferma sentada sobre un lecho, y en el lado izquierdo, a un caballero de rodillas mirando a la Virgen y en actitud de oración y agradecimiento.

Los colores que predominan en la obra son los blancos, azules y ocres, resaltando el marco rojo de la cartela.

En los inventarios de bienes de la ermita de Nuestra Señora de la Peña publicados por don Santiago Cazorla se alude a cuadros sobre milagros de la Virgen, aunque en la actualidad éste es el único que se conserva en el templo. Concretamente en el inventario realizado el 11 de mayo de 1743 se relacionan *Dos cuadros de milagros de la Virgen* que, sin embargo, no aparecen reseñados en el inventario confeccionado el 5 de abril de 1764.

Además de los exvotos representados por los dos cuadros referidos y por la representación pictórica que nos ocupa en el santuario de la Peña existió hasta hace aproximadamente tres décadas, otro conjunto de exvotos conformado por numerosas figurillas que representaban pies, brazos, manos, ojos, cabezas, cuerpos, etc., aunque en la actualidad no se conservan. Estas figuras y los cuadros referidos evidencian la cos-



CRIM

MILAGRO DE NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA (L.D.H.)

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 67 x 51 CM CON MARCO / CA. 1793 / SIGLO XVIII

FUERTEVENTURA. VEGA DE RIO PALMAS. ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA



ILD18

tumbre de los fieles de depositar en el templo de la Patrona de la Isla elementos alusivos al favor concedido por la Virgen o a la gracia solicitada a la misma, pues tanto las representaciones pictóricas referidas como las figurillas tenían como objeto pedir por un acontecimiento deseado o bien agradecer el milagro obtenido.

El caso que nos ocupa se trata de un exvoto de agradecimiento, pues la cartela incluida en el cuadro narra el milagro de que fue objeto la joven enferma representada en la escena pictórica.

Este pequeño cuadro aparece descrito en algunas fuentes bibliográficas. Así, en la obra titulada *Notas Históricas. La Virgen de la Peña, en la isla de Fuerteventura*, de Sebastián Jiménez Sánchez, podemos leer: También hemos visto en el santuario un pequeño lienzo de tosca factura, que tiene en alto y en un extremo a la Virgen con el Niño, y en plano más abajo una cama con una joven enferma y un hombre a sus pies de rodillas dando gracias a la Virgen. En otro extremo de la pintura se lee lo siguiente: Milagro que obró Nuestra Señora de la Peña con una hija de Ferrnando Pérez de las Calderetas de San Bartolomé. Habiendo estado desahuciada de las medicinas por lo intercesión de

esta Santa Imagen recibió salud perdida. Año de 1783 (sic).

Por su parte, N^o Jesús Morante y Lorenzo Mateo describen este exvoto en el trabajo titulado *La pintura en Fuerteventura y su conservación, del siguiente modo: El tercer exvoto que hemos registrado pertenece a la ermita de la Vega de Río Palma y está colocado, con marco sobre el Altar de San Lorenzo. Mide 51 x 34 cms, posee marco y en el se representa uno de los milagros de la Virgen de la Peña. Su estilo es popular, su estado de conservación malo y en él puede leerse el relato del suceso y la fecha de 1793.*

La fecha de realización de este artículo es 1984, año en que según la cita el cuadro se encontraba colocado en el templo, sobre el retablo de San Lorenzo. Actualmente la obra se encuentra en la sacristía de la ermita.

RCR



ABURCIÓN DE LA VIRGEN DEL PILAR A SANTAGO Y A LOS SIETE VARONES APOSTÓLICOS [ILD 18]

PETER VAN LINT (AMBERES 1609 - EL 1690, ESCUELA FLAMINCA)

ÓLICO SOBRE LIENZO / 122,5 x 191 CM / 1645

INSCRIPCIÓN:

FRMADO Y FECHADO EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO: PETER VAN LINT / INVENTOR / AP 1645

BELGA, MUSEO DE BELLAS ARTES DE BRUJAS (DONACIÓN DE DON ANTONIO PLASSINCA, EN 1935)

NO. DE INV. 82/534

BIELIOGRAFÍA:

DIJKSTERHUIS, M. (1983), pp. 257-258. No. CAT. GIE. GASTAARDER, X. (1983), pp. 187-189. No. CAT. GIE. IV. AA. (1986), pp. 33-35. No. CAT. 47. SANCHEZ-LASSA, A. (1991), pp. 608-609. REPRODUCCIÓN EN FORTALDA (FRANCIA).

El pintor flamenco Pieter Van Lint consiguió el título de maestro en 1632, dentro de la famosa gilda de San Lucas de Amberes, su ciudad natal, cuando contaba con 23 años de edad. Se inició como artista en un estilo académico fruto de su trabajo junto al pintor pre-rubensiano Antas Wolfart, con el que permaneció varios años; además, completó su aprendizaje copiando obras de maestros como Rubens, Martin de Vos y los hermanos Francken, pintadas para las iglesias de Amberes. En 1633, tal y como venían haciendo muchos otros pintores de la época, se trasladó a Roma, donde permaneció hasta 1640. Allí tuvo, entre otros clientes, al cardenal Gimnasio y a la aristocrática familia Cibo, para la que realizó los frescos de su capilla en Santa Marta del Popolo. Van Lint, que cultivó también con éxito el dibujo y el grabado, desarrolló un estilo propio, siempre con una impronta de gusto academicista, que permaneció casi inalterable a lo largo de los años, hasta el punto de que fue uno de los pocos pintores de Amberes que no se vio atraído por la arrolladora personalidad de Rubens. Sus composiciones están desprovistas del intenso dramatismo, el movimiento envolvente y el brillante colorido de las obras del gran maestro y sus seguidores. Su estancia en Roma influyó en su modo de pintar y le abrió importantes perspectivas en el desarrollo de su carrera artística, que se veía inspirada, hasta cierto punto, por el barroco romano. En 1640 regresó a Amberes, donde permaneció trabajando hasta su muerte, sobre todo en obras de carácter religioso. La pintura de van Lint gozó de gran estima en España, como lo demuestran las numerosas



110.03

obras que, embarcadas en el importante puerto de Amberes, tenían como destino nuestro país.

La Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago y los siete varones apostólicos fue realizada por van Lint en Amberes a los cinco años de su regreso de Roma. Procedente de una donación, forma parte de la colección de nuestro Museo desde 1935. Fue atribuido en 1984 al artista por D. Matías Díaz Padrín y, un año después, en 1985, fue rescatada de los almacenes y restaurada, comprobándose entonces la existencia de la firma y la fecha localizadas en el ángulo inferior izquierdo. Fue en ese mismo año cuando se presentó por primera vez al público al participar en la magna exposición dedicada a nuestro país y celebrada en Bélgica, *Europa 85 España*.

El asunto iconográfico que representa tuvo su origen en una fuente verbal que posteriormente caeclará recogida, a finales del XIV o principios del XV, en los *Moraña* de Job de San Gregorio Magno. Narra el milagro, sucedido el primero de enero del año 40, de la aparición de

la Virgen sobre un pilar —*super pítare quodam marmoreo residentem*— a Santiago el Mayor y sus convertidos cuando éstos se hallaban en la *Cesamugusta Civitas* (Zaragoza) con el objeto de predicar el Evangelio.

La escena, que según la tradición tiene lugar de noche, está iluminada por un resplandor que surge entre las nubes de la apertura de la gloria sobre la que se recorta la Virgen rodeada de ángeles y serafines. Su figura nos evoca a las esculturas de la antigüedad clásica —dibujadas tantas veces por van Lint durante su estancia en Roma— no sólo por el pedestal o pilar sobre el que se sítia, sino también por su postura, con la pierna izquierda ligeramente adelantada, y el modo en que recoge su manto. Con su mano derecha señala el templo que el apóstol deberá construir la Basílica del Pilar. Ante la Virgen, Santiago permanece prostrado de rodillas y vestido como peregrino jacobeo con los atributos ante él, el sombrero con la cocha y el bastón. Tras el santo, admirados ante el milagro y for-

mando un grupo abigarrado, se hallan los siete varones apostólicos enviados a la península para predicar la fe.

En esta obra están presentes una buena parte de los elementos que caracterizan el estilo de van Lint. Se trata de una composición serena, equilibrada, de colorido atemperado, en la que se respira una quietud acentuada por el estatismo y la verticalidad de las figuras de suave modelado, rostros ovalados y ojos redondos.

Lo más probable es que la pintura respondiera a un encargo español, puesto que este tema ofrecía escaso interés fuera de nuestro país. Por el contrario, estaba muy arraigado con la piedad española, puesto que, en esta interesante obra el pintor flamenco reúne dos importantes hechos religiosos sucedidos en nuestro país: por una parte, la legada del apóstol Santiago a la península para su evangelización y, por otra, la aparición al santo de la Virgen del Pilar en Zaragoza.

ASL

LA AVENTURA CRISTIANA

IGLESIA RUBICENSE

Catecismo normando

La fundación del Obispado

La lucha de la Iglesia por la libertad de los aborígenes

IGLESIA CANARIENSE-RUBICENSE

Traslado de la Diócesis. Fundación de la Catedral

El papel de la Corona

Una nueva vida

La lucha por la libertad

Devociones traídas por castellanos y andaluces



LA AVENTURA CRISTIANA

José Lavandera López

Extinguida la Diócesis de Toldo, se produce en los albores del siglo XV otro intento de penetración y conquista de las islas Canarias, esta vez llevada a cabo por los nobles normandos Juan IV de Bèthencourt y Gadifer de La Salle, y con la amercia y apoyo decisivo de la Corona de Castilla. En efecto, no sin superar serias dificultades, arriban los normandos a Lanzarote a principios de 1402¹. Entre los expedicionarios se encuentran el presbítero Juan Leverier y fray Pedro de Bontier, monje del monasterio de Saint-Jouin des Marne, asistentes espirituales de la empresa². A pesar de algunas dificultades logran conquistar en cuatro años Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro, al tiempo que reconocen Gran Canaria, Tenerife y la Palma, sin poder penetrar en ellas³.

La fundación de un nuevo obispado, promovido por la empresa normanda que utilizó sin dadas los buenos oficios de Rubén de Braquemont, primo de Juan de Bèthencourt, fue obra de Benedicto XIII, papa de la serie de Aviñón, más conocido como el Papa Luna, que por aquel entonces se encontraba en la abadía de San Víctor de Marsella.

La bula *Romanus Pontifex* dictada por Benedicto XIII *apud sanctum victorem* el 7 de julio de 1404 crea el nuevo obispado titulándolo de Rubicón o Rubicensem. Erige el castillo levantado por los normandos en Ciudad y declara Catedral a la pequeña iglesia de San Marcial, nuevo titular de la recién creada Diócesis. También dispone Benedicto XIII que la nueva sede sea sufragánea del arzobispado de Sevilla⁴. Según Eubel, el mis-

mo día 7 de julio de 1404, fue promovido directamente por Benedicto XIII para la nueva sede de Rubicón el franciscano fray Alfonso de Sanlúcar de Barrameda, y el 13 de agosto del mismo año el propio Benedicto XIII le concede al efecto la facultad para ser consagrado por dos o tres obispos y otros privilegios⁵.

Trascurrido el primer obispo rubicense a la Diócesis de Liria el 2 de abril de 1417, fue nombrado para la sede vacante el franciscano fray Merdo de Viedma. Con el cúmulo de gracias especiales que recibe de Benedicto XIII, marcha fray Merdo a Rubicón, siendo el primer obispo que reside en su Diócesis y con quien se inicia la presencia de los obispos de Canarias casi ininterrumpidamente.

Cuando llega a su Diócesis fray Merdo de Viedma tiene que intervenir energicamente contra los abusos esclavizantes de Maciot de Bèthencourt, gobernador entonces de las islas conquistadas por las operaciones normandas. Ante los reiterados atropellos, sufridos por los indígenas de Lanzarote principalmente, envía el obispo a la corte castellana a su propio hermano Diego Fernández, con informes muy precisos al respecto. El Rey Juan II de Castilla acordó con sus cortes, reunidas en Madrid el 7 de marzo de 1419, enviar a Pedro Barba de Campos a Lanzarote con fines pacificadores⁶.

Antes de la llegada de esta expedición a las costas de Lanzarote, según todos los indicios, fray Merdo fue expulsado de su sede por los agentes de Maciot de Bèthencourt, por la razón aparente de que permanecía fiel a Benedicto XIII, ya repudiado por los estados europeos, incluidos los peninsulares. En el fondo lo que Maciot pretendía era continuar su tráfico esclavizan-

¹ SEBIA RÁFOGAS, E. *Los Canarios*. Texto de Colón, pp. 22-24.

² *Ibid.*, p. 34.

³ ARRIEL GUINDO, J. *Historia de la Conquista de las Siete Islas de Canarias*, pp. 66-67.

⁴ VERA Y CLAROS, J. *Noticias de la Historia general de las islas de Canaria* II, pp. 952-953. ZUNIGUELLI ARANBURU, J. *Los orígenes de las misiones en las Islas Canarias*, p. 408. BELMEDI DE ARNAS, A. *El Obispo de Tíade*, pp. 173-174.

⁵ EUBEL, C. *Hierarchie Catholice Medii Aevi*, p. 426.

⁶ WOLFE, D. J. *Quinceaientos los primeros conquistadores y obispos de Canarias*, p. 111. ⁷ MATA CURRUCERO, I. *El castigo de "Canaria"* en la Obispa de Juan II, p. 9.

te sin obstáculo alguno. Consta que fray Mendo estaba ausente de su Diócesis desde finales de 1418⁷. Entretanto fue depuesto solemnemente Benedicto XIII en el Coccilio de Constanza el 26 de julio de 1417 y elegido como único pontífice Martín V, Juan de Bethencourt, quizá aprovechando la ausencia del obispo fray Mendo, todavía fiel al depuesto Benedicto XIII, logra de Martín V que nombre administrador apostólico de Rubicón a Juan Leverrier, deán de la misma sede⁸. No obstante fray Mendo logra regresar a Rubicón en 1422⁹, año en que Leverrier regresó definitivamente a Normandía¹⁰.

La actitud de fray Mendo de Viedma, fiel a la obediencia de Avión, inclina a Martín V a erigir la nueva diócesis de Fuerteventura, con jurisdicción sobre todas las Islas Canarias conquistadas o por conquistar, exceptuando la isla de Lanzarote. La bula *Illius Coelestis Agricolae* firmada en Roma el 20 de noviembre de 1424 erigía una sede que sería de breve duración a la cual proveyó de pastor mediante el nombramiento para la misma de fray Martín de las Casas, de la Orden de los Mínimos, prioste y último obispo de la nueva Diócesis, suprimida en 1433¹¹.

Entretanto fray Mendo de Viedma marcha a Roma donde posiblemente se entrevistó con Martín V, en 1427, por el mes de Octubre¹². Al año siguiente se reconcilia definitivamente con el papa romano y es restablecido en la plena jurisdicción sobre todas las Islas Canarias¹³. Fray Mendo volvió a Rubicón a continuar su accidentado pontificado con la gloria de haber sido el primer obispo que residió en Canarias realizando su fecundo trabajo apostólico en pro de sus indígenas frente a la política esclavista de Maciot de Bethencourt y Juan y Guillén de las Casas, al tiempo que luchó esforzadamente defendiendo sus derechos a la sede de Rubicón, reconciliándose con Martín V. Falleció fray Mendo en su sede según atestigua Eugenio IV en la bula de provisión de su sucesor¹⁴.

El 1 de octubre de 1431, el papa Eugenio IV nombra nuevo obispo de Rubicón a fray Fernando Calvetos o Talmonit, de la orden de San Jerónimo¹⁵. El nuevo obispo, apenas arribado a su sede se encuentra con un notable ambiente de deprecación y pinetera. Fueron los mismos problemas que embargaron el pontificado de fray Mendo y lucharía en la misma dirección. No fue otro el signo de aquellos tiempos. Llega a su sede al año siguiente de la renuncia de Enrique de Guzmán, conde de Niebla, al señorío de Canarias a favor de Guillén de las Casas, y de la concesión de éste a Maciot de Bethen-

court de la gobernación de Lanzarote, con las correspondientes escuelas de rufines de que eran víctimas los indígenas de Canarias. La reacción episcopal no podía faltar, aunque fuera necesario acudir a Roma buscando la oportuna protección. Junto a él, tuvo un poderoso aliado en los franciscanos fray Juan de Baza y fray Juan de Idubarra.

Conocemos dieciséis bulas de Eugenio IV, todas ellas referidas al pontificado de fray Fernando Calvetos en Rubicón. Al hilo de esta documentación pontificia podemos conocer la actividad y la situación del pontificado rubicense.

Uno de los primeros problemas que fray Fernando presenta al papa fue el económico. La diócesis de Rubicón era extremadamente pobre. La jurisdicción real de su obispo sólo abarcaba las islas de Lanzarote, Fuerteventura, y Hierro, en manos de la familia de las Casas, usufructuaria omnipotente de los escasos recursos de toda índole, y en aplicación de los célebres quintos concedidos en principio a Juan IV de Bethencourt por Enrique III de Castilla y confirmados al conde de Niebla y a Guillén de las Casas, y que afectaba a todos los productos de la tierra y del mar en beneficio del señor de Canarias¹⁶. Entre los mencionados quintos y la burla sistemática de los diezmos y primicias de los poderosos de entonces, presentes unos en las islas y asentados otros en la Península, el estado económico de la sede de Rubicón quedaba más allá de la miseria, y no sólo a niveles de personas singulares, obispos y clérigos, sino además, a las iniciativas apostólicas de los mismos. En ese entorno debemos situar las legítimas reclamaciones de fray Fernando Calvetos y sus reiterados recursos al papa en busca de apoyo y de soluciones prácticas.

Al sistema de los quintos fueron dirigidas las primeras gestiones episcopales. El quinto en su raíz sólo podía cobrarse a los sometidos a servidumbre, equivalentes entonces a los no bautizados. A los que habían recibido el bautismo no les obligaba tal impuesto. Pero los señores de Canarias lo cobraban a todos indiscriminadamente, bautizados o no. Con tales razones acude fray Fernando Calvetos a Eugenio IV, y éste expide su bula *Et si cunctis*, fechada en Florencia el 29 de septiembre de 1434, ordenando que los canarios conversos sólo pagaran los diezmos y primicias y las obenciones legítimas impuestas por los jueces civiles y eclesiásticos según las justas costumbre de los pueblos cristianos¹⁷. La condenación de los abusos derivada de los quintos es evidente.

Por entonces el hecho de estar bautizado implicaba la plenitud de derechos en lo civil, como la libertad en todos los órdenes. Esto, claro está, en las naciones cristianas o en vías de cristianización por razones de conquista, previa evangelización más o menos intensa. Por ello esclavizar o someter

⁷ VIERA Y CLAVIJO, J. Noticias de la historia general de las Islas de Canaria II, pp. 950-956. Véase p. 950-956.

⁸ LADRERO QUEZADA, N. A. Señores de Canarias en Sevilla, p. 35.

⁹ MILLARES TORRES, A. *Historia General de las Islas Canarias*, p. 95.

¹⁰ CAZUOLA LEÓN S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. Obispos de Canarias y Rubicón, p. 26.

¹¹ VIERA Y CLAVIJO, J. *Op. cit.*, p. 958.

¹² WOLFFEL, J. D. *Quéves fueron los primeros conquistadores y obispos de Canarias*, p. 132.

¹³ VIERA Y CLAVIJO, J. *Op. cit.*, p. 960.

¹⁴ EUBEL, C. *Op. cit.*, t. p. 426 ff., p. 226.

¹⁵ RIMEI DE ARROS, A. *El origen de las Islas Canarias, del Arzobispo Luis Melán de Bethencourt*, pp. 60-74, 78.

¹⁶ WOLFFEL, J. D. *La Guerra eterna y la Guerra de Espanto en la defensa de los aborígenes canarios*, p. 1038.

a servidumbre a un indígena bautizado suponía un grave delito que los esclavistas de turno trataban siempre de ocultar. Eugenio IV, accediendo a las reiteradas súplicas de fray Fernando Calvetos, trató de remediar con sus bulas los constantes abusos de los señores de Canarias al respecto. Por la bula *Universis Christianifidelibus* fechada también en Florencia el 29 de septiembre de 1434, concede a los indígenas canarios cartas de seguridad, libertad y salvoconducto pleno y firme, que garantizaban sus movimientos en sus propias islas y fuera de ellas⁶⁸. En esa línea está el salvoconducto con aquella universalidad de circunstancias, al régulo genovés Pedro Colombos que deseaba marchar a otras islas como catiguista, extensivo a sus familiares y consanguíneos. Así lo dice Eugenio IV en su bula *Devotionis tuae sinceritas*, de igual fecha que la anterior.

A pesar de las garantías pontificas los señores de Canarias y sus partidarios persistían en su afán lucrativo asaltando las islas por conquistar, y depredando éstas y las sometidas, sin discriminación alguna entre bautizados o no. Nuevamente acude al papa fray Fernando Calvetos ante la magnitud de los abusos de que eran víctimas los indígenas canarios puestos que, además de lo injusto que conllevaba, tales actitudes y conductos, erosionaban directamente la labor misionera. El papa embarga la conciencia de los obispos de Córdoba, Badajoz y Cádiz sobre la permanencia de los esclavos canarios en sus respectivas diócesis, para que lograsen la libertad de los mismos y su regreso a las islas. Así se deduce de la bula de Eugenio IV *Creator omnium rerum* firmada en Florencia el 13 de enero de 1435⁶⁹.

Otras iniciativas abrigaba el celo pastoral de fray Fernando Calvetos, adelantándose con ellas a rasgos fundamentales de la organización de las misiones modernas entre infieles. Como siempre estaban de fondo las carencias de numerosos para ellas. El obispo informa a Eugenio IV de sus proyectos y el pontífice responde ordenando a Juan González, obispo de Cádiz, que entregue a fray Fernando mil ducados de oro de la mesa arzobispal de Sevilla, mientras durase su vicaría. Los objetivos a alcanzar por fray Fernando fueron los siguientes:

I. El anuncio de una nueva expedición de misioneros, para lo que sería necesario confeccionar ornamentos litúrgicos y adquirir una nave para visitar las islas.

II. Aportación de personas peritas en las artes mecánicas que instruyan a los naturales en el uso del hierro y otros metales, y en la construcción de iglesias.

III. Este dinero y nave proporcionaría a los franciscanos los medios necesarios para redimir a los indígenas esclavizados y retornarlos a las islas.

⁶⁸ TORRES CAMPOS, R. *Carácter de la conquista y colonización de las Islas Canarias*, pp. 207-208.

⁶⁹ WOLFEL, J. D. *La Costa atlántica y la Corona de España en la defensa de los aborígenes canarios*, pp. 394-404.

Tales fueron las iniciativas que el papa Eugenio IV expone al obispo gaditano por su bula *Ad ea*⁷⁰, firmada en Florencia el 29 de diciembre de 1434, y que fue seguramente un programa previamente proporcionado por el obispo rubicense. Lastima que no tengamos prueba documental de que este cometido se realizara.

No obstante, a pesar de las dificultades y carencias de dinero para la empresa evangelizadora proyectada, fray Fernando visitó personalmente las islas de Gran Canaria y Gomera logrando convertir a muchos indígenas. Tales esperanzas abrigaba el obispo, que solicita a Eugenio IV el traslado de la capitalidad de la diócesis a Gran Canaria, aduciendo además las constantes depredaciones de piratas y saqueadores en la sede de Lanzarote. El papa accede al traslado y lo autoriza mediante la bula *Romani Pontificis Providentia* de 15 de agosto de 1435, indicando además que el obispado se llamase desde entonces y para siempre jamás *Canariensem* et *Rubicensem*⁷¹. Este traslado sólo tuvo lugar en tiempos del obispo D. Juan de Frias, debido a diferentes circunstancias.

Uno de los obispos más destacados del episcopologio rubicense es el que antes había sido deán de la misma sede: D. Diego López de Illescas. Fue nombrado obispo de Rubicón en 1460 por Pio II⁷². El siete de octubre de 1462, desde Petróol, diócesis de Siero, Pio II le dirige la celebre bula *Pastor Bonus*, amplia y rica en contenidos pastorales e históricos. La información detallada que en ella aporta Pio II le fue proporcionada con toda seguridad por el obispo Illescas. En ella se habla de la escasez de sacerdotes seculares, ocasionando que los fieles se queden sin misa, sin predicación y sin sacramentos, propiciando tales circunstancias el progresivo abandono religioso con grave peligro de su salvación eterna. Tales carencias se venían estimuladas por la extrema pobreza de Canarias y de sus gentes, en tal grado, que los presbíteros seculares, incluidos los canónigos no querían acudir a las islas. De este modo se paralizaba el incremento de la evangelización, que en el obispo tenía mayores horizontes, más allá de Canarias, pues extendía su celo a las costas de Guinea, que en los criterios de la época comprendía las costas occidentales frente a Canarias. La falta de misioneros suficientes inclinó al papa a autorizar a López de Illescas a tomar religiosos de cualquier Orden, con permiso o no de sus superiores, para este objetivo⁷³. En términos de observancia religiosa estricta encontró el apoyo generoso de los franciscanos⁷⁴.

En su administración el papa estimula al propio obispo, a las dignidades eclesíásticas, a los canónigos, presbíteros, religiosos y clérigos a que

⁷⁰ TORRES CAMPOS, R. *Carácter de la conquista y colonización de las Islas Canarias*, pp. 103-105.

⁷¹ VIERA Y CLAVIJO, J. Op. cit. p. 963.

⁷² Ídem, pp. 952-973.

⁷³ Ídem, p. 967.

⁷⁴ SANCHO DE SORIANO, H. *Los conventos franciscanos de la misión de Canarias*, pp. 17275.

se dediquen a la redención de indígenas cautivos conversos tanto en Canarias como en Guinea.

Destaca además esta bula en la protección y defensa de la libertad de los aborígenes. No sólo de los que ya eran cristianos, sino de los que estaban en vías de serlo. Así concede indulgencia plenaria en el artículo de muerte y la facultad de elegir confesor que le absuelva de los reservados a la Santa Sede, a todos los que den libertad a un canario convertido, y fulmina excomunión mayor contra los que esclavicen a los naturales que han pactado con el obispo su conversión. Esto era totalmente nuevo en el derecho de la época que sólo amparaba a los confederados con los Reyes⁶⁴.

Parece estar fuera de toda duda la relativa frecuencia de la presencia del obispo Illescas en Gran Canaria y Tenerife. Así lo da a entender la información hecha a requerimiento de los señores de las islas y que ha recogido Torres Campos⁶⁵. La edad avanzada y el desgaste de los múltiples trabajos aconsejaron a don Diego de Illescas presentar su renuncia al papa a finales de 1467. El papa acogió su ruego y le dirige la bula *Personam tuam nobis* donde expone el mérito, espíritu y devoción del obispo dimisionario, a su ministerio y al papa⁶⁶.

Según todas las probabilidades hacia 1472-73 fue nombrado obispo de Rubicón, don Juan de Frías, cuya personalidad no está totalmente desvelada, calificándolo algunos como antiguo canónigo de Sevilla y otros como fraile franciscano⁶⁷. Muy pronto se distingue Frías en la defensa de los aborígenes de la Gomera, esclavizados y vendidos en Andalucía por los agentes de Hernán Peraza. No sólo gana el pleito ante la corte castellana sino que además se personó en la misma, para que la sentencia firme, dictada por los Reyes Católicos, se cumpla plenamente⁶⁸.

El 15 de octubre de 1477, en Sevilla, Diego de Herrera y su esposa, Inés Peraza, ceden a los Reyes Católicos el derecho de conquista de Gran Canaria, Tenerife y la Palma. Durante los últimos meses de 1477 y primer semestre de 1478, ultimaron los Reyes Católicos su proyecto de conquistar las islas cedidas por los señores de Canarias. En ese proyecto aparece como singular protagonista el obispo Juan de Frías. Los Reyes le nombran jefe supremo de la expedición, aunque no en el aspecto militar, cometido del capitán Juan Rojas, sino más bien, en el moral y diplomático⁶⁹. La presencia del obispo Frías consta documentalmente en la fracasada expedición militar a Tirajana en agosto de 1479, pero luego es dificultoso seguir su presencia en las islas

En cambio si parece ser el Juan de Frías al que los Reyes Católicos encomiendan el cuidado de la esposa de Fernand Guearte, en rebén después de la visita de éste a los Reyes en Calatayud⁷⁰. Allí la devolve a su esposo el 15 de agosto de 1483⁷¹.

No es segura su presencia en Gran Canaria en la fecha de la rendición de la isla, el 29 de abril de 1483. Si se constata su asistencia al solemne acto de la Constitución de los Estatutos del Cabildo Catedral Canariense Rubicense en la Catedral Metropolitana de Sevilla el 20 de mayo de 1483. Otro hito importante de su pontificado fue el traslado efectivo de la Sede del Rubicón a Gran Canaria el 20 de noviembre de 1483, fecha que algunos atrasan a 1485. La tradición también nos habla de su presencia en la primera misa celebrada en Gáldar y en la aparición milagrosa de nuestra señora del Pino.

El 20 de octubre de 1485 formaliza Frías su testamento en Sevilla ante el escribano Alfonso de Jerez, donde fallece al mes siguiente⁷². Diego de Zorriaga elogia al obispo Frías, destacando su lucha por la libertad de los aborígenes y los derechos de la Iglesia: [...] y no menos su valor y entereza, con que resistió demasías de los Conquistadores y Gobernadores, con quienes sobre las cosas de la predicación y tratamiento de los isleños, como lo disponían los Reyes, tuvo muchas rejerías⁷³.

La nominación de D. Diego de Fonseca para obispo de Canarias-Rubicón hecha por los Reyes Católicos⁷⁴, no fue aceptada por la Santa Sede, que le trasladó a Corta el 27 de enero de 1496⁷⁵.

Inocencio VIII por bula de 29 de marzo de 1486, nombra obispo de Canarias-Rubicón a fray Miguel López de la Serna, franciscano y antes de venir a Canarias obispo de Bisacía (Nápoles)⁷⁶. Poco tiempo después el embajador de los Reyes Católicos ante el papa, Don Íñigo López de Mendoza, logra importantes privilegios para los Reyes Católicos: el Patronato Regio para todas las iglesias castellanas el 15 de mayo de 1486⁷⁷; la fundación de monasterios e iglesias en el reino de Granada, Canarias y Puerto Real, el 23 de agosto del mismo año⁷⁸, culminando las concesiones a los Reyes Católicos el 13 de diciembre de 1486 con el regio patronato y presentación de obispos referida a Canarias y Granada⁷⁹.

⁶⁴ WOLPEL, J. D. *La Corona nazarí y la Corona de España en la defensa de los aborígenes en África*, pp. 3048 y ss.

⁶⁵ TORRES CAMPOS, R. Op. cit., p. 204.

⁶⁶ VIEIRA Y CLAVIJO, J. Op. cit., pp. 972-973.

⁶⁷ CASTILLA LEÓN, S. - SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. Op. cit., pp. 47 y ss.

⁶⁸ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. *Registro General del Sello Pú. 70*.

⁶⁹ LÓPEZ DEL TORO, J. *La Conquista de Gran Canaria*, pp. 43-254-45-269.

⁷⁰ LAZARO QUEZADA, M. A. *Las crónicas de la conquista de Gran Canaria*, pp. 49-50.

⁷¹ Ídem, pp. 49-50-50/0.

⁷² MILLARES TORRES, A. *Inscripciones y Documentos*. Archivo del Museo Canario, t. 1, y ss.

⁷³ CASTILLA LEÓN, S. - SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. Op. cit., pp. 48.

⁷⁴ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. *Patronato Real*, Leg. 16, fol. 20-20v.

⁷⁵ OLDMAN, J. *Ornamentos*, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Tomo II, p. 1834.

⁷⁶ EUBEL, C. Op. cit. Tomo I, p. 426; Tomo II, p. 226.

⁷⁷ REVUELEN SANCALÚ, J. M. *Abrreviación de la vida española*, en *Historia General de España y América*. Tomo V, p. 354.

⁷⁸ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. *Patronato Real*, Leg. 66, fol. 4.

⁷⁹ Ídem, Leg. 36, fol. 4.

Existen indicios muy fundados de que fray Miguel López de la Serna actuó muy pronto a su nueva diócesis. Uno de ellos es la Real Cédula, firmada por los Reyes Católicos en Salamanca el 17 de enero de 1478 a petición de dicho obispo, reclamando el diezmo del azúcar que le debían ciertos prnhombres de Gran Canaria⁴⁸. El otro, otra real cédula firmada en Córdoba el 31 de marzo del mismo año, por la que los Reyes obligan al obispo López de la Serna a devolver a Juan Ramirez, vecino de Sevilla, ciertas cabras multiplicadas, presententes del pago que le hizo el obispo anterior, don Juan de Frías, por ciertos servicios prestados y que habían sido embargadas por el canónigo canario Fernando Álvarez⁴⁹. Existe finalmente una real cédula a los señores de las islas, firmada en el Real de Málaga el 13 de julio de 1487⁵⁰, prohibiéndoles que impidan a los ganados del obispo pastar en sus tierras y ordenándoles que no entrometiesen en los asuntos de clérigos e iglesias. Esto nos revela las frecuentes tensiones con Gobernadores y Señores en las islas.

Después del 15 de febrero de 1488, durante este año y en día y mes impreciso, sacudió a la Gomera un suceso luctuoso⁵¹. El señor de la isla, Fernando Peraza, casado con Beatriz de Bobadilla, visitaba frecuentemente a una indígena de nombre Ybaña. Este hecho escandaloso alimentó una vez más la sotera resistencia de los gomeros a su señor por los constantes engaños a que los sometía, con las correspondientes esclavitudes y ventas de los mismos. Los amores adúlteros de Fernando Peraza con Ybaña constituyeron el detonante de una sublevación gestada anteriormente: fue asesinado en una de sus visitas a la cueva donde ella habitaba. Muerto Peraza asediaron los gomeros a su viuda en la torre de San Sebastián de la Gomera, quien tuvo tiempo suficiente de informar a Pedro de Vera, que estaba en Gran Canaria.

La represión del general Pedro de Vera fue implacable y el número de esclavos cobrados y vendidos en Andalucía, Valencia e Ibiza fue de dos-

cientos cuarenta y seis⁵², sin contar el número indeterminado a los que dio muerte pasándolos a cuchallo⁵³.

Según Abreu Galindo, López de la Serna se enfrentó a Pedro de Vera por su arbitrariedad y crueldad, amenazándole el Gobernador con las siguientes palabras: *Padre obispo, mucho os habeis demandado contra mi callad porque si dais tanta libertad a vuestra lengua, os hare clavar un caso ardiendo sobre vuestra cabeza*⁵⁴.

Según el mismo Abreu Galindo⁵⁵, fray Miguel López de la Serna viajó inmediatamente a la Corte, donde presentó sus quejas y consiguió la libertad de numerosos gomeros, y otros canarios. Los encargados de cumplir el mandato regio fueron, además del obispo Canariense-Rubicense, el de Málaga don Pedro Díaz de Toledo y Ovalle⁵⁶. Del cumplimiento de esta cédula real dan fe las numerosas disposiciones reales que al respecto se conservan en el Archivo General de Simancas⁵⁷.

A fray Miguel López de la Serna le dieron los Reyes el Señorío de Agüimes, cuyos límites se extendían desde el barranco de Balos al puerto de Gando, y desde la mar a la cumbre. La concesión le fue hecha no por los servicios prestados en la conquista, sino por la pobreza del obispado. El 11 de octubre de 1490 le sorprendió la muerte en Córdoba, donde se encontraba la corte. Posiblemente allí estaba continuando su lucha por la libertad de los gomeros. Fue enterrado en la capilla familiar del pueblo de Triunquera, hoy en ruinas. La tumba fue cubierta con una lauda esculpida con la figura del obispo, cuya acción a favor de sus feles esclavizados continuó después de su muerte, con la protección del escribano de Cámara Gonzalo de Córdoba, nombrado para este cometido por los Reyes Católicos el 4 de noviembre de 1490⁵⁸.

⁴⁸ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. Registro General del Sello. 1487. fol. 63.

⁴⁹ Ídem. 1487. fol. 36.

⁵⁰ FUMEDU DE ARMAS. A. Esculturas funeraria canaria, pp. 5-173, nota 7.

⁵¹ MOLPEL, D. J. Los Corrosos vendidos por Pilas de Visa y dota Beatriz de Bobadilla, pp. 5-84.

⁵² ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. Registro General del Sello. 1490. fol. 14.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ ABRU GALINDO, J. Op. cit. pp. 252-253.

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ VERA Y CLAVIJO, J. Op. cit. VII, cap. V. CASILLERO MURCIA, F. Canarias hacia Castilla I, pp. 509 y ss.

⁵⁷ ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. Registro General del Sello. 1490. fol. 363.

⁵⁸ AZNAR VALLEJO, E. Documentos canarios en el Registro del Sello, pp. 38-42 y ss.

⁵⁹ FUMEDU DE ARMAS. A. La prófitero indigenista de Isabel la Católica, pp. 239-241.



C pour ce que iadis loulors ont meure
 en ceste les hommes cheualiers q
 les princes et les conquereurs loulors
 tant ainsi que on treuve es anllens
 n'y lours voulons nous cy faire ma
 aion de tempurie que gaditer de la
 lule ce breisadier cheualiers nez du royaume de france
 lunt p'ceunt du pais de roussillon launt nouit du pais de cune

IGLESIA RUBICENSE

CATECISMO NORMANDO



LE CANONEN [2A.11]

REPRODUCCIÓN

PIGMA NIMADA EN PERGAMINO

LUGARES: BRITISH MUSEUM

BIBLIOGRAFÍA:

GIROVARESCU, A. (1995), pp. 783. SERRA RAFOLS, E. (1963), pp. 62. CABALLERO MELCA, F. (1992)

La ilustración corresponde a la Crónica de la conquista de Canarias contenida en el manuscrito atribuido a Gadifer de La Salle y que sólo fue conocido en 1888 cuando fue cedido al Museo Británico. En 1896 fue publicado por Pierre Margry, en París.

El texto de Gadifer es más corto que el que nos ha llegado a través de Jean V de Bethencourt. Algunos autores sin embargo consideran a ambos dependientes de una fuente común primitiva.

En opinión de Serra Rafols, esta lámina rimada casi a página entera, es una verdadera obra de arte. Encierra además el valor de ser una obra contemporánea de la escena narrada. El autor conoce sin duda las naves de la época, la Coca o la Carabela, y refleja con minuciosidad los detalles de su aparejo. Entre los caballeros sobresale Gadifer de La Salle que porta escudo con sus armas en el castillo de popa y está flanqueado por sus enseñas y estandartes. En uno de ellos figura la Madre de Dios.

La intencionalidad religiosa de la empresa conquistadora normanda se hace notar e incluso destacar desde las primeras páginas del manuscrito, en el que los protagonistas, Gadifer de La Salle y Jean de Bethencourt, manifiestan que realizan este viaje por Gloria de Dios, conversión de los infieles y salvación eterna de sus almas. Todo para exaltación de la fe católica.

El mundo religioso avetado en la Crónica normanda de *Le Canonen* (1402 - 1405), aborda

aspectos fundamentales para el establecimiento de la nueva fe. Es el caso de la incorporación a la Iglesia de los nuevos convertidos o los medios utilizados para su catequización, entre los cuales destaca como pieza fundamental el credo, compuesto al parecer por los capellanes Pierre Bouthier y Jean Lasserier. Esta fórmula de fe parece coincidir con la que diferentes Sinodos prescribieran para la Diócesis de Tarbes en la misma época.

JL



ADÁN Y EVA ARREBAJADOS DEL PARAISO [2A.12]

¿JUAN DE MIRANDA Y CEJAS? [1723-1805]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 126,5 x 93,15 CM

GRAN CANARIA, TEJORO. COLECCIÓN FUSTELLAR

Por la singularidad iconográfica del tema que representa, pensamos que esta obra tiene cierta importancia en el contexto artístico de las Islas. No en vano, reproduce un asunto poco trabajado por los pintores locales durante la época Moderna, además de ser también muy escaso entre las numerosas realizaciones que llegan a Canarias desde diversos centros peninsulares, europeos o americanos.

De por sí, la escena posee una gran carga dramática, puesto que recoge uno de los episodios más trágicos que se describen en el libro del Génesis, concretamente, alade al momento en el que un temible ángel guerrero, enviado por Dios como guardián del Árbol de la Vida, expulsa del Paraíso a Adán y a Eva, personajes que, conscientes de su desobediencia, aceptan el castigo que les había sido impuesto. Por lo tanto, siguiendo de un modo muy fiel el pasaje bíblico (Génesis 3, 17-19), la pintura que nos ocupa se ajusta al modelo iconográfico más generalizado para representar esta escena¹, aunque la inclusión en ella de diversos elementos y otras particularidades, enriquecen notablemente el mensaje ético y moral que transmite.

En este lienzo —desconocido hasta el momento para la historiografía—, el citado ángel se pre-

senta con su atributo más característico: la espada de fuego, símbolo inequívoco de la fuerza divina, y con la que intenta expulsar a Adán, quien horrorizado y con gran expresividad en su rostro, mira atentamente a un ya lejano jardín del Edén, mundo idílico de la felicidad humana. Es vestido, según narra el referido texto del Génesis², al mismo tiempo que esa carga espesa que le caracteriza, muy acentuada por el dinámico movimiento de sus brazos, nos lo muestra como víctima de la situación y reflejo del desconcierto del hombre ante el castigo de Dios. Por su parte, algo desplazada aparece Eva, cubajaba y tapando la desnudez de su cuerpo, con lo que llega a convertirse en una auténtica personificación del pecado. Justamente, esa misma idea del pecado va a ser el asunto principal que resalte el cuadro, puesto que este pretende centrarse en su condena y castigo aquí ejemplificado con la aludida expulsión y el posterior destierro. Un bello entorno completa la escena, mostrando cierta inquietud por recrear el Paraíso a través de un exuberante medio natural, descrito con gran detalle y acertados fundamentos naturalistas.

Desde un punto de vista artístico, la obra revela cualidades de gran trascendencia, y ello nos lleva a vincularla con la producción de Juan de Miranda (Las Palmas, 1723. Santa Cruz de Tenerife, 1805), ya que se asemeja en muchos aspectos a algunas de sus más admiradas realizaciones. Incluso, de forma muy clara, evoca ese estilo tan peculiar que singulariza al maestro grancanario, el mejor pintor del último Barroco en las Islas. En este sentido, circunstancias como la caracterización que impone a los personajes, el cuidado que muestra en su tratamiento o la meticulosidad ofrecida en algunos detalles, nos razones que así parecen justificarlo, aunque, quizás, va a ser en el estudio lumínico y en el colorido donde se localicen otros elementos de mayor relación. Así es que, como es bien generalizado entre sus pinturas, en ésta predomina una paleta de gamas muy frías que se ve acentuada con vivos toques de color rojo, particularidad muy común entre las telas de motivo hagiográfico o diferentes versiones de su variadísima serie de Inmaculadas.



1211

A demás, conviene señalar que este tema no era algo inusual para el pintor, puesto que Miranda lo llega a introducir en diversas composiciones, aunque siempre con un carácter secundario y alegórico, nunca convirtiéndose en un asunto con autonomía. Precisamente, representaciones de la Expulsión del Paraíso —con idéntico planteamiento compositivo al que estudiamos en este cuadro— se recogen en sus dos *Aljofar de España y la Virgen Apocalíptica* que se conservan en el Museo de Bellas Artes y la parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife; ésta última firmada y fechada en 1778; tales escenas forman parte del programa simbólico que poseen estos lienzos, haciendo referencia no solo al pasaje del Génesis, sino a su vinculación con el culto immaculista, muy revitalizado en estos momentos¹. Por lo tanto, habría que preguntarse si la realización que nos ocupa es anterior a estas creaciones —sirviendo como un posible

apunte o estudio preparatorio—; o bien si se trata de una derivación de ellas. Ahora bien, de lo que no cabe duda es de que en esta pintura se pierde ese sentido de alegoría que aludimos con anterioridad, alcanzando importancia como tema en sí mismo y convirtiéndose en un claro ejemplo de la reiteración de modelos con la que trabaja habitualmente el artista.

Asimismo, esta obra viene a enriquecer el variado catálogo de piezas que se le adscriben a este artífice, y en el que tienen cabida diversos géneros pictóricos. No en vano, al margen de su extensa producción religiosa, Juan de Miranda obtuvo gran éxito en la época como retratista e, incluso, al final de su vida llegó a trabajar pintura de carácter histórico con planteamientos estrictamente neoclásicistas². Pero, sin duda, van a ser las citadas escenas de contenido sacro las que le otorgan una mayor popularidad, a la vez que

se convierten en las más demandadas por su selecta clientela. Incluso, la *Expulsión del Paraíso* que tratamos, posee la peculiaridad de ser uno de los pocos cuadros que acogen episodios del Antiguo Testamento, ya que, como es bien conocido, entre éstas últimas suelen predominar los motivos hagiográficos y marianos o las series narrativas de variada iconografía³. Que sepamos, en dos ocasiones más el artista trabajó con temas tomados de la antigua tradición bíblica, como así lo demuestran las pinturas de *Elías alimentado por un ángel y David y Abimelec*, composiciones que en unión de una *Santa Cruz*, conforman la antigua Serie Eucarística de la iglesia de los Remedios, La Laguna⁴.

Respecto a la procedencia del lienzo, se poseen muy pocos datos, aunque es probable que desde un principio siempre existiera en relación con diversos coleccionistas literarios; sólo conoce-

mos que ya a finales del siglo XIX formó parte de los bienes que el sacerdote don Santiago Beyre, párroco de la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife, cedió a la Comunidad de Madres Dominicas, quienes lo trasladaron a una de sus casas de Gran Canaria.² De todos modos, con esta obra se podría ejemplificar el alto grado de aceptación que obtuvieron las creaciones de Miranda entre los comitentes de la época, muy próximos a los nuevos ideales ilustrados. Además, a todo ello también contribuiría la renovación estética que éste impone en los centros artísticos donde trabajó a lo largo de su vida —Las Palmas, La Laguna, Santa Cruz, La Orotava, Puerto de la Cruz o Arrecife—, así como su peculiar e influyente estilo, forjado al amparo de las primeras enseñanzas que recibe en los hlais y de lo aprendido durante sus documentados viajes por tierras peninsulares y americanas.

² REAL Lavin, *Iconografía del arte emiliano*. Arqueo Instituto de Estudios de Historia. Ed. Santhal Barahona, 1996, pp. 124-125.

³ «Viendo que estaban desatendidos, cesaron esos hecos de jugar y se hicieron unos oratorios Génesis 3, 7».

⁴ Según aparecen los croquis en realidad sobre las mismas, en estas días algunos se produce claramente una identificación entre *Iglesia y Estadio*, ya que ambas instituciones se unen en un mismo fin religioso, y en el que además estaban puestas las intenciones de la Comuna: la defensa del culto de la Inmaculada Concepción, cuyo patronato sobre España había declarado en 1700 el papa Clemente XIII. No obstante, encontramos en las representaciones de la Equidad del Paraiso —«aquietar en el ángulo inferior derecho», lo que apunta que está son incluida por ser un elemento necesario e indispensable para la justificación bíblica del dogma mariano, al que también se une el homenaje rendido por los artistas y la propia Monarquía (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. *Las pinturas en Canarias durante el siglo XVIII*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1988, p. 388) y CASTRO BRUNETTO, Carlos, *Canarias: imagen de la montaña en el Arte Museo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife*, 1998, s/v/2).

⁵ Como a inicio de este de esta evaluación que renova el pilar en sus últimos años, es la alabanza Sentencia o muerte de Tito y Tiberto, firmada en Santa Cruz de Tenerife en 1804 por el coronel Osuna, La Laguna. Leyes de cualquier institución, en ella se limita a copiar fielmente un grabado francés que ilustra el Compendio de Historia Universal de Anquetil en sus volúmenes IV (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *Imágenes de Miranda Publicaciones de la Caja de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife*, 1994, p.68).

⁶ Como ha señalado la profesora Rodríguez González, en las series de lienzos que se de las grandes peculiaridades de la obra de Miranda, puesto que con ellas no sólo se expresa un mensaje religioso de mayor amplitud y riqueza, sino porque además también exigen una mayor creatividad por ser parte del autor. Algunos de éstas han obtenido cierta significación, co-

mo es el caso del célebre *Vir Genes Capilla Orden Teresa, Santa Cruz de Tenerife*, el antiguo Apostolado de la colección Bóscano y Centro La Orotava o aquellas dedicadas a la Escrita (Catedral de La Laguna) y a la vida pública de Jesús, con grandes óleos alabados a su triunfo en la Tierra. *La exposición de los mercados del Templo y La orden de Jerusalén* (Museo de Bellas Artes Tenerife). También conviene señalar las cinco escenas que componen el retablo inglés de la procesión de La Olla, Fuerteventura, y que tratan sobre la Infancia y Pasión de Cristo (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *Op. cit.*, pp. 25-30).

⁷ *Ibidem*, pp. 45-46.

⁸ Debemos este dato a la amabilidad del investigador Carlos Rodríguez Morales, a quien manifestamos nuestro agradecimiento por su colaboración en el estudio de esta obra.

JALL



CRUZ PARA LA EVALUACIÓN [2A.13]

ANONIMO

ESCLUTURA EN MADERA DORADA Y POLICROMADA / 195x 126 x 65 CM / SIGLO XVIII

LA GOMERA, SAN SEBASTIÁN DE LA GOMERA, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Pieza devocional de larga tradición en el repertorio pasional. La iconografía está marcada por una finalidad pedagógica en el capítulo referente a la pasión y muerte de Cristo.

La devoción de la Cruz fue desde un principio potenciada y exaltada por la Iglesia como símbolo de la salvación. Fue la imagen que presidió actos y manifestaciones litúrgicas. Además de estos contextos con fiestas concretas dedicadas a esta devoción. La Exaltación de La Cruz (14 de septiembre) comenzó siendo el recordatorio solemne de su invención y triunfo sobre la idolatría. Más tarde se introdujo la fiesta del 3 de mayo, en memoria de su desdoblamiento por Santa Elena, dedicándose la primera a la recuperación de la Santa Cruz por el emperador Herodio, vencedor de Constante II de Persia el año 629.

Este caso concreto, sin embargo, es propio de la liturgia del Viernes Santo. En los antiguos oficios del Viernes Santo, la tercera parte de la acción litúrgica estaba dedicada a la Solemne Adoración de la Cruz.

En la iglesia de la Asunción de San Sebastián de La Gomera ésta era la cruz utilizada para la liturgia de la adoración, pasando después a formar parte de la Procesión Magna que se hacía a continuación de los oficios. La composición del paso procesional se conformaba por la cruz con un sudario blanco colgando de sus brazos y, a sus pies, el argelito con un gallo que Estévez había tallado para el grupo escultórico de San Pedro Apóstol.

Su contenido iconográfico reitera los símbolos y elementos de la Pasión. Era usual que este tipo de cruces acompañara en Canarias a la iconografía de la Humildad y paciencia o similares (Señor de la Piedra Pta, Señor de la Cañita, etc.). En el caso de San Sebastián de La Gomera se alteraba la iconografía señalada con otra anterior, acompañando al *Ecce Homo*.

Esa es la razón por la cual tanto el anverso como el reverso mantienen una rica iconografía pasional. En ambos los extremos laterales e inferior poseen un clavo, señalando los lugares en los que Jesucristo fue clavado en la cruz en la que murió. Los símbolos utilizados son la mano, en recuerdo de las hostias recibidas por Cristo. En el cruce de las tablas, el sudario de la Verónica que muestra el rostro de Cristo. El cáliz, en recuerdo del ofrecido por el ángel en la oración del huerto. El aguamanil, en mención a Cristo y su infusión de juicio a Cristo. La lanza que abrió el costado de Cristo, por el que cayó agua, y la caña con la esponja en vinagre con la que se ofreció de beber a Cristo. Un gallo sobre una columna, el gallo que canto después de que San Pedro negase a su maestro tres veces, sobre la columna en la que Cristo fue azotado. Las ternas, con las que desclavaron a Cristo de la cruz. Una bolsa con monedas; símbolo de las treinta monedas con que se pagó a Judas por entregar a su maestro. El martillo, con el que clavaron el cuerpo de Cristo a la cruz. Los dados, en recuerdo de aquellos con los que se jugaron sus últimas pertenencias. La técnica iconostil, aquella que Jesús llevaba puesta y que los soldados echaron a suerte. En el cruce de las tablas la corona de espinas, la cual los soldados le colgaron burlándose de él como rey de los ju-



2A.131

diós. Una espada que cercena una oreja, la que utiliza Simón-Pedro para defender a su maestro, cortando la oreja de un miembro del grupo que apresó a Cristo en el huerto. La escalera, utilizada para bajar el cuerpo de la Cruz. Y flagelos, símbolo de los azotes que recibió Cristo por parte de los soldados de Pilato.

Ambas composiciones se decoran con el INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum). En recuento del cartel de idénticas siglas que colocaron los monjes sobre la cruz de Jesucristo en el momento de su crucifixión. Colocado sobre la cruz puede leer-

se tanto en el anverso como en el reverso; una muestra más de la iconografía pasional.

Los símbolos se muestran en dorado, en relieve, frente a un fondo que alterna en bandas horizontales el color marón junto al blanco, enmarcándose todo ello en bordes dorados; también en relieve, en figuras vegetales que recorren la cruz.

El relieve denota una creación mediocre en cuanto a su factura, mostrándonos líneas y figuras de cierta ingenuidad, en cambio el componente de la obra se salva por su sentido peca-

gógico. Se trata de una obra en la que se ha desarrollado un proceso intelectual importante en pos de la dialéctica a expresar por la obra. A pesar de ello el autor de la obra se nos muestra de conocimiento limitado, debiendo reterar símbolos (gallo, flagelos, dados y bolsa con moneda), faltando otros utilizados en la iconografía pasional como las cabezas de sicarios escupiendo a Cristo, entre otros.

El modelo se refiere bastante en la tradición artística de las islas, dado que gran parte de los templos poseían este complemento en los pasos procesionales del Varón de Dolores, es el caso del antiguo convento de San Agustín de La Orotava o el que desapareció en el antiguo convento dominico de Hermigua; también en la isla de La Gomera. Sin embargo, a pesar de sus carencias, la obra significa un hito en el patrimonio pasional por ser uno de los pocos ejemplos que aún conserva el repertorio del archipiélago.

JAN



SANTA ELENA INSTA AL JUDEO A REVELAR DONDE SE ENCUENTRA LA VERDADERA CRUZ [2A.14]

PELLO BERRIGETE

ÓLEO SOBRE TABLA / 97 x 60 CM / Ca. 1470-1471?

PALENCIA. PAREDES DE NAVA. MUSEO DE SANTA EULALIA.

BIBLIOGRAFÍA:

ANGULO ISQUIEZ, D. (1948), pp. 138-142; POST, OIR IX (1947), pp. 12-21; CANÓN AZNAR (1930), p. 32; HANCO (1999), p. 37; NOV. 52 (57); SAAZ-MAROTO, S. (1989), t. pp. 396-397 y (1998), pp. 69-70.

Las primeras noticias que se tienen sobre esta tabla la sitúan en la iglesia de San Juan de Paredes de Nava, actualmente amurada. Formaba parte de los restos de un retablo dedicado a la Vera Cruz, integrado por cinco tablas más: *Vergüjación de la Cruz de Cristo*, *San Marcos*, *San Juan*, *San Mateo* y *San Lucas*. Desde esta iglesia se trasladaron a la de Santa Eulalia de esta misma localidad palentina para incorporarse al Museo instalado en ella inaugurado el 13 de sep-

tiembre de 1963, en el que se exhiben en la sala III (ítems, 34-37).

En la iglesia de San Juan de Paredes las tablas se habían integrado en un retablo lateral, realizado más de un siglo después que ellas. Como en tantas ocasiones —y el retablo mayor de Santa Eulalia de Paredes proporciona un buen ejemplo de ello—, al llevar a cabo un nuevo retablo, se incorporaban a veces en el elementos tomados de otros retablos más antiguos, incluso si su advocación no era la misma. Mas aún, en este caso en concreto, ni siquiera se puede asegurar que las seis tablas que se integraron en el procedieran del mismo retablo. Como sugirió Argüeso, —que fue quien las dio a conocer y las adscribió a Pedro Berruguete en 1945—, nada impide que las dos tablas de Santa Elena hubieran pertenecido a uno y las cuatro de los evangelistas a otro distinto. Pero, de haberse integrado todas en origen en un mismo conjunto, éste nunca podría haber sido el retablo mayor de la iglesia de San Juan, que debía de estar dedicado a los dos juanes —aún cuando si podrían proceder de él los cuatro evangelistas solos—. De lo que no parece haber duda, en cambio, es de que, tanto si se hicieron para este Retablo de Santa Elena como para otro distinto, en ningún caso los evangelistas se destinaron al banco de un retablo. Como ya indicó Argüeso en 1945, lo más seguro es que se hicieron para un retablo similar al de Santa María de Trujillo, obra de Fernando Gallego y de sus colaboradores, en el que se colocaron superpuestos dos a dos en las dos calles de los extremos.

Lamentablemente, la falta de noticias sobre estas tablas impide conocer su origen. Por el momento, lo único que se puede saber sobre ellas, gracias a una foto antigua que se conserva del nuevo retablo en el que se integraron, es que éste estaba dedicado a la Trinidad. Y también se verifica en ella como se dispusieron en él estos seis paneles. Las dos tablas de la historia de Santa Elena estaban en el registro superior, a ambos lados de la calle central, la de Santa Elena *instando al juicio*, a la izquierda, y la *Verificación de la Cruz de Cristo*, a la derecha. Los cuatro evangelistas, sentados —de cuerpo entero y de



[244]

dimensiones similares a las tablas anteriores—, se dispusieron en las dos calles laterales. A la izquierda estaba San Marcos arriba y San Juan abajo y, a la derecha, San Mateo arriba y San Lucas abajo.

Si por el momento no consta el origen de estas tablas ni el destino original de la serie o de las dos series, al menos respecto a la cronología se tienen algunos elementos de juicio que per-

miten establecer una datación aproximada. Partiendo de la *insumentaria* que hacen las figuras de las dos tablas de Santa Elena, Argüeso sugirió en 1945 que Berruguete las debió llevar a cabo antes de partir a Italia, en este caso en torno a 1470-1471, como yo también opino. Las notas que muestran esas tablas denuncian que su autor se formó en Castilla junto a un pintor hispanoflamenco, como lo prueba su técnica poco cuidada y su escaso interés por traducir las calidades

de las cosas, junto con la forma en que se integran figuras y marcos y se construye este último. Aunque existen diferencias entre las seis tablas conservadas, como mínimo, Berruete debió de hacer antes de salir de Castilla las de Santa Elena instando al juicio para que le revele el lugar en dónde se encuentra la Cruz y la Verificación de la Cruz de Cristo, por carecer éstas de aquellas notas que muestra el estilo del paleentino a su vuelta de Italia: el dominio del espacio de la anatomía y de la composición y una variedad y naturalidad mayores en el gesto y en las actitudes de sus personajes. Y también se distinguen estas dos tablas de las que hizo Berruete desde su llegada a Italia en la forma de representar el marco arquitectónico, con edificios de paredes lisas sin estructurar, como las de la mayoría de los pintores hispanoflameños, en los que se incorporan en ocasiones elementos góticos o normánicos, pero traducidos de forma sumaria y sin la intención de reflejar la realidad de la Castilla de tiempos de los Reyes Católicos, como hizo Berruete a su vuelta de Italia.

Al comparar estas dos tablas del *Retablo de Santa Elena* con las que Berruete hizo después, en la década de 1480, se podría llegar a la conclusión de que su autor pudo ser algún pintor relacionado con el paleentino o derivado de él pero de peor calidad. De ser esto cierto, deberían haberse llevado a cabo obligatoriamente después de su retorno de Italia, lo que no parece concordar con la documentación que luce las figuras que Carmen Bernis situó en 1959 entre 1470 y 1475. En el caso de que fueran anteriores, las únicas justificación que se podría aducir para afirmar que no son de Berruete, es que las hizo un pintor que trabajó antes que él y tan próximo a su estilo que tendría que ser el que le enseñó el oficio e inició esa forma de pintar, que luego perfeccionaría el paleentino. Pese a las muchas lagunas que existen aún respecto a la pintura hispanoflameña de la zona, para mí resulta prácticamente imposible que se hayan dado estas circunstancias; y más, teniendo en cuenta prácticamente imposible que se hayan dado esas circunstancias; y considerando también que lo único que separa esas dos tablas de la histo-

ria de Santa Elena de las restantes pinturas realizadas después por Berruete en la misma zona es lo que aprendió en Italia. En consecuencia, mientras no aparezcan nuevos datos que confirmen lo contrario, para mí esas tablas procedentes del Retablo de Santa Elena de Pareides se deben a la mano del paleentino nada más concluir su aprendizaje.

PSM

LA FUNDACIÓN DEL OBISPADO



BULA DE CREACIÓN DEL OBISPADO DE RUBIÇÓN (2A.2.1)

BENEDICTO XIII. (PAPA LUCA) 7 DE JULIO DE 1404
 REPRODUCCIÓN / 29 x 22,5 CM ; 29 x 43 CM 29 x 22,5 CM / SIGLO XV

MARSELLA SAN VICTOR

BIBLIOGRAFÍA:
 VIEIRA Y CLAVIJO (1971) pp. 463-466; CAZORLA, LEÓN, S. y SÁNCHEZ-RODRÍGUEZ (1997) p. 30.

La expedición normanda que llegó a las islas Canarias en 1402 arribaba sin duda alguna al deseo de consolidar su presencia en ellas, no sólo con el sometimiento y reconocimiento de sus habitantes, sino también con el establecimiento de aquellas estructuras sociales que en el momento se consideraban indispensables para ofrecer la imagen de una sociedad permanentemente constituida. Entre ellos estaba el mundo religioso.

En estos años la cristiandad está sumida en la profunda crisis del Cisma de Occidente. Castilla se había definido por la obediencia a Benedicto XIII y Jean de Bèthencourt es leudatario de Castilla. Por otra parte su primo, Robin de Bramante, fue uno de los nobles más destacados en la liberación de Benedicto XIII del asedio al que fue sometido por sus adversarios en la sede de Anón, y acompañó al Pontífice hasta Marsella. Probablemente este conjunto de circunstancias es el que movió a Benedicto XIII a promulgar la bula de erección del obispado del Rubiçón y que fue dada a conocer por Vieira

Benedicto, Obispo, siervo de los siervos de Dios, para perpetua memoria. *El Romano pontífice, sucesor de San Pedro, clero celestial y Vicario de Jesucristo, indaga con paternal atención y exámine con diligencia todos los climas de este mundo y calidades de las naciones que la habitan, solicitando, en desempeño de su obligación, la salud de todas; así, fundado en aquello suprema autoridad y persuadido de causas racionales, ordeno saludablemente y dispone con madura deliberación cuánto jaxgo debe ser guto en la presencia de la Divina Majestad, a fin de reducir a una grex las ovejas que Dios puso a su cargo y que por este modo consiga y alcance el premio de la félicitad eterna para aquellas almas que con el auxilio del Señor pueden más presto y con más luces llegar a él, si la verdad de lo fe católica se dilata para gloria del hombre divino. Hace tanto tiempo que, tanto por vía pública, cuanto por una relación fidedigna, ha llegado a nuestra noticia apostólica, que la isla de Lanzarote, alias de Canaria, habitada de una nación gentil, ha sido conquistada valerosamente por algunos profesores de lo fe cristiana y sometida su dominia, y que muchos de sus moradores, en virtud del ministerio de la predicación, dejando los tinieblas de sus errores, acaban de convertirse a la luz de lo fe ortodoxa, y se espera que sin duda, con la divina gracia, la mayor parte de ellos recibirá muy en breve la misma pura fe.*

Iguualmente sabemos que en el castillo de Rubiçón de la misma isla se ha edificao una iglesia bajo la advocación de San Marcial y Nos, que aunque indignos, hemos sacraldo a San Pedro y hacemos las veces de Cristo sobre la tierra, deseando tener solcito cuidado de todas las almas que el mundo dividido en cismos, vuelto a la unidad de lo fe ortodoxa, para que haya un solo rebaño bajo de un solo pastor, y queriendo distinguir aquel castillo y aquella iglesia con algún favor apostólico, después de una madura deliberación con nuestros hermanos, por consejo de ellos y de la plenitud de nuestra autoridad apostólica para loor del nombre de Dios, gloria y exaltación de su santa iglesia, dilatación de la fe y mayor utilidad de los almas, erigimos el referido castillo del Rubiçón, supuesto que tiene



12A.21]

proporción para ella, en ciudad, y la honramos con el nombre de tal, siendo nuestra voluntad que se llame perpetuamente Ciudad Rubicense, y señalamos por su diócesis lo restante de aquella isla y todas las otras comarcas. Y la dicha iglesia, de consejo de los dichos nuestros hermanos, la hacemos y establecemos Catedral, y la condecoramos con el título de dignidad episcopal, para que tenga, mediante Dios, esposo propio e idoneo por provisión de la Silla apostólica, el cual pueda gobernarla y serle prebostado.

Además de esto establecemos y mandamos que la referida Iglesia Rubicense esté sujeta, como sufragánea, a nuestro venerable hermano el arzobispo y a la Iglesia Hispalense por derecho metropolitano. Nulli ergo humanum etc. Dado en Marsella, en San Victor, a 7 de Julio del año décimo de nuestro pontificado, que es el de 1704.

Esta es la bula que acredita el nacimiento de la actual Diócesis de Canarias, ya que Eugenio IV en 1435 sólo autorizó el traslado de la Sede a la isla de Canaria, ordenando que de ahora en adelante y para siempre jamás se denominara Iglesia Canariense Rubicense.

JLL



SAN MARCIAL [2A.22]

JUAN DE MIRANDA (1723-1805)

ÓLEO SOBRE LIENZO / 106 x 82 cm / 1787

LEYENDA: SAN MARCIAL, OBISPO, APOSTOL DE LINGÜES

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

CASORIA LEÓN, S. (1992), p. 153; CASORIA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), pp. 15 y 17; GUERRA ACOSTA, M. (1998), pp. 383-385; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1998), p. 159; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1998), p. 35; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1999), pp. 380-382.

Este lienzo que se sitúa en la capilla de San José de la Catedral de Santa Ana es obra del insigne pintor canario del Setecientos, Juan de Miranda. Fue donado en 1787, por el prior, Franchy y el arcipreste de Ruefventura, Viera y Clavijo, al Colegio de San Marcial, institución fundada para suplir con sus colegiales la falta de los monjes de coro en la catedral, que se habían suprimido para emplear el dinero en el Seminario.

Los mencionados comitentes, expresaron al Cabildo Catedral de Canarias su deseo de que se colocase y expusiera a la veneración de los fieles dicha pintura e imagen en el altar de la Capilla de San Gregorio con algunas luces y adornos y que, entre tanto no haya en el referido Colegio sitio oportuno para su custodia y conservación, pueda permanecer en la pared de dicha capilla junto al cuadro de Nuestra Señora de la Soledad, o en otro lugar conveniente.

La figura de San Marcial es muy importante para la Diócesis de Canaria pues el día de su festividad, 7 de julio, fue elegido por el pontífice Benedicto XIII para erigir en 1704, la Diócesis del Rubicón (Ecclesia Rubicensis), al sur de la isla de Lanzarote, nombrando como primer obispo a Fray Alonso de Sarrócar de Barmameda.

Para dejar constancia de quién es el personaje retratado, Miranda, nos presenta al obispo y evangelizador francés del siglo III a modo de retrato de busto. En actitud de bendecir mientras pasa las páginas de un libro, sobre un fondo de nubes, ataviado con manto y túnica de gran sobriedad. Destacando su dignidad como obispo mediante la presencia del báculo y mitra, que portan sendos ángeles en la zona inferior izquierda; mientras que en la derecha y en una flautería, para aclarar más la cuestión, aparece inscrito: SAN MARCIAL, OBISPO, Apóstol de Lingües.

Miranda se centra principalmente en la figura del santo, recreándose sobre todo, en el estudio de su cabeza; representándolo de edad madura, con poblada barba, casi totalmente calvo y con la mirada dirigida al espectador, sin que ello le haga desprestigiar el resto de los elementos compositivos, como la mitra, el báculo y los ángeles que también denotan su maestría. Mediante este tipo de composición, el artista logró dignificar y distanciar la imagen sacra siguiendo los postulados teóricos de la Ilustración. Ello se observa en la ausencia de *pathos*, así como en una sencillez, frialdad y distancia acordes con los aires del Neoclasicismo.

Las gamas de grises, animadas con pequeños toques de rojo, confirman el colorido del lienzo, en el que se introduce una luz vertical blan-



[2A.2]

quecina que provoca suaves contrastes lumínicos, constatándose los dos pilares básicos de su pintura: su dominio del color y la luz.

La Catedral de Santa Ana y el Museo Diocesano de Arte Sacro conservan cuatro obras más salidas del pincel de este gran pintor. Estas aluden a temas religiosos de variado formato, técnica e iconografía. En el templo catedralicio sobresalen los lienzos al óleo que adornan la cabecera de las naves laterales, representando a San Sebastián y la Inmaculada Concepción. Mientras el museo

exhibe la composición de una Dolores y la pequeña tabla de San Juan Nepomuceno.

Seguindo a la profesora Rodríguez González, el nombre de Juan de Miranda ha significado un eslabón muy importante para la historia del arte en Canarias, porque gracias a él la pintura canaria consiguió dar un paso adelante, haciendo salir de un cierto estancamiento, al que se había llegado con la desaparición de Cristóbal Hernández de Quintana.

MTB.



SAN MARCIAL Y SAN SEBASTIÁN [2A.2]

JOAN GASCO [1503-1529]

TEMPLE Y ÓLEO SOBRE TABLA / 116 X 78 CM /
Ca. 1520

BARCELONA, MUSEO DIOCESANO

BIBLIOGRAFIA:

GLIROLI, CUMIL, J. (1967-1968-1991) p. americana; SEGARRA, F. de (1991) p. artística; THENS, H. (1991) p. 59; GALLARDO, A. (1990) pp. 179 y 182; figs. 100-101; FAL, J. (1992) p. 186; POZET, C. R. (1998) pp. 43-47; fig. 96; CAMPELO, F. (1993) s. 22; MARTÍ BONET, J. M. (1991) p. 304; GARCÍA IBERIA, I. (1989) pp. 418-429; FLECHER, I. BOTZLER, F. J. (1991) pp. 54-56

El autor de la obra es Joan Gasco, natural de Tafalla (Navarra), quién hacia 1502 pasó a residir a Vic hasta su muerte acaecida en 1529. Se podría considerar como el pintor oficioso del obispo de Vic durante este periodo: sólo para la catedral obró cinco retablos. El paso del gótico al renacimiento se hace muy evidente en su obra. De su etapa netamente gótica son los retablos de Fàbregues, Gall, Vilantrosa, Sant Roma de Sas y un banal de Sant Joan de les Abadesses. El retablo mayor de Sant Pere de Vilamajor (destruido en 1936) marca el inicio de su evolución hacia el estilo renacentista incorporando característica italiana. Yo de esta nueva etapa serán los retablos del hospital de Peregrinos de Vic, de Prut, de Torelló, de Sant Esteve d'en Bas, la tabla de la Santa Fia, la puerta del armario de la tesorera de la Seo de Vic y los profetas del retablo de Sant Esteve de Granollers. Su taller continuó con sus hijos Pere (Pent), Francesc y Sebastián.

En cuanto a la obra esgrueta en cuestión, la tabla de San Marcial y San Sebastián podría haber estado en la parte central de este retablo, tal como apunta Joaquim Garriga en sus precisos estudios. San Marcial aparece representado con mitra y báculo en la mano izquierda, mientras que san Sebastián sostiene con la mano izquierda el arco y con la derecha las flechas. Centrado en medio de la composición y a los pies de los santos se encuentra un escudo partido hori-



[2A.2]

zontalmente en dos partes; en la superior hay una perla y en la inferior unas olas rojas sobre fondo verde. Se trata del escudo de Gual de Vilarrasa.

Del mismo retablo se conservan en el Museo Diocesano también dos tablas que representan a Santa Magdalena y Santa Apolonia. Santa Magdalena, con espléndida vestimenta, aparece ofre-

ciendo abierto el argenterario. Santa Apolonia sostiene con la mano derecha un libro y con la izquierda los atributos de su martirio: la palma y unas tenazas con una muela. Estas dos tablas estarían colocadas en los extremos opuestos del retablo, separadas pero en posición simétrica.

Son pinturas del periodo ya plenamente italianizante de Joan Gasco, que no obstante esio ma-

nifiestan una tradición del gótico tardío. Los rostros de las figuras, muy característicos de Gasco, presentan una influencia típica del arte alemán. La utilización de la pintura al óleo es muy manifiesta en esta etapa del pintor navarrés.

Las tablas aquí presentadas pertenecían al retablo de la capilla de San Marcos y San Marcial, y se salvaron del desastre de la guerra civil por haber sido ingresadas en 1936 en el Museo Diocesano de Barcelona. El sacerdote Gudiol i Cunill, principal experto en la figura de Gasco, indica como el escudo de Gual de Vilarrasa en el centro del retablo correspondía al mecenazgo de esta familia, concretamente quizás al de Narcís de Gual. Las tablas de Santa Magdalena y Santa Apolonia fueron restauradas con motivo de la exposición Millenari, y la de San Marcial y San Sebastián con motivo de la muestra Splendor Vallès.

En la población de Sant Pere de Vilatorrada estuvo ubicada una de las primeras residencias condales de Cataluña. Durante los siglos XIII-XV existió un templo diferente de la capilla del palacio condal. Consta que en el siglo XVI las piedras del palacio, ya abandonado, sirvieron para reparar la iglesia y para hacer una nueva. Así, de 1581 a 1599 se levantó la nueva parroquial -la actual- que fue bendecida en 19 de octubre de 1600. El retablo mayor, también de Joan Gasco (1513-1516) se trasladó al presbiterio del actual templo y se añadieron unas nuevas tablas en el nivel inferior para adaptarlo a la nueva altura. Fue destruido en 1936.

PFJR



NOMBRAMIENTO DE FRANCISCO CLIMENT COMO OBISPO DE MALLORCA POR EL PAPA BENEDECITO XIII, EN SUSTITUCIÓN DEL OBISPO LEIS DE PRUDOS, TRASLADADO A TORTOSA [2A.2A] BENEDECITO XIII

DOCUMENTO EN LATÍN SOBRE PERGAMINO / 25 x 29,7 cm / 1403

BARCELONA ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA, CEMSA D'OCCIDENT, PERGAMINO Nº 44, 17 DE AGOSTO DE 1403. PONTORQUE



[A2.1]

El Papa Benedicto XIII nombra a Francisco Francesc Pete o Pérez alias Climent o también Saperal, accediendo del Benedicto en la Iglesia de Barcelona, licenciado en derecho y clérigo familiar de la Cámara Apostólica, obispo de Mallorca, sede vacante por traslado de su antecesor titular Lluís Ido Prades, a la de Tortosa.

Dado en Pontorve, obispado de Avión (Francia), el 17 de agosto del año 9 de su pontificado.

Documento en latín sobre pergamino, de 55 x 29,7 cm (325). Original, con raspados de origen en el texto y fuera del mismo. Conserva el Sello o bula de plomo pendiente en hilo de cáñamo. En perfecto estado de conservación.

JBR



BÁCULO DEL PAPA BENEDICTO XIII
[A2.5]

ANTONIO PLATERO, AL SERVICIO DE CLEMENTE VI
PLUM, SOBREDORADA Y ESMALES TARSUCOS DE VARIOS
COLORES / 51 x 13 Ø CM / Ca. 1342

REPASADO AICA 1992, RESTAURANDO DESDE ENTON-
CES AL PAPA BENEDICTO XIII

MADRID: MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

BIBLIOGRAFÍA:
CAPPELLO, T. del 1877 pp. 17-22; CRUZ VALDIVINOS, J. M.
1962 pp. 28-31; CRUZ VALDIVINOS, J. M. 1994 pp. 206-
218; CRUZ VALDIVINOS, J. M. 1998 pp. 106-108; FRANCO
MATA, A. 2000 pp. 328.

Esta formado por un vástago de sección poligonal con pequeña pearsa a media altura y tuerca rematada en un basamento sobre el que se dispone el grupo de la Anunciación. La superficie, tanto en anverso como en reverso se decora con una cenefa esmaltada. Comienza con rosetas que encierran hojas y círculos con rosetas de esmalte rojo sobre fondo negro y continúa con verticabudo circuillos con aves diferentes. El nudo es poligonal de tres pisos, de mazonería con ventarinas de arcos apuntados y huecos lobulados entre contrafuertes y pináculos. El capón prismático hexagonal afecta decoración geométrica grabada con caras alternadas y manzana central adornada con lisonjes salientes de superficie esmaltada y los motivos de las marcas, dadas a conocer por J. M. Cruz Valdivinos.

Las marcas en cuestión, llaves cruzadas de oro sobre menguante de plata, tíara con infias de sinople sobre menguante de plata, siempre en campo de gules, alternando con flor púrpura borborada de oro en campo de azul, ha llevado a considerarla como ejecutada por encargo del papa Luna. Sin embargo, el citado investigador, en un análisis comparativo con obras contemporá-

[A2.5]



neas ha llegado a la conclusión de que se trata de una pieza realizada durante el pontificado de Clemente VI, siendo reaprovechado cuando Benedicto XIII subió al solio pontificio.

A sus precisiones es conveniente añadir otras indicativas de la estructura original de la obra, deducibles de las comparaciones iconográficas con ejemplares italianos, donde se conservan precedentes más o menos directos. Uno de ellos es el ejemplar espléndido del Museo Capitolare de Città di Castello, de hacia 1324, y atribuido a Goro di Gregorio. Mas sencillo que el anterior y más cercano al báculo de Benedicto XIII es el de San

alizada en madera de ébano con empuñadura y anillos o abazadores de plata sobredorada sobre las que aparecen varios escudos de tipo francés y nombres circulares que corresponden a tres papas reinantes durante los tiempos del Cisma de Occidente (1378-1417). Por su forma, se aleja de los modelos habituales de los báculos episcopales, esto es, los cayados litúrgicos rematados en rosca, cuyos antecedentes se remontan a los orígenes del Cristianismo; por el contrario, el bastón, que creemos de factura avinionense, presenta una empuñadura rematada en forma de *thau* o cruz egipcia —la cruz de San Antón—, en la cual aparece el aragrama del «IHS» (Iesus, Hominis Salvator) formado con clavos pasadorales, una cartela con el nombre de «GREGORIO XI» que corresponde al pontífice de este nombre (Pierre Roger, 1370-1378), artífice del traslado de la sede papal de Aviñón a Roma y a cuya maerte se produce el citado Gran Cisma, y una marca frusera, quizá la de esta ciudad francesa. El primero de los anillos contiene dos escudos: uno papal, con las llaves de San Pedro, y otro —junto a una cartela con el nombre de «BENEDICTO XIII»— con las armas del célebre Papa Luna (Papa de Luna, pontífice entre 1378 y 1414), elegido por los preladis disidentes de Aviñón y defensor en su momento de Fernando de Antequera en el Compromiso de Caspe. En el segundo anillo aparece nuevamente el escudo pontificio, esta vez junto al del antipapa «CLEMENTES VIII» (Robert de Genève, 1378-1394) opositor del mariano Urhano VI. Por último, en la tercera abazadora, aparece de nuevo el blasón cortado en punta con las armas del Papa Luna, sin inscripción alguna, acompañado del escudo con las llaves de San Pedro.

Tan preciosa pieza se conserva en el interior de una funda realizada en un soporte de cuero y cartón recubierto con dos fragmentos de piel de tonos verde esmeralda que han salido a la luz tras su reciente limpieza y restauración efectuada en 1999. Su superficie presenta, de un lado, motivos decorativos repujados con hojas de acanto y otros temas vegetales; del otro, la inscripción «DE DVOS / VYEN EL / BYEN / E DELLAS / AVEIAS / LA MYEL / E DELAS

/ MA / fleigheib», frase de resonancias bíblicas (la primera parte procede de Job 2,10) que aparece recogida por vez primera en la obra de Hernán Núñez Refrines y proverbios en romance... (Salamanca, Juan de Cánova, 1555) y que hoy en día puede hallarse en cualquier compendio de refranes populares y frases hechas. Quizá fuese el lema que adoptara como *suyo* el obispo Barrientos.

ASB



CALZ DEL OBISPO BARRIENTOS [2.A.2.7]

ANÓNIMO FRANCÉS (?)

PLATA INCELADA Y SOBREDORADA CON ESMALTOS / 25 X 16 X 8 CM / PRIMER TERCIO DEL SIGLO XV

INSCRIPCIÓN:

«A / LI / CE / IN / SI / A / MU / RA / GR / ACT / APUSNA / A

VALLADOLID, MEDINA DEL CAMPO, FUNDACIÓN MUSEO DE LAS FIBRAS. OBRA DEPOSITADA POR LA FUNDACIÓN SAINZ DE LUJAN

BIBLIOGRAFÍA:

ARIAS MARTÍNEZ, M. (1998), pp. 60-65.

Entre las obras artísticas que se conservan en Medina del Campo procedentes del legado del obispo fray Lope de Barrientos figura este extraordinario calz que presenta su escudo de armas, circunstancia que nos garantiza su origen y una cruz potentizada que lo relaciona con el hospital que el mismo fundó en su villa natal bajo la advocación de la Piedad y san Antonio Abad.

Fray Lope, destacado dominico que ocupó sucesivamente las sillas episcopales de Segovia, Ávila y Cuenca, muriendo electo de la de Santiago, fue un notable personaje de los reinados de Juan II y Enrique IV, llegando a ser Consejero y Canciller Mayor del primero y Preceptor del segundo (también lo fue, junto con Gonzalo de Illeras, de la reina Isabel la Católica). Nacido en Medina del Campo en 1382 y muerto en Cuenca en 1469, ordenó en su testamento ser enterrado en el citado hospital de San Antón, establecimiento al que dejó numerosas obras

artísticas. Entre ellas, la primera citada en su testamento es el *coñice* e *anpallas* con que nos celebramos en pontifical, pieza que identificamos con el calz que ahora abordamos.

A primera vista, parece claro que la tipología de este calz es muy diferente a la de los realizados en Castilla en aquel tiempo, lo que nos hace pensar en una obra de importación que, con toda probabilidad, llegaría a manos del obispo bien como regalo en alguno de sus viajes de Estado o bien por adquisición a algún afamado taller francés en los tiempos en que la corte papal residía en Aviñón. Los motivos decorativos que presenta formados por hojas de acanto, el uso de esmaltes tascoidos y la propia forma bulbosa del nudo, en el que aparecen seis chatones circulares esmaltados con diferentes representaciones, son características propias de las producciones artísticas del sur de Francia y norte de Aragón, en las que queda patente la influencia de la Toscana. Corroboramos esta hipótesis la existencia de otras obras pertenecientes al patrimonio del obispo, de clara procedencia francesa y similar cronología, como el bastón de San Antonio Abad, también presente en esta Exposición. La ausencia de marcas nos impide conocer con mayor precisión el lugar de origen y el nombre del autor de tan magnífica pieza.

Manuel Arias Martínez relaciona este calz —a pesar de sus sustanciales diferencias compositivas— con el de la Colegiata de Santa María de Caspe, procedente de Aviñón, apuntando la coincidencia de que fue en esta ciudad zaragozana donde en 1412 fue proclamado rey de Aragón otro medinense ilustre, el infante D. Fernando de Antequera, en cuya coronación se cree que se utilizó dicho calz. También recuerda paralelismos estéticos con otras piezas fechadas en la primera mitad del siglo XV, como el calz del cardenal Juan de Torquemada, dominico vallesolano contemporáneo de Barrientos, que hoy se conserva en el Museo de Dortmund y que fue realizado en Toscana hacia 1440.

Respecto a sus características formales, la copa es acompañada y lisa, presentando tan sólo un fino coronón en su parte central y, en su base, una

dedicada decoración vegetal de sarmientos ramificados que ocupa toda la subcopia; de ella arranca el astil, prismático de sección exagonal, en cuyas tres partes figura la inscripción gótica mencionada, alusiva a la Virgen María y la Eucaristía, entre

ellas se sitúa el nudo de forma bulbosa, con las medias circulares ya aludidas en las que aparecen representados los santos Pedro y Pablo, otros dos apóstoles, la Virgen y una cruz potentada. El pie del caliz está formado por seis paños o cam-

pos cantoados en las aristas por hojas de acanto que se derraman hasta la base, que es de contorno mixtilíneo y con el borde rematado en un friso de tracería calada de cuadrihilas inscritas en círculos. En la parte inferior, tres de los dichos paños presentan incrustados sendos medallones circulares en los que aparece: una cruz potentada y dos escudos cortados en el jefe con hondas de carácter decorativo, que se corresponden con las armas de Fray Lope de Barrientos (su escudo lo hemos visto en otras obras con sus metales y colores originales; jefe de sinople sobre campo de plata).

El caliz se conservó en el referido hospital de la Piedad y San Antón hasta la incorporación de todo su patrimonio al Hospital General de Simón Ruiz en 1864, a cuya Fundación pertenece en la actualidad, pudiéndose contemplar permanentemente en el Museo de las Ferias de esta localidad vallisoletana.

ASB



CALIZ DEL PAPA LUNA [IA218]

AVENIOB / PUNZÓN DE BARCELONA

PLATA DORADA, CINCELADA, REPUJADA CON ENAGUAS
LARGEZAS / 22 x 16 cm Ø / FUNDID: TORCIO DEL SIGLO XV

CASTELLÓN, PENSICOLA, MUSEO PARROQUIAL, DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL PERPETUO SOCORRO

BIBLIOGRAFÍA
SINÓ CASTILLO, JR. (1980) SINÓ CASTILLO, JR. (1980) pp. 95-108.

Esta magnífica pieza, custodiada en el Museo Parroquial de la Iglesia de Santa María del Perpetuo Socorro de Pentsicola, fue de uso personal y exclusivo del pontífice Benedicto XIII durante su reclusión en Pentsicola, así como de san Vicente Ferrer de Avión. Los llamados calices Papa Luna (otro ejemplo es el de la Iglesia de San Mateo), acurran una tipología prodigiosa durante todo el siglo XV.

Presenta el pie exagonal con intermedios, borde aristado y repujados de flora y escudos bordados de Benedicto XIII (el Papa Luna). Carta en-

IA217





gran con nudo esférico con los anagramas de Cristo y Marta (esmaltado azul). Es de plata sobredorada con esmaltes limosinos.

JBSC



CHALICE PROCESSIONAL DEL PAPA LUNA [A.2.9]

TALLERES SANTIAGUINOS. PUNÓN DE SAN MATEO.

PLATA DORADA, OROBL. DE ROCA Y ESMALTES VALENCIENES / 103 x 45 CM / PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV

CASTELLÓN. PENSICOLA. MUSEO PARROQUIAL DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL PUEBLO (SOCORRO)

BIBLIOGRAFÍA:

SORO CASTILLO, J. (1983). SORO CASTILLO, J. (1993).

Esta pieza fue regalo de la ciudad de Valencia a Benedicto XIII como recuerdo de su canonjía en la Catedral Metropolitana. Fue usada en las funciones litúrgicas del Papa Luna en Peníscola.

Se trata de una pieza gótica con centro de cristal de roca y armadura de plata sobredorada. Corresponde a la primera década del siglo XV y es obra de los orfebres de San Mateo, mostrando la correspondiente marca o punzón. Con finas labores, posee las imágenes labradas de Cristo Varón de Dolores y del escudo de Valencia (con yelmo y penacho de jaimé II). Es de caza exagonal de planos burilados y contrafuertes decorativos.

JBSC



BULA DE CREACIÓN DEL OBISPADO DE FUERTEVENTURA [A.2.10]

MARTÍN V

REPRODUCCIÓN / 29 x 47 CM / 20 DE NOVIEMBRE DE 1424

ROMA. EL VATICANO. ARCHIVO SEGRETO

BIBLIOGRAFÍA:

MEYER Y CLAWD, J. (1971). pp. 49-79. WÖLFEL, D. J. (1971). pp. 82 - 83.

La primera noticia sobre la creación del obispado de Fuerteventura la encontramos en Vie-



ra y Clavijo. Aunque, como en el caso de Rubicón la bula original se había perdido, el ilustre poligráfico con el título de arcediano de la misma isla, encontró el texto en la colección de documentos papales publicada por Coquilin. En efecto, el 29 de noviembre de 1424 el papa Martín V erigió en Catedral independiente la iglesia

[LA.2.10]



de Santa María de Betancuria y le agregó como ámbito jurisdiccional el resto de las islas, exceptuando Lanzarote, que siguió subsistiendo como Diócesis de Rubicón.

Opina Viera y Clavijo que la erección de esta Diócesis obedeció a las graves desavenencias entre Maciò de Bèthencourt y el obispo Fray Mendo de Viedma. Admitiendo la validez de esta afirmación habría que añadir otras circunstancias determinantes apuntadas por el Dr. Willel en el trabajo más documentado que se ha escrito sobre este asunto. Por una parte los nuevos señores de las islas, la familia de las Casas o Casaus, abandonan la causa de Benedicto XIII y pasan a la obediencia de Martín V, y por otra, el infatigable misionero de Canarias fray Juan de Baza, eleva un importante informe a Martín V sobre la situación religiosa en las islas y solo cuarenta y siete días después nace la Diócesis de Fuerteventura.

La bula de nombramiento del primer y único obispo de Fuerteventura, fray Martín de las Casas, fue localizada por el mismo Willel en el archivo Vaticano. No sabemos si el nuevo Pastor vino efectivamente a su Diócesis, pues a los pocos años de creada fue suprimida. La signatura del gran archivero del Vaticano, Garampini, nos proporciona el hecho y la fecha: *Annulatio erectionis ecc. Fortiventurae A. B. Martin V. XIII. 3.*

El Corresponde al tomo III del año XIII de Martín V y por lo mismo a la primera mitad del año 1420. El obispo Martín de las Casas fue trasladado a Málaga y Fray Mendo de Viedma se convierte desde entonces en único obispo de todas las islas: una vez reconocida la autoridad de Martín V.

J.L.



BULA DE MARTÍN V DIRIGIDA A LOS OBISPOS DE BARCELONA Y CARTAGENA [LA.2.11]

MARTÍN V / ROMA / 15 DE MAYO DE 1425

DOCUMENTO EN LATÍN SOBRE PERGAMINO / 56 x 49 CM / 1425

BARCELONA. ARJIV DE LA CATEDRAL DE BARCELONA. CUBA D'OCIDENT, PERGAMINO Nº 594

El Papa Martín V ordena, atendiendo a los ruegos de fray Juan de Baza, vicario general de las islas Canarias, y de sus compañeros de la orden de frailes menores, que de lo recogido por motivo de legados pios y restitución de tierras en los reinos de Castilla y Aragón, con mención especial de los arzobispos y obispos de Tole, Cartagena, Castilla, León, Zaragoza y Barcelona, se destine la cantidad de 2000 florines oro para poder proseguir y completar la evangelización de los habitantes de las islas, y en particular para la adquisición de un navío que facilite el traslado intrasmarino, cuya compra encomienda a los consellers de la ciudad de Barcelona, dada su condición de puerto-mercado más apropiado para la compra-venta de naves, estándose al mismo tiempo dispuestos y peligos en atención a la distancia que media entre dicha ciudad y las islas caso de cuidarse de ello los interesados, debiendo entregar la nave, una vez adquirida, al mencionado fray Juan o a sus sucesores en el referido vicariato, corriendo a cargo de éstos la dirección, administración y mantenimiento de la misma.

Dado en Roma, el 15 de mayo del año 8 de su pontificado.

Documento en latín sobre pergamino, de 562 x 492 mm. Copia de la bula original, librada por



[2A211]

el notario público de Valencia, Pedro Navarro, el 21 de febrero de 1426. En buen estado, salvo nueve agujeros, dos de ellos dentro del texto y otros dos con roturas, de pequeñas dimensiones —desperfectos convenientemente restaurados con pergamino—, así como una mancha amarillenta en el centro que cruza el texto.

JBR

LA LUCHA DE LA IGLESIA POR LA
LIBERTAD DE LOS ABORÍGENES



BULA EN DEFENSA DE LAS INJURIAS ECLESIÁSTICAS [2A211]

EJECUTORIO IV/ 5 DE FEBRERO DE 1426

PERGAMINO / 33 x 52,5 cm / SELLO XV

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS.

BIBLIOGRAFÍA
WOLPEL, D. J. 10966 pp. 101-1085 y 3-13.

Esta bula se conserva original en el archivo secreto de la Catedral de Canarias. Su texto fue estudiado por el profesor Wölfel en el respectivo registro del Vaticano, junto a otros importantes documentos de la misma época, y dado a conocer en su artículo *La Curia Romana y la Corona de España en la defensa de los aborígenes canarios*.

Las severas amonestaciones que en esta bula hace Eugenio IV a todos los arzobispos, obispos y dignidades seculares que atentarán contra el obispo de Rubicón y sus bienes, parecen obedecer a los reiterados intentos de los señores de las islas en no contribuir al pago de los diezmos llamados singulares, e incluso de agresar y esclavizar a sus isleños, que por su condición de cristianos o posibilidad de serlo caían bajo el ámbito jurisdiccional del obispo. Así parecen indicarlo otras bulas y documentos que en breve período de tiempo emanaron de la Chancillería Pontificia.

JLL



[2A211]



[2A.32]



BULA CONTRA EL ABUSO DE IMPUESTOS A LOS ABORÍGENAS CONVERTIDOS AL CRISTIANISMO
[2A.32]

EUGENIO IV / 29 DE SEPTIEMBRE DE 1434

PERGAMINO / 28,6 x 52,6 CM (PLIEGUE DE 8 CM) / 1434

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

BIBLIOGRAFÍA:

WOLFFEL, D. J. (1980) pp. 105-107, CASTELLÓN, C. (1998) pp. 105-117.

El abuso que los señores de las islas llevaban a cabo con los indígenas viene expresado en esta bula penitencia, en la que se amenaza con la excomunión a los que recaudaren de estos convertidos *la quinta parte de todos los frutos del campo, de los partos, de sus ganados, que es una demasia*. Mandó el Papa que los naturales no pagaran más que los otros cristianos.

El Papa Eugenio IV se hallaba en estos momentos en Florencia, adonde había llegado huyendo de la tiranía y persecución de los poderosos. Por eso responde con toda contundencia a las súplicas que se le presentan de menos del obispo de Rubicón y de fray Juan de Baeza, vicario de los franciscanos de Fuerteventura.



[2A.33]

BÁCULO Y MITRA DE Pío II [2A.33]

BÁCULO DE Pío II

PLATA PUNTEADA, CROCELADA Y DORADA CON ESMALTE Y FILIGRANA DE PLATA / 180,5 CM / CA. 1462

RESTAURADO EN 1990 POR GIOVANNI BORGALASSI

EN EL NUDO TIENE DOS INSCRIPCIONES:
ENCINA ECCLESIAE PIENNAE PIS SECUNDUS FONTI
FEDU MAXILIS PROPRIA IMPENSA PIERV FELT

DEBIDO PASSTORALIS OPICII ET AUCTORITATIS SIGNUM

DONADO POSIBLEMENTE POR Pío II CON OCASIÓN DE LA ELECCIÓN DEL PRIMER OBISPO DE PIENZA, EL 29 DE AGOSTO DE 1462.

ITALIA PIENZA MUSEO DIOCESANO

MITRA DE Pío II

ANONIMO

95 x 30 CM

MITRA PERTENECIENTE AL PAPA Pío II, REALIZADA EN SEIDA, CON INCANADOS Y BORDADOS DE HILOS DE ORO, PLATA Y SEIDA. DESSCAN EN ELA LAS REPRESENTACIONES DEL ESPÍRITU SANTO, VIRGEN CON EL NIÑO, SAN PEDRO, SAN PABLO, EL ARCÁNGEL SAN GABRIEL Y LA VIRGEN UBICADAS EN LOS ANGELOS DE LA MITRA. —AVERSO Y REVERSO— REALIZADA EN ESMALTE TRANSLUCIDO Y CIRCUNDADA A 9000 DE ESCUDO DE FILIGRANA DE PLATA, ADemás DE LAS CUATRO REPRESENTACIONES DEL ESCUDO DE ARMAS DEL PAPA PICCOLONNA.

ITALIA PIENZA MUSEO DIOCESANO



[233]

BIBLIOGRAFÍA:

CABALLERO MÚJICA, F. (1992), pp. 421-428; CABRIL, ENZO, p. 199(3); CAZORLA LEÓN, S.-SANCHEZ RODRIGUEZ, J. (1997), pp. 39-42; PELLEGRINI, F. (1963), *VNAA* (1997), VERA Y CLAYTON, I. DE, 1982, VOL. II, pp. 486-491.

Pío II (19 de agosto de 1458-15 de agosto de 1464). Eneas Silvio Piccolomini, nació en 1405 en la villa de Corsignano, en las cercanías de Siena, a la que convertiría en la espléndida ciudad y residencia episcopal de Pienza durante su pontificado. Fue el mayor de dieciocho hermanos. Entró en la Universidad de Siena a la edad de 18 años donde se entregó al estudio diligente. Estudia a los clásicos convirtiéndose desde entonces en un gran humanista. Fue secretario del



[233]

obispo de Fermo, Domenico Capranica, en el Concilio de Basilea donde se opuso a Eugenio IV. Durante una estancia en Escocia contrajo la gota, enfermedad que sufrió durante el resto de su vida. Fue secretario del antipapa Félix V. Finalmente se reconcilia con Eugenio IV y en marzo de 1446 fue ordenado subdiácono en Viena. Al año siguiente fue nombrado obispo de Trieste y en 1450 de Siena. En 1456 fue designado catedral por Calisto III a quien sucedió como Papa. Sabedor de los errores del conciliarismo no perdió ocasión de afirmar la unidad de la Iglesia y la legitimidad de la elección canónica de los papas. La idea central de su pontificado fue la liberación de Europa de la dominación turca. Pío II se empeñó en despertar el entusiasmo de los apáticos príncipes cristianos colocándose a la cabeza de los cruzados. Aunque estaba gravemente enfermo, salió de Roma hacia el este,

pero murió en Ancona, lugar de reunión de las tropas cristianas. Durante su pontificado fue canonizada Santa Catalina de Siena. A pesar de los muchos asuntos que debía atender como papa, encontró tiempo para continuar su actividad literaria, escribiendo entre otros una descripción geográfica y etnográfica de Asia y Europa y sus Memorias, la única autobiografía que nos ha dejado un Papa.

Bajo su pontificado fueron nombrados obispos de Canarias-Rubicón:

I Roberto (1459 - ?) del que no hay indicios de que viniera a Canarias.

II Diego López de Blesca (1460-1468) a quien dirige la bula *Prestar bonos* el 7 de octubre de 1462, amplia en contenidos históricos y pastorales. En ella el Papa, entre otras cosas, facultó al obispo pa-

ra que pueda tomar a religiosos de cualquier orden que deseen secundar los deseos misioneros del prelado. En la misma el pontifice pide al obispo y al clero que se eslaberen en la redención de cautivos conversos tanto en Canarias como en las costas de Guinea, concede a los confesores amplitud de facultades para absolver todo género de pecados, excepto los reservados a la Sede Apostólica; da licencia al obispo para excomulgar a los piratas y mercaderes que crearan problemas a la diócesis o a sus habitantes; insta a cumplir con el deber de residencia a los prebendados y canónigos; aprueba el deseo del obispo de pactar con los naturales no sometidos para poder pasar a las otras islas desde las islas conquistadas y ello con una amenaza de excomunión mayor a todos los que fueran a uno de esos canarios que tenían pacto con el obispo. Finalmente el Papa concede a la diócesis del Rubicón otras gracias espirituales importantes con el fin de hacer más apetecible la permanencia en ella de clérigos y fieles, entre estas sobresalen la concesión de indulgencia a quienes visiten la iglesia catedral en la vigilia y en la festividad de la Asunción, tratándose del primer jubileo del que tenemos noticias concedido en exclusiva a la diócesis de Canarias-Rubicón.

QCAS



BULA DEL PAPA Pío II APOYANDO AL OBISPO DIEGO LÓPEZ DE ILLESCAS Y CONCEDIÉNDOLE DIVERSOS PRIVILEGIOS Y GRACIAS PARA DEFENSA DE LOS NATURALES DE LAS ISLAS Y DE LA IGLESIA, Y APERCIBIENDO CON EXCOMUNIÓN A LOS ESCLAVISTAS [2A.3.4]

Pío II / EL VATICANO / 9 de octubre de 1462

MANUSCRITO PERGAMINO / 41 x 59,7 cm (PUEBLO DE A.3.04) / SIGLO XV

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARQUIDIO SÍCRITO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA. (SIC. LEG. A3 - ANT. 21)

RESUMEN: ARRIU GALINDO, F. J. (1971). VIERA Y CLAVIJO. (1982). CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997). SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2005). RUIZ DE AFRAS, A. (2009).



2A.3.1

Esta bula, llamada por Viera y Clavijo memorable por la trascendencia que tuvo para la Iglesia canaria, fue firmada por el papa Pío II en la villa de Petreoli, cerca de Siena. La dirigió al obispo de la diócesis Diego López de Illescas. Acreditamos sucintamente a los protagonistas de este documento. López de Illescas fue obispo de Canarias desde 1460 a 1468. Desconocemos su origen eclesiástico, pues se duda si era franciscano o del clero secular. El obispo residía en Lanzarote, aunque el papa Eugenio IV había decretado el traslado de la sede episcopal a Gran Canaria, todavía no conquistada. Abreu Galindo afirma que don Diego era conocido por los aborígenes de esta isla por su talante dialogante y pacífico: *el obispo, por medio de lenguas que traía, y el que era conocido entre ellos, los hizo sosegar, que no querían con ellos sino amistad y tener trato*. La misma actitud mostró con los guanches de Tenerife en la expedición que hizo con Diego de Herrera en 1464: *el obispo les dijo algunas cosas tocantes a la conversión y quietud*. En esta fecha ya conocían los nativos la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, por lo que es posible que fuese el propio obispo el que la llevara a las costas del sur de la isla. Estos contactos con los canarios, su empeño de pactar con ellos, promocionarlos humanamente y evi-

tar los abusos y actos pídricos de los conquistadores, fueron las razones que le movieron a pedir al Papa su apoyo y protección, lo que se efectuó mediante la bula *Placet Bonus*. Lo extraordinario de esta bula está en el nuevo concepto jurídico que aporta, al equiparar los pactos del obispo de Canarias con los naturales con los que tenían los Reyes con sus confederados.

Eneas Silvio Piccolomini es considerado uno de los humanistas más brillantes de su tiempo. Hombre admirable por su sabiduría y humildad, supo evolucionar con naturalidad en su pensamiento, incluso teológico. Defensor de la doctrina conciliarista en el concilio de Basilea, luego fue un convencido defensor de la autoridad suprema del Papa. Fue secretario imperial de Federico III de Alemania y embajador de éste ante Roma, con la misión de buscar la unidad de la Iglesia y acabar definitivamente con el cisma. Reconciliado con el papa Eugenio IV y una vez ausuelto de la excomunión que pesaba sobre él por haber permanecido fiel al antipapa Félix V, hizo una carrera eclesiástica meteórica. En 1446 fue ordenado de subdiácono y diácono. Al año siguiente sería nombrado secretario apostólico y ordenado sacerdote. Al morir Eugenio IV, el nuevo papa Nicolás V le consagró obispo titular de

Tiende y más tarde arzobispo de Siena. En tan sólo seis semanas pasó de cura a obispo y en diez años de obispo a papa. A finales de 1456 recibe el capelo cardenalicio de manos del papa Calisto III y a la muerte de éste, es elegido Sumo Pontífice el 19 de agosto de 1458. Dos proyectos absorbieron gran parte de su tiempo y energías: la cruzada contra el turco y la construcción de la ciudad de Pienza. El primero fracasó por el escaso apoyo de los príncipes cristianos. El segundo es una realidad que podemos contemplar hoy. Pienza fue construida en su pueblo natal Corsignano para perpetuar la memoria de la familia Piccolomini. Su arquitecto, el florentino Bernardo Rossellini, consiguió levantar una ciudad monumental que respondera a los genuinos cánones del humanismo, inundada de luz libre. en palabras del propio Pío II.

El contenido de la bula *Pastor Bonus* se sintetiza en los dos epígrafes que la identifican: *Bula de Su Sd. Pio Papa II de que el obispo pueda tratar con los indios para los rescates... Bula del Pío Pio II, expedida año de 1462 y dirigida al obispo de Rubiaca Dn. Diego de Blescaz, concediéndole diversos privilegios y gracias, como también a los Eclesiásticos Seculares y Regulares que se ocuparen en la conversión de los naturales de estas islas a los que diesen libertad a los que hubiesen cautivado: a los que subministraren víveres y utensilios; y fulminando excomunión contra los Piratas y saqueadores de las islas.*

Nueve son los apartados de la Bula, que conviene conocer:

- I. Eligió el celo apostólico del obispo Blescaz, consagrado a la conversión y libertad de los naturales de las islas y de Guinea hasta africana.
- II. Háblase de la pobreza del país y de sus montañas, y de la falta de sacerdotes, de monjes que cristianos se quedan sin curia y monjes sin sacramentos.
- III. Para paliar esta escasez de sacerdotes, autoriza llevar a las islas a los religiosos de cualquier orden que fueran de buena conducta y vida ejemplar con el único requisito canónico de pedir licencia a sus superiores, aunque ésta no fuese concedida.
- IV. Insta al obispo de Catania y a los arzobispos de Toledo y Sevilla a procurar con clemencia de excomunicación contra los piratas y otros codiciosos cristianos que continúan por fuerza o fraude a los naturales de las Canarias y que los retienen o venden como esclavos, procurando luego de lo mismo excomunicación a los contra-

ventores a que dentro de 20 días después del mesonero les diesen libertad o los rescatasen.

- V. Concede indulgencia plenaria si artículo muerto y facultad de elegir confesor que le absuelva de los rescatados a la fuerza fuese a todos los que diesen libertad a un cautivo consentido.
- VI. Concede gracias espirituales a los que asistieren a los naturales, bautizados o no, con alfileres, ropa, utensilios, aguias, instrumentos de arar y casa, excepto la orden prohibida de vino y paja.
- VII. Aprueba el dicato del obispo del Rubiaca de pactar con los naturales en su nación, parecido a los otros sitios de las islas consentidas, con la intención de excomunicación a los que contrabían a uno de esos carteros; que tenían pacto con el obispo, harias bautizados o no. Como siempre, esta concepción es totalmente sujeta en el derecho de entonces, que sólo legítima que no prejan ser castigados los contrabanderos con los Royales.
- VIII. Prohíbe a los canónigos del Rubiaca asentarse por más de un año bajo pena de la pérdida del oficio.
- IX. Se autoriza al obispo a hacer la Visita del Inquisido cada diez años, en consideración a la lejanía de las islas, y se le concede la facultad de disponer de los implementos de tener guiso de consanguinidad y afinidad durante diez años.

SIXTO IV / 1 DE JUNIO DE 1481

PERGAMINO / 19 x 30,4 cm / SIGLO XV

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

BIBLIOGRAFÍA:
WOLFFEL, D. J. 1980 pp. 105- 108; VIERA y CLAVIJO, J. (1971) p. 611

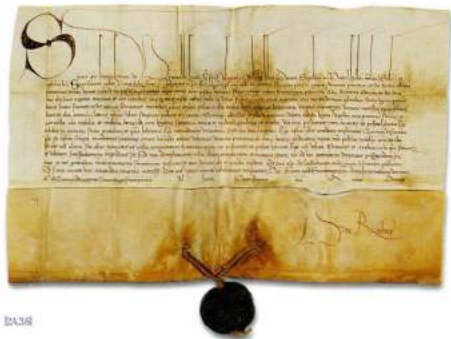
Las relaciones del obispo don Juan de Frías y los señores y gobernadores de las islas fueron por lo general violentas y conflictivas. El obispo adoptó como programa la defensa de los derechos de sus feales y de la mitra. Así lo afirma entre otros Diego de Zurñiga, y lo documenta ampliamente Wülfel en su estudio sobre *La Corona Romana y la Corona de España en la defensa de los aborígenes canarios*.

A estos abusos respondió la condena lanzada por la bula de Sixto IV. Posiblemente al mismo asunto se refiere la Real Cédula de los Reyes Católicos en la que se autoriza a los jinetados de la isla del Rubiaca y Canaria para que puedan seguir pastando las hierbas y frutos de las tierras realengas como había sido costumbre hasta entonces.

ISR



BULA CONTRA LOS ISURPADORES DE BIENES PERTENECIENTES AL OBISPO DE RUBIACA [2A.35]



[2A.36]

Desde el Pontificado del obispo Viedma, los señores de las islas se negaban a pagar el diezmo de los llamados frutos singulares, como la orchilla. Además sometían al clero al pago de los quintos señoriales. Sinto IV en ambos casos otorga la razón al obispo de Rubicón dejando sin efecto la obligatoriedad del pago de los diezmos singulares y declarando exento al clero del pago de los quintos señoriales debido a la escasez de recursos pecuniarios de la Iglesia de Canarias.

JSR

mera y Gran Canaria a muchos naturales. El estar la isla cristianizada en buena parte parece la razón del traslado, además de la justificación aportada expresamente por la bula ya que ciertamente Lanzarote al tener puertos más abiertos ofrecía mejor cobijo a piratas y salteadores. El Papa manda no obstante que a pesar del traslado la nueva diócesis se nombre *jointamente Canariense-Rubicense*, para siempre y en todas las edades.

JLL



LIBRO DE LAS CONSTITUCIONES DE LA CATEDRAL DE CANARIAS [2.B.1.2]

VV.AA.

CUERO REJUNTO Y PERGAMINO / 33 x 22,7 cm (CERRADO) / 33 x 46,8 cm (ABIERTO) / 22 DE MAYO DE 1483

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

IGLESIA CANARIENSE-RUBICENSIS

TRASLADO DE LA DIÓCESIS. FUNDACIÓN DE LA CATEDRAL.



BULA DEL TRASLADO DE LA DIÓCESIS DE RUBICÓN A GRAN CANARIA [2.B.1.1]

EUGENIO IV / 25 DE AGOSTO DE 1435

REPRODUCCIÓN / 29 x 22 CM / SIGLO XV

ROMA, VATICANO. ARCHIVO SECRETO

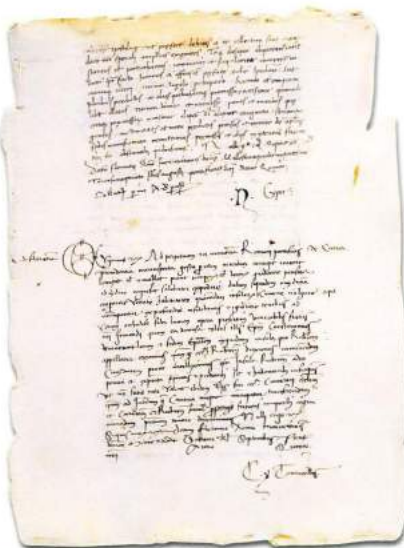
BIBLIOGRAFÍA

ROMERO DE ARMAS, A. (2001), pp. 47 - 101. WOLPEL, D. J. (1984), pp. 82 - 89. VIEIRA Y CLAVO, J. (1971), pp. 463 - 465

Gran Canaria fue posiblemente la primera isla que comenzó la experiencia evangelizadora con el establecimiento del obispado de Tede. Aquella bella empresa misionera se vio condenada al fracaso, sobre todo después de la invasión pirática y depredadora de las naves de vitualinos y andaluces en 1393. No sabemos en que precaria situación quedó aquella incipiente comunidad cristiana.

Ya en 1424, Martín V, en la bula de fundación del obispado de Fuerteventura, dice que había cristianos en ciertos parajes de La Gomera y Gran Canaria. Eugenio IV, en bula de 12 de enero de 1435 contesta a una carta de don Fernando Calvetus, en la que el obispo del Rubicón dice que había convertido en La Go-

[2.B.1.1]





121r

BIBLIOGRAFÍA
 VILERA Y CLAVO, J. (1971), p. 482. CASTILLO DEL, P. A. (2001), p. 148.

Viera y Clavijo en sus *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* indica que aunque Eugenio IV trasladó la sede episcopal a Gran Canaria, ésta solo se verificó en tiempos del obispo D. Juan de Britas, después de haber sido urgida de nuevo por bula del Papa Inocencio VIII, según atestigua Pedro Agustín del Castillo. El libro de las Constituciones de la Santa Iglesia Catedral de Canarias es uno de los más singulares de su Archivo Secreto. Encuadernado en cuero

y en hojas de pergamino, muchas de ellas con las capitales miniadadas, recoge las primeras constituciones originales redactadas y firmadas en Sevilla estando presente el mismo obispo Britas y una representación de canónigos de su Diócesis. Además incorpora las modificaciones hechas por los obispos Diego de Muros, Juan de Aláizares, Lope de Velasco, y el mismo capítulo catedralicio cuando la diócesis se encontraba en Sede Vacante.

Las Constituciones recogen todos los aspectos del funcionamiento interno del Cabildo Cate-
 dralicio.

lico y otros asuntos fundamentales en el desarrollo de la vida de la Iglesia en Canarias.

ILL



SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO [2.B.I.13]

AMBIERES

MADERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 119 X 85 X 50 cm / Ca. 1510 - 1525

MARCA DE GARANTÍA: MARCO, MARCA GREMIAL DE AMBIERES EN LA PEANA

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, IGLESIA DE LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA

BIBLIOGRAFÍA:

- PERINÁNDEZ GARCÍA, A. J. (1963), HERNÁNDEZ PÉREZ, F. J. (1968-70), p. 94. TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. (1970), p. 24. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, P. (1971), p. 283 y 562. fig. p. 562. MILLANES TORRES, A. (1971), fig. p. 98. PUGGIO, M. (1980), PÉREZ GARCÍA, J. (1982), p. 36. GALANTE GÓMEZ, F. J. (1982), p. 69. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1984), fig. 72, p. 203. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1985), 4.º, NEGREÁN DELGADO, C. (1985), cat. 14. RODRÍGUEZ, C. (1985), pp. 46, 124, 303-305 y 322. PÉREZ MOREIRA, J. (1990), fig. 4. CALERO RUIZ, C. y QUESSADA ACOSTA, M.ª (1990), p. 12. PERINÁNDEZ, J. (1991), p. 96. fig. p. 95. PÉREZ MOREIRA, J. (1994), p. 62. MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G. (1995), p. 108, figs. pp. 117 y 140. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1995), fig. p. 371. DARANAS VENTURA, F. (1997), s.p., fig. NEGREÁN DELGADO, C. (1998), p. 104. fig. p. 104. CALERO RUIZ, C. (1998), pp. 202 y 204. MARTÍN GONZÁLEZ, M. A. (1999), p. 131. GALANTE GÓMEZ, F. J. (1999), p. 66. fig. p. 66. PÉREZ MOREIRA, J. (2000), p. 84. fig. p. 23. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, I. y SANTOS GÓMEZ, I. (2000), fig. ALONSO, M.ª (2000), NEGREÁN DELGADO, C. (2000), cat. 79, pp. 341-342. fig. p. 343. DIMAR, R. (2001), pp. 123-124, fig. 7. GALANTE GÓMEZ, F. J. (2002), pp. 73-74, fig. p. 73.

Esta imagen de *Santana y Nuestra Señora con el Niño Jesús* en los brazos perteneció originalmente a la parroquia de El Salvador, de Santa Cruz de La Palma, donde aparece inventariada desde 1603 junto con sus dos coronas de plata¹ y presida en 1625 el retablo grande de pincel con frisos y columnas y seis paineles de pintura con temas hagiográficos —también importado de Flandes— de la capilla de su advocación (colateral del Evangelio), que fue dedicada por el capitán Franciscó Díaz Pimiento Franco, piloto de navío en la batalla de Lepanto, maestro de campo general de las milicias de La Palma, castellanillo de la fortaleza de Santa Ca-

talina y regidor perpetuo del cabildo de la isla, y su esposa Beatriz Rodríguez de Acosta en el sitio de la primitiva fábrica del mismo título²; cuya obra se había realizado entre 1525 y 1537 con el legado de Juan Gutiérrez, siéndoles traspasada su propiedad en 1601 por Inés de Lleres y su marido Andrés de Armas ante la imposibilidad de reconstruirla a su costa por falta de recursos económicos, pues con tal condición había sido adjudicada a Bartolomé García, como albacea y tutor del único hijo y heredero de Francisco Remón de Lleres, el mediar la anterior centuria³.

Dada la antigüedad de la pieza, quizá se incluyera en el lote de aquellas imágenes que se donaron y policomaron en 1616 por mandato del visitador don Francisco de los Cobos⁴, aunque tampoco se descarta la posibilidad de otra intervención posterior por Bernardo Manuel de Silva (1655-1721), pues la técnica del estofado de los paños recuerda a la utilizada por el polifacético artista palmero en la talla de Nuestra Señora de la Encarnación, titular de la iglesia de su nombre en la capital de la isla, cuando la retorcía en 1706⁵.

Más tarde, el estado de abandono de esta capilla determinó la cesión de la misma por su entonces patrono don José Antonio de Valcárcel Monteverde y Brier a la cofradía de San Pedro, en 1818⁶, lo que conllevaría el consiguiente desmantelamiento de su retablo —ya arruinado en 1802— y el traslado del grupo escultórico citado a la ermita de San José⁷, desde donde pasó a mediados del siglo XX a la recién creada parroquia de San Francisco de Asís⁸, ocupando actualmente el segundo nicho de carácter embutido en la pared del Evangelio de su única nave.

El tema iconográfico aquí reproducido es el de santa Ana Triple —o *Metterica*, en latín—, que puede considerarse como la representación aislada de un fragmento desgajado de la escena de la Parentela de María o Linaje de la Virgen, a su vez, extraída de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Voragine y cuya proliferación en los medios artísticos de los Países Bajos durante los siglos XV y XVI se debió a la gran popularidad alcanzada por la devoción a santa Ana, gracias

al apoyo de la orden carmelita y a su vinculación con el culto de la Inmaculada Concepción⁹.

La dificultad de articular tres generaciones distintas en una sola pieza se resuelve fírmemente imponiendo a las figuras un modelo de agrupamiento intermedio entre el esquema compositivo *horizontal* y el *piramidal propiamente dicho*¹⁰, pues se establece entre ellas un atibido de jerarquización marcada por las diferencias de edad y de proporciones, sin olvidar el destacado papel asignado al diminuto Niño como único nexo existente entre la Madre y la Abuela.

La concordancia tipológica de este ejemplar respecto a otros dos conservados en una colección particular de Santa Cruz de La Palma¹¹ y en la parroquia de Santa María Magdalena, de Tudela (Navarra)¹², hacen pensar en el empleo de una fuente de inspiración común —quizá un grabado o un dibujo—, que se enriquecería con el adorno del sitial gótico, ausente en aquellos.

En efecto, como la réplica de Tudela, la figura, sedente de María luce debajo del manto un tipo de saya escotada en cuadro con el borde de la camisa interior isomanda, el talle ceñido y las mangas abocinadas¹³, cuyo uso fue habitual en los Países Bajos meridionales desde fines del siglo XV hasta las primeras décadas del siglo XVI. De ahí, su similitud con las representadas en una fragmentaria Circuncisión antiopeense del Museo de Bellas Artes de Budapest (Nº Inv. 51906)¹⁴, en la escena del *Llanto por lo muere de Cristo* del retablo de la Pasión de la iglesia de Saint-Matthieu de Hulshout¹⁵ y sobre todo, en el relieve de análogo asunto del templo de Saint-Quentin de Pruwez¹⁶ y en una santa Inés malinesse del Museo Marmottan de París¹⁷, con los cuales coincide, además, en ese corte curvado de la base del escote que también muestran diversas Madonas de dicha procedencia catalogadas en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Nos. Inv. CMXXX, CMLXXV y CCLV-V)¹⁸ o la santa Ana del Instituto Superior de Arqueología e Historia del Arte de la Universidad Católica de Lovaina (Nº Inv. VI.197)¹⁹.

No obstante, el ovalado rostro de la Virgen, a cuya juventud parecen adaptarse las correctas fac-

ciones maternas con el mismo aire de recogimiento, recuerda más el de la antigua imagen titular de la desaparecida ermita de Santa Catalina de Alejandría, de Santa Cruz de La Palma —de la misma procedencia y cronología—, al igual que el trazado de su larguísima cabellera cayendo por la derecha en compactos mechones ritmicamente ondulados²⁰, mientras en su costado opuesto se esparce una desmenuzada mata de pelo semejante a las talladas en sendos ejemplares de idéntica iconografía pertenecientes a la colección particular palmera²¹ y al patrimonio eclesial de nasaro²².

Con este último vultus a compartir la majestuosa presencia de santa Ana sentada, cuya rígida postura se intenta contrarrestar mediante la leve torsión de la mitad superior de su cuerpo hacia el lugar ocupado por la Hija; la disposición de sus estilizadas manos hojeando un libro con la izquierda —símbolo del cumplimiento de las profecías del Antiguo Testamento en la persona de ésta— y ofreciendo al Niño Jesús el racimo de uvas —alegoría de su futuro sacrificio en el Calvario—, ermeamente convertido en una pifa, con la derecha, e incluso su tradicional indumentaria, consistente en un hábito bajo un amplio manto repliegado en el cuello y superpuesto a la toca, que forma en la parte central de la frente un pequeño doblar en pico característico de la moda entonces vigente, según demuestran la santa Gertrudis del templo de su nombre en Etterbeek²³, la Piedra de la iglesia de Nuestra Señora en Dendermonde (Termonde)²⁴, la santa Ana Triple de la localidad de Peppinghen²⁵, la de la Universidad Católica de Lovaina —ya citada—²⁶, la de la capilla de tal advocación en Fourn-le-Comte, del Museo Curtius de Lieja (Nº Inv. HJ.71), la del templo de Saint-Gangulphie en Saint-Illond²⁷, la del Museo Mayer van den Bergh de Amberes (Nº Cat. 2260)²⁸ o la del Rijksmuseum de Amsterdam (Nº Inv. NM. 2536)²⁹, la Dolomina del Museo de la Beneficencia Pública de Bruselas (Nº Inv. SA)³⁰, y tantas otras homónimas integrantes del muestrario de Santas Fijaciones inventariadas por W. Codenine en su elenco de estatuillas de Malinas³¹.

Sin descartar la similitud advertida en el propio semblante idealizado de la santa —patrona

de diversos oficios y homenajeadas por las madres de familia—, de aguada nana y mentón cuadrado, que evoca el de la *Piedad del Museo de Arqueología de Nivelles* (Nº Inv. 75)¹⁰ o el suyo en el grupo de *santa Ana Triple del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa* (Nº Inv. 1270)¹¹ y de la colección Miguel Pinto (Portugal)¹².

Otro tanto cabría decir del tratamiento de los paños en los dos personajes femeninos descritos, pues adoptan parecidas soluciones al quebrarse en finos pliegues predominantemente angulares, cuyos sucesivos escajos descendentes entre las piernas vienen propiciados por la peculiar separación de las rodillas traslucida a través del tejido, confiriendo en los ropajes una consistencia acartonada que acentúa sus bordes cortantes y las caras caídas para arrastrar en ondas por el suelo, apenas interrumpidas por las puntas romas del calzado, conforme a las trazas frecuentes en la escultura nórdica de aquel momento, sin duda influenciada por los convencionalismos de la pintura coteránea. Ejemplos bastante ilustrativos al respecto serían la mencionada *Piedad de Termonde*¹³, los retablos malineses de *María con santa Catalina y santa Bárbara del Museo Mayer van den Bergh* (Nos. Cat. 2256-2258)¹⁴ y de la *Parentela de santa Ana* de la antigua la colección Marzi¹⁵, la *Virgen con el Niño*—de esa filiación—de los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas¹⁶, la *Virgen orante* (Nº Inv. NM. 11963), una sarta con *Isabel—santa Góldo-la* (7)—(Nº Inv. NM. 9253) o el fragmento del *Pismo de Nuestra Señora* (Nº Inv. NM. 1231) del Rijksmuseum de Amsterdam¹⁷, el retablo de la capilla de San Juan Bautista en la parroquia de El Sahador de Valladolid¹⁸, o el triptico de la *Parentela de santa Ana* de la iglesia matriz de Torre de Moncorvo (Portugal) (Nº Inv. 2640)¹⁹, de origen antuerpiense como los tres anteriores.

Asimismo, resulta comparable con la mentada obra nanaera el menudo cuerpo del Niño Jesús, sentado en el regazo materno y parcialmente cubierto por un paño, cuya robusta anatomía refleja el esfuerzo realizado para alcanzar con la mano izquierda la falsa pipa sostenida por su abuela, mientras con la diestra agarra una fruta más pequeña, colocándose con ayuda de su pro-

gnitoria en una difícil postura al flexionar una pierna sobre la opuesta aquejada que explota en los artistas germanos en numerosas obras marianas ejecutadas en el transcurso de la segunda mitad del siglo XV y los primeros decenios del XVI—p.e., las de la catedral de Lübeck²⁰, del Landesmuseum de Karlsruhe²¹, de la antigua colección Ullmann en Frankfurt²², del Deutsches Museum de Berlín²³, de la iglesia de San Jorge en Wismar²⁴ o del Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo²⁵—y mediante la cual imprime movimiento al conjunto, pues además rompe su monótona tendencia a la verticalidad con la inclinación del torso y la prolongada diagonal de los brazos.

Fortada actitud que también supieron interpretar los escultores de los Países Bajos meridionales a principios del quinientos, según se advierte en las tallas malineses de Nuestra Señora con el Niño del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Nº Inv. CMXXII)²⁶ y de los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas²⁷, o en la *Virgen titular del retablo antuerpiense del templo de Aenda (Suacia)*, debido no tanto al influjo de ciertos grabados alemanes, entre los cuales podrían incluirse los de Israhel van Meckenom (L. 217 y 222) sobre el tema iconográfico en cuestión²⁸, como a reminiscencias de las afortunadas creaciones de su singular escuela pictórica, pues no en vano ya se hallaba incorporada al repertorio de Robert Campin, Maestro de Meulle, y de sus directos imitadores: los cuadros del Museo Municipal de Douai (Francia) y de la colección M. La Rosa en Madrid²⁹, o la tabla central del triptico con *santa Catalina y santa Bárbara* del Museo Provincial de Bellas Artes de Huesca (Nº Inv. 43)³⁰ dan fe de ello.

Por último, la apariencia casi deforme de su modelada cara y el abundante cabello ensortijado enmarcándola responden a las rasgos que distinguieron la imaginería infantil brabantona de la época, pues concuerdan con los de aquellos tipos plasmados en las tallas marianas del Rheinischen Landesmuseum de Bonn (Nº Inv. 55,20), del Museo del Louvre de París (Nº Inv. 137), del Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz de Berlín (Nº Inv. 8104)³¹, del Museo Nacional de Ar-

te Antiga de Lisboa (Nº Inv. CMXXII)—y señalada—, del convento de los Padres Capuchinos de Enghein³², de la colegiata de Saint-Vincent de Soignes³³ o del retablo de la *Parentela de santa Ana* de Auderghem, hoy en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (Nº Inv. 327)³⁴.

Pero, a diferencia de la obra venerada en Tude-la, la escena familiar se completa aquí con un sitial de perfil poligonal encuadrado por un par de pilastras esquinadas, a modo de contrafuertes, con bolas en sus extremos, cuyo respaldo difunde el trasdós de un arco concupal, adornándose con una especie de florón en el centro y cardinas en los laterales, que se repiten sobre su elegante remate de tracería flanqueado por sendos estríbos con sus correspondientes pináculos.

Se incorporaban, pues, algunos de los elementos y ornamentos arquitectónicos góticos que fueron a menudo utilizados en los retablos septentrionales para decorar entrecalles y fondos de casamientos, aproximándose a los reproducidos en las retábulas piezas de Auderghem³⁵ y de la colección Maner³⁶ o en la aludida de *santa Ana Triple del Museo Mayer van den Bergh*³⁷.

Por consiguiente, es cuestionable la filiación brabantona, y más concretamente antuerpiense, de este grupo escultórico, que ha sido corroborada por el reciente hallazgo de una mano—marca gremial de Amberes, mediante la cual se garantizaba la calidad de la madera de roble—en el lado derecho de su peana, cuando las restauradoras del Cabildo Insular de La Palma Isabel Concepción Rodríguez e Isabel Sanz Gómez lo sometieron a un tratamiento de desinsectación por gases inertes y de conservación de diferentes estratos³⁸, debiendo fijarse su cronología hacia 1510-1525.

En base a ello y dada su identidad estilística y tipológica con otras tríadas escálpidas en ese ámbito geográfico—la de la iglesia de Saint-Leonard en Léau (Zoutleeuw), la del templo de Saint-Antoine d'Oosthout en Oud Turnhout y la de los Museos de Artes decimonias de París—, R. Dillier justifica su atribución al taller de un anónimo autor que propone llamar el *Maestro antuerpiense de las santas Ana trinitarias con libro y racimo*



de oxas, si bien constata su actividad a la decada de 1510-1520¹⁰, insertándose en el engranaje del sistema de trabajo habitual en las guildas o radicadas, cuyos escritores se vieron obligados en no pocas ocasiones a la producción en serie de ciertas imágenes devocionales para satisfacer la creciente demanda local y foránea.

¹⁰ ARCHIVO PARROQUIAL DE EL SALVADOR (Santa Cruz de La Palma) APS, en adelante: Libro de Refracciones I, 201 agosto

to 1003. Inventario mandado hacer por el obispo don Francisco Martínez de Cacerena. F. 421 y 425v. Cit. por G. RODRÍGUEZ, *La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Excma. Cabildo Insular de La Palma. Encuentros Ediciones, Madrid, 1985, pp. 200-204.

¹¹ APS, Libro de Refracciones I, 19 agosto 1625. Inventario de la visita del obispo don Juan de Guzmán, F. 447, y 29 mayo 1648. Inventario de la visita de don Gabriel de Escopé, s.f. 1670. Libro de Visitas, 11 diciembre 1686. Inventario de la visita del licenciado don Juan Pardo de Galdá, f. 122v, y 15 enero 1719. Inventario de la visita de don José de Tovar y Sotelo, f. 287. Cit. por G. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 203, 207, 216 y 223.

Sobre el encargo y hechura de dicho retablo, véase APS, Libro de Refracciones I, nº 75, f. 324, y Capellanías, Legajo F-4, nº 1, f. 4v. ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES, ARCHIVO Y BIBLIOTECA INSULAR JOSÉ PÉREZ VIALA, Excma. Cabildo Insular de La Palma. Santa Cruz de La Palma. Excmo. Secretario de Sra. de Edukate, Santa Cruz de La Palma, 100-100. Archivos I, 12 febrero 1610. Codigo del capitán Francisco Díaz Pimentel, f. 62v. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, Protocolos Notariales, Excmo. de Juan de Pineda, Garachico, 1613-1614, PN. 604, 10 diciembre 1613. La Palma, Librería de Gabriel de Valle, f. 231; 9 enero 1614, Garachico. Petición de Pablo de Betancor presentada ante Juan de la Torre, Alcalde de este lugar por asesoría de don Diego Sotelo de la Mesa, f. 280, y Carta de pago de Cornelius Janssen, f. 312v.

Para la biografía de su donante, véase LORENZO RODRÍGUEZ, J. B., *Notas biográficas de políticos distinguidos*, t. 1. Santa Cruz de La Palma, 1990, pp. 12-13; J. WANG-GONZÁLEZ Y POGGIO, *El Almirante D. Francisco Díaz Pimentel y su época*. Madrid, 1905, pp. 249-33, 36 y 241; FERNÁNDEZ DE BELÉN-CORREY, F., *Historia de Canarias*, t. III, J. Rigau-Editor, La Laguna de Tenerife, 1959, pp. 510-50; J. PÉREZ GARCÍA, *Fueros biográficos de La Palma*, t. I. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros, La Laguna, Tenerife, 1985, p. 61.

¹² Sobre los sucesos tragados de esta capilla, véase APS, Capellanías, Legajo J, nº 234, 1512. Capellanía de Juan Gutiérrez, sacador de aguas, s.f. Libro de Refracciones I, nº 18. Capellanía de Francisco Benito de Lirios, f. 24-25, y nº 5A. Francisco Ramón Isidre Lirios, f. 215-217. Libro de Fibras I, 15 noviembre 1529-29 septiembre 1602. Cuentas dadas por el capitán Juan de Valle ante el obispo don Francisco Martínez, Cargo, 1602, partida 66, f. 19. Legajo de la Capilla de Santa Ana, 20 octubre 1728. Testimonio autógrafo por el notario público don Pablo Mateo Barro de Sa, de los instrumentos relativos a la capilla de Santa Ana según otro testimonio autógrafo de 16 agosto 1603 por el escribano Blas Simón de Siba recogido en el Protocolo 2º, nº 31, de dicho año/sí, f. 54-74, f. 112-12, 24, 206-214, 33, 35, 115v-116 y 125v-126. Cit. por RODRÍGUEZ, G., *op. cit.*, pp. 262-268.

¹³ *Ibidem*, p. 289. APS, Libro de Fibras II, 3 agosto 1616. Cuentas dadas por el mayordomo Andrés Maluán con motivo de la visita del obispo don Antonio Garmen, Descarga, partida 31, f. 80.

¹⁴ NOBEN DE LA GADO, C., *Excursión en Atr. Financiero en La Palma*. Gobierno de Canarias, Consejo de Cultura y Deportes, junio-julio 1985, vol. 1, s. p., y Flandes y el Atlántico. Itinerario del mecenazgo artístico de Jacques de Goyensberg en la isla de La Palma en Actas del Congreso Internacional sobre El de Siles y la Cultura de su época, Institución Fernán González Academia Borgeña de Historia y Bellas Artes, Buegra, 2001, tomo 302, p. 559. PÉREZ MOREIRA, J. Siba, *Bermejo Manual de Siba*. Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1994, pp. 80 y 82-83.

¹⁵ APS, Legajo de la Cofradía de San Pedro Apóstol, nº 28. Libro de cuentas de la cofradía del Apóstol San Pedro, 30 junio 1820-31 diciembre 1833. Cuentas dadas por el mayordomo don Cristóbal Flores, Data, partida 33, f. 12v, y nº 15. Cuentas originales de la cofradía de San Pedro desde 25 de octubre de 1803 hasta el 30 de noviembre de 1833, Data, 1822, s.f. 180 (cit. por G. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 377).

¹⁶ *Item*, Libro de Visitas, 9 julio 1802. Visita del obispo don Manuel Vindayo, Mandatos nº 27, f. 238v. Testimonio por RODRÍGUEZ, G., *op. cit.*, p. 201.

*AVS, Libro de Inventaris, 4 mayo 1782. Inventario de la sala del duque José Joaquín de Herrera, Títulos 1^o de Inventario, nota marginal con otra copia posterior. I. G. por G. RODRÍGUEZ, op. cit., pp. 154 y 152.

*FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., «Notas históricas de la Señoría Santa en Santa Cruz de la Palma», en *Diario de Actos de Santa Cruz de la Palma*, 28 mayo 1963. RODRÍGUEZ, G. op. cit., p. 154.

*RIBAL, L., *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2 (Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento). Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 147-153, y t. 2, vol. 2 (Iconografía de los santos de la A a la P). Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991, pp. 77-78. N. THENS, *Manus. Iconographie de la Vierge en et de son entourage*. Edouard Peeters-Usua, Madrid, 1947, pp. 125-124.

**Terminología episcopal por VAN HALLE, R.*, «La carta estructural de la colección Frans van Halbe conserada a l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art de l'UCL», en *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, t. X, 1977, pp. 69-101.

*NIZIEN DELGADO, C., *Esculturas en Arte Plástico*, cat. 12, p. 5.

*M. GARCÍA GANZA, MC. HEREDIA MORENO, J. RIVAS CARMONA y M. ORIBE SIVOTE, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela, Instituto «Fray Juan de los Rios» de Pamplona*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1980, pp. 293-294, lám. 475.

*BEDINS, C., *Trays y azules en la España de los Reyes Católicos*, I. C. S. C. S., Madrid, 1978, pp. 25, 30-31, 34 y 40-43, lám. XX y *Trays y azules en la España de los Reyes Católicos. II. Las Humberes. Artes y Artesías*, Instituto Diego Velázquez, C. S. I. C., Madrid, 1979, pp. 120-121.

*SOMONOS-ESZLARI, E., *Quelques néerlandaises, hollandaises et flamandes en Hongrie. Un Catalogue inédit, œuvres et les exemples de l'opé iconographique du Christ attendant la mort au Calvaire au Musée des Beaux-Arts, en Bulletin du Musée Royal des Beaux-Arts, No. 39, 1972, pp. 46-48, fig. 35.*

*DIXHOFFER, C., «Le réalisme sculpté de Heubron. Essai de reconstitución de une œuvre anémique du début du XVIe siècle», en *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, t. VII, 1974, pp. 129-143, fig. 1 y 3.

*La Madone dans l'art en Honnait, *Cathédrale de Tournai*, 25 juin-15 septembre 1960, *Belgica*, No. 55, p. 27, lám. X.

*FERRO DE THAMES E TAVORA, R., *Aspetos de Malines. Coleção Museu Nacional de Arte Antiga. Ministério da Comunicação Social, Secretaria do Estado da Cultura, Direcção-Geral do Património Cultural*, 1996, figs. 19 y 283, pp. 45 y 51, respectivamente.

*Íbidem, pp. 36, 44, 45 y 52, láms. I, X y Y.

*R. VAN HALLE, art. cit., pp. 69-101, figs. 1, 16 y 18.

*Cf. la ficha de la escultura de santa Catalina de Alejandría Emblea de San Sebastián, Santa Cruz de la Palma de este catálogo.

*Íbase nota 12.

*Íbase nota 13.

*MOLLER, Th., *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400-1500*, The Prince's History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, 1966, p. 159, lám. 162C.

*DIAMENS, E., *Inscrición van der Kunstgenootenschap van Oostlanderen*, V. Dordelonde, Gent, 1961, pp. 941, p. 101, fig. 136.

*CITE J. DE BORCHWERF D'ALTONA, *Notes pour servir à l'histoire des Œuvres d'art de Brabant, Arrondissement de Bruxelles*, Bruxelles, 1947, p. 171, láms. CXXXVI-CXXXIX.

*Íbase nota 20.

*VAN HALLE, R., art. cit., p. 78, figs. 6, 8 y 11, respectivamente.

*DE COOJ, J., *Museum Nijver van den Bergij, Catalogo 2* (Beeldhouwkunst. Hulpteek. Antiek), Antwerpen, 1969, n.º 2286, p. 265.

*LEUWENBERG, J., con la colaboración de HALSEMA-HUBES, N., *Beeldhouwkunst in het Rijksoord, Catalogo Staatsmuseum, 's Gravenhage-Rijksoord, Amsterdam, 1972*, n.º 72, p. 95.

*Roger van der Weyden, *Portrait de la Dame, Musée officiel de la ville de Bruxelles. Répertoire de la Cour de Bourgogne*, *Revue Conservatoire de Bruxelles*, No. 104, 6 oct. 16 nov. 1908; 1910, cat. 43, p. 177, lám. 43.

*COEDENE, W., «Primitieven in flandriens gemaal des Satoratoris d'origine malinoise présentes des XVI^e et XVII^e siècles, en *Handelingen van de Koninklijke Ring voor Oudheidkundige Letteren en Kunst van Mechelen*, 1962, No. 15, CXX, CXXI, CXXII, CXXIII y CXXIV, 1963, No. 15, CXXV y 16/64, 1972, No. 16/162, 16/163, 16/164 y 16/168, 1973, No. 16/211, 16/213 y 16/234, 1974, n.º 1/251, 1976, No. 3/258.

*La Sicile de Bruges. *La peinture en Belgique au XVIe siècle*, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 27 septembre-28 novembre 1963, *Sculptures* (por JANSEN, A.), cat. 449, p. 237, fig. 303.

*O Brelho de Norte. *Esculturas e Escultores do Norte do Europe*, en Portugal Época Moderna, *Palácio Nacional da Ajuda, Galeria de Pinturas do Rei D. Luís, Lisboa*, outubro de 1997, cat. 25 (por CRUZ, P.), p. 100.

*En Flandres e do Oriente. *Escultura Impostada Coleção Miguel Pinto Casa-Museu de Aranzaco Gonçalves, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museologia*, julho 2002, cat. 16 (por VILHENA DE CARVALHO, M. J.), pp. 94-95.

*Íbase nota 25.

*DE COOJ, J., op. cit., nos. 2256-2258, pp. 202-204. VAN DER WYDEN, Roger, «Das Mecheler Initialtaafel», en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, No. 1-2, 1869, pp. 74, fig. 1.

*REINDORF, art. cit., pp. 13-15, fig. 5.

*FERRO DE THAMES E TAVORA, R., op. cit., pp. 36, 40 y 41, figs. 2 y 28.

*LEUWENBERG, J., con la colaboración de W. H. SWADLOW, *Beeldhouwkunst*, op. cit., láms. 13A, 143 y 144, pp. 128, 132-133 y 133, respectivamente.

*ARA CH, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Instituto Cultural Simancas, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1977, pp. 133-137, láms. CLXXVII, CLXXX y CLXXXI.

*VASCO RODRIGUES, A., «O estabulo flamenco da Paróquia de Santa Ana, do igreja matriz de Torre de Moncorvo», en *Revista de Ciências Históricas da Universidade Portuguesa*, vol. V, 1990, pp. 143-155, figs. 5 y 6. *O Brelho do Norte*, cat. 8 (por P. DIAS), pp. 171-172.

*MOLLER, Th., op. cit., p. 69, lám. 26A.

*LEVEYAN-ROCCADOR, J. y BRESSSET, E., *Sauveur médiéval de collection*, t. I, Les Clois du Temps, S.A. Group'St. Grafes Matouill, S.A. (Milan), Italia, 1972, fig. 120.

*JOBBERG, F., «Die Sammlung Littmann im Frankfurt am Main, I. Die Mittelalterliche Plastik, No. 27. Abhandlung», en *Die Germanie*, vol. VII, No. 19-20, octubre 1896, p. 389, fig. 6.

*FLUETZNER, S., «Die Bruderdiner, 1440-1520», en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, No. 3-4, 1958, pp. 186-187, figs. 57 y 61.

*DIRHART, A. y WINTZEL, H., *Niederländische Malerei*, Verlag Helwig Erlenmann, Hamburg, 1940, pp. 100-101 y XXXVII, lám. 66.

*Íbidem, pp. XXXV y XXXVII, láms. 68 y 69.

*FERRO DE THAMES E TAVORA, R., op. cit., pp. 44 y 52, lám. 11.

*Íbase nota 38.

*ROCCALDI, J., *Retables d'origine néerlandaise dans les Pays Neerlandais*, en *Widow Indog. Ethnologia et d'histoire de l'Art*, t. II, 1931, pp. 146-149. ANDERSSON, A., *Late Medieval Sculpture, en Medieval Woodcarving in Sweden*, vol. II, Almqvist and Wiksell International, Stockholm, Uppsala, 1980, p. 204, fig. 150.

*«Early Carved Art», *Exhibit van Meesters-Mineral van Ornit en Mineraatgenooten in The Rijksmuseum, van 9 t/m 19 maart vol. 6, part 2*, *Amersfoort*, New York, New York, 1981, *Exhibit van Meesters*, n.º 148 (157), p. 144, y n.º 149 (158), n.º 145, respectivamente.

*BERNEJO MARTÍNEZ, E., *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, t. I, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1980, *Grupo Robert Campin, «Maestro de Peralto»*, n.º 12, p. 83, figs. 45 y 46, respectivamente.

*Íbidem, nos. 12-15, p. 90, fig. 48.

*RADMACHER-CHORUS, H., «Zwei geschnittenen Marienbild der Bamberger Spitzsäule, en *Parthenon*, vol. XXX, n.º septiembre-octubre, 1972, pp. 373-388, figs. 1, 2 y 6, respectivamente. DE SUDRART, S. G., *Sculptures brabançonnaises du musée du Louvre*, Bruxelles, Malines, Avers, XVI-XVIIe siècles, Editeurs de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001, cat. 5, pp. 81-85.

*Íbase nota 39.

*La Madone dans l'art en Honnait, *Cathédrale de Tournai*, 25 juin-15 septembre 1960, No. 50, pp. 19-20, lám. 11.

*Íbidem, No. 32, p. 22, lám. V.

*BORCHWERF D'ALTONA, CITE J. DE, *Les etables brabançonnaises*, 1450-1500, Bruxelles, 1942, p. 11, lám. XXX A BALLESTRA, «Le Retable de la Paix de Sainte Anne d'Acadegien», *Notes techniques*, en *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, t. 1, 1972, pp. 227-234, fig. 1. *Guide brabançonnais des retables des Pays bas médievales* (1400-1450), Bruxelles et environs (sous la direction de C. PEBERER-DIETENEN, N. GESCHÉ-HONNING), Centre de Recherches et d'études technologiques des Arts plastiques, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 2000, pp. 69-67.

*Íbase nota anterior.

*Íbase nota 38.

*Íbase nota 29.

*CONCEPCION RODRÍGUEZ, L. y SANTOS GÓMEZ, L., «Phonogram. Hallazgo de unas marcas en ambas piezas del siglo XVI. Se confirma que dos esculturas de santa Ana proceden de Amberes, en *El Arte de Santa Cruz de Tenerife*, 19 julio 2008.

*DIEBER, R., «L'Art flamand-Baroque. Reflexions critiques. Constatations concernant des sculptures espagnoles et brabançonnaises», en *Revue de l'Art*, 1972, pp. 103-110.

comens, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Silve y la Escultura de su época*. Instituto Poma González. Academia Bolognese de Historia y Bellas Artes, Bolonia, 2001, pp. 125-124. Fig. 4.

CND



LA EDUCACIÓN DE LA VIRGEN [2.B.1.A]

ALONSO CANO [GRANADA, 1601 - 1667]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 203 X 145 CM / SIGLO XVII

MADRID, FUNDACIÓN SANTANDER CENTRAL HISPANO

BIBLIOGRAFÍA:

PONCE A. (1776-1794), t. IV; CEÁN BERNALDEZ, J. A. (1801), t. I, p. 217; LAFUENTE FERRARI, E. (1937), t. XII, p. 232; MARTÍNEZ QUEMILLAS, M. (1946), p. 464; LAFUENTE FERRARI, E. (1952), p. 325; CORDERO MORENO, M. A. (1954); BURGUEZ DE IBARRA, M. (1964), p. 82; SNEYDEN, J. E. (1952), pp. 128-196; ALONSO (1959); DÍAZ PEDRÓN, M. (1979); ALONSO (1982), pp. 64-67; No. 109. (1984); Fundación Española de Arte (1984); *Plenas Españolas del Siglo de Oro*, Cat. Esp. Toledo, Sello Museo-Osaka Museum, IRS, Colección Grupo Banco Hispano Americano, *Renacimiento y Barroco* (1987), pp. 60-67, N.º 32; *Tercera en la Colección Grupo Banco Hispano Americano*, (1988); Colección Banco Hispano Americano, Madrid, (1991), p. 48; De Villazar y Martín, *El Siglo de Oro en Andalucía*, Cat. Esp. Venecia, Fundación Getty Clás, (1992), p. 102; DÍAZ PEDRÓN (1996), pp. 66-67.

La escena de santa Ana enseñando a leer a la Virgen, muy frecuente en la pintura del siglo XVII, no consta en las Escrituras y se contradeja con la tradición de los Evangelios Apócrifos y de la Leyenda Aurea de Santiago de Voragine, que precisan que la Virgen se separó de sus padres a los tres años de edad, para enclaustrarse en el 'Templo'. No obstante, la Virgen de Alonso Cano es menor que en las representaciones habituales, donde suele tener unos diez o doce años. La prodigalidad del tema en tiempos de la Contrarreforma se debe al fervor popular por la imagen de la madre de la Virgen⁴.

Sentada ante una balaustrada sobreelevada, la santa muestra a la Niña el Nuevo Testamento, mientras en la parte superior dos ángeles deslizan la cortina que se abre a un amplio cielo, sobre las copas de los árboles. La fuente de inspiración fue la composición de Rubens del mismo asunto en el Museo de Amberes, que el maestro español debió conocer a través del grabado



[2.B.1.A]

de Schelte à Bolswert. Esto —escribe Pacheco al tratar de Alonso Cano— no era harba, sino tomar ocasión, pues por último, lo que él hacía, ya no era lo que había visto. En efecto, Cano adaptó la composición de Rubens a su propio lenguaje, utilizando modelos propios, acusando

la verticalidad y la concepción escultórica de la figura de santa Ana, que recoge la hincia entre los pies, como es habitual en sus vírgenes y santos. Tapizó el suelo con una bella alfombra morisca y conjugó idealidad y realismo en la representación del rostro de la Niña, captándolo con

tal individualidad que cabría pensar en un retrato. Su mirada directa invita al diálogo con el espectador, y su expresión vivaz contrasta con el rostro de la anciana, teñido de una tristeza que destila el presagio del futuro sufrimiento de su hija. Este rostro anguloso y grave es un modelo familiar del pintor, que vemos repetido en *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de la colección Iturrá, en la *Magdalena* del retablo de Getafe y en la *Virgen* recibiendo la comunión de San Juan de la Academia de San Carlos de Méjico. *Palpitante* —escribe Rodríguez de Rivas— una dulce penumbra hogareña, una patinada intimidad, retulo de cosas menores.

La obra es de notable calidad, para Lafuente Fenari una de las más afortunadas del artista de un inspirado colorido veneciano. La seriedad y las tonalidades plateadas de los tintes, la dignidad y reserva de los personajes, y las sugerentes velazqueñas apuntan a los primeros años del pintor en Madrid, si bien Welbey y Lafuente Fenari lo sitúan en el periodo granadino, hacia 1655.

Se trata de la misma pintura que cita Ceán Bermúdez en los *Mercedarios Descalzos* de Sevilla, posteriormente propiedad del duque de Villencia y del marqués de Espeja.

¹ BEAU, L. *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1857, vol. II, p. 108.

² Vase THENS, M. *Iconographie de la Virgen en el Arte Español*, 1916, p. 125.

MDP



SAN JOAQUÍN, SANTA ANA Y LA VIRGEN [2.R.1.5]

JUAN DE ESPINAL, [1714 - 1783]

PINTURA AL OLEO SOBRE LIENZO / 2,20 x 1,65 CM / SIGLO XVIII

SEVILLA. PALACIO ARZOBISPAL

BELJOVITZ, FALCÓN MARQUEZ, T. (1997); VALDIVIESO, E. (1978). (2002)



[IB.1.3]

El pintor Juan de Espinal es uno de los más significativos en la Escuela Sevillana de pintura de la segunda mitad del siglo XVIII. Nació en Sevilla en 1714, y tuvo como maestro al también gran pintor Domingo Martínez. En 1734 se casó con Juana Martínez, hija de su maestro. Cuando murió Antonio Martínez, en 1739, heredó su taller de pintura. Tomó parte Juan de Espinal en la fundación de la Escuela de las 'Tres No-

bles Artes de Sevilla, y desde 1775 fue director de pintura en esta institución.

El estilo pictórico de Juan de Espinal es una manifestación de cómo los pintores de la segunda parte del siglo XVIII en la Escuela Sevillana superaron la influencia tan grande que pesaba sobre los anteriores del gran mestre Bartolomé Esteban Murillo. Espinal, como otros de

su generación, tuvo la personalidad artística suficiente para crear su propio estilo, aunque naturalmente algunas veces aparece todavía la marca que dejó Murillo en toda la pintura sevillana. Refleja en sus obras el gusto rococó de su época. La pincelada de Espinal es de una gran fuerza expresiva, que describe la manera de pintar que estaba en aquel tiempo de moda en Europa. Pero esto, unido a una personalidad distintiva, que le da la Escuela Sevillana a la que pertenecía, y que había heredado de su maestro Antonio Martínez.

La obra de Juan de Espinal, *Alejandra de la pintura sevillana*, que se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid, debió ser enviada a la capital, junto con las de otros artistas sevillanos, como muestra de la personalidad que ya había adquirido la Escuela Sevillana. En un fondo de paisaje aparece una vista de Sevilla, y en primer término está sentada una matrona que simboliza, con su paleta en la mano, a la pintura de Sevilla. Era una muestra del nivel alcanzado, en estilo rococó, por la Escuela de las Tres Nobles Artes.

Juan de Espinal pintó una serie de 26 pinturas sobre la Vida de San Jerónimo, destinada al Monasterio de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla. Son pinturas adaptadas en forma de medio punto a la arquitectura del claustro en que iban a ser colocadas. Esta serie fue pintada entre 1770 y 1775, y se encuentra distribuida actualmente en varios lugares.

Las obras de más alto nivel pictórico son las realizadas para el Palacio Arzobispal de Sevilla. Allí se conservan quince lienzos, que fueron hechos para decorar la escalera, aunque ahora se encuentran en varios sitios del palacio. Este encargo se lo hizo al artista el Arzobispo D. Francisco Javier Delgado y Venegas, y Espinal lo realizó entre 1778 y 1781. También realizó Juan de Espinal la pintura de la bóveda que cubre la escalera. En la actualidad toda esta serie de lienzos se encuentra repartida por distintas dependencias del Palacio Arzobispal.

Entre estas obras pintadas para el Palacio Arzobispal de Sevilla está la titulada *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen*. Se encuentran las tres figuras en actitud caminante, por un sendero abierto en el paisaje que sirve de fondo. En la parte alta del cuadro hay un rompiente celeste, en el que unas cabezas de ángeles rodean al Espíritu Santo en forma de paloma. Se da entre las tres figuras una comunicación interior, apenas mostrada en los palabras, pero que aparece en la identificación que existe entre ellas. Las tres figuras caminan y se comunican al mismo tiempo, expresando la actitud de San Joaquín y Santa Ana el sentido de protección que ejercen sobre la Virgen, a la que llevan de la mano.

El colorido es relativamente sobrio, en el que dominan tonos rojizos muy matizados, acentuando más el misterio que queda pintado en

el lienzo. Las pinceladas son seguras y enteras. Esta obra es una de las más significativas de Juan de Espinal, y puede considerarse un bello ejemplo de toda su producción pictórica. Es la más bella composición de las que adornaban la escalera. Este lienzo formaba pareja con el de *San José y San Juan Bautista*. Por cada uno percibió Espinal 1.000 reales de vellón.

FCC.

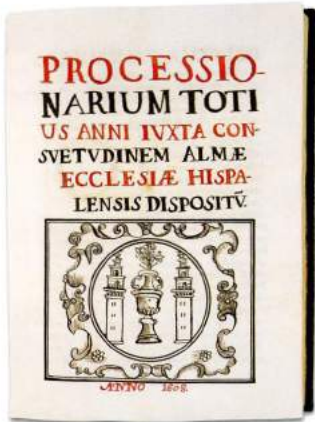


PROCESIONAL LITÚRGICO PARA TODO EL AÑO, DISPUESTO SEGÚN LA COSTUMBRE DE LA CATEDRAL DE SEVILLA [2.B.1.6]

MARTÍN GÓMEZ

MANUSCRITO. PAPER / 20,4 x 15,3 x 3,2 cm (CERRADO) / 20,4 x 29,3 cm (ABIERTO) / 1608

IB.161



BIBLIOGRAFÍA:

RUNEO DE AÑAS, A. (2001), p. 59. CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), pp. 164-165.

Aunque la diócesis Teldense dependió desde sus comienzos directamente de la Santa Sede al igual que su homónima de Mallorca, la erigida por Benedicto XIII con el nombre de Rubicense y más tarde después de su traslado denominada Canariense-Rubicense, fue circunscrita a la sede metropolitana de Sevilla.

Los ricos fondos de la Catedral de Canarias dan fe de la constante e intensa relación con la Catedral Sevillana en múltiples intercambios y consultas, ya sea en cuestiones jurídicas y litúrgicas como en solicitud de objetos necesarios para el culto.

Después de la invasión y saqueo de la Ciudad de las Palmas por el almirante Van der Doet en 1599, se propuso el Cabildo Catedralicio reponer aquellos enseres que acordés con la calidad del templo eran totalmente necesarios para el culto. Con toda probabilidad obedece a esta razón la adquisición de este procesional manuscrito para todo el año, y que fue realizado por Martín Gómez, portionario y maestro de capilla de la Magna Iglesia Hispalense. Ostenta en su portada el emblema del Cabildo sevillano, la doble torre de la Giralda flanqueando el jarrón renacentista. Este último motivo fue también adoptado como emblema para su escudo por el Cabildo de la Iglesia de Canarias.

J.L.



MISAL MIXTO DE SEVILLA [2.B.17]

PIERO DE TOLEDO, JUAN GÓMEZ, FRANCISCO SAN-
CIBREZ.

LIBRO MANUSCRITO SOBRE PERGAMINO. 4 VOL. / 391
p. 26,7 cm / FOLIO 1428-1433

SEVILLA. INSTITUCIÓN COLOMBINA. BIBLIOTECA CAP-
TULAR Y COLOMBINA. Ms. 60-2-15



[28.17r]

BIBLIOGRAFÍA:

JANNA, I. (1977), p. 208. JONAS (1988), pp. 88-89. ALONSO
MÁRQUEZ, C. (1998), pp. 15-17. RODRÍGUEZ DÍAZ, E. (1990),
pp. 195-229. MAGNA HISPALENSIS (1993), p. 229-230. LA-
GUNA FUAL, T. (1993), pp. 27-46. PANDO RODRÍGUEZ, M. L.
fols. 1993, p. 217. LAGUNA INÚL, T. (1993), pp. 678, 684-687.

El contenido del Misal Mixto se ajusta a los condicionantes de la liturgia hispalense, ya que la sede sevillana no adopta el misal romano hasta 1568. Es un libro propio de la liturgia mozárabe que surge de la necesidad de refundir los múltiples libros de culto.

Los cuatro códices son diferentes partes de un mismo misal, uno para cada época del año: invierno (corresponde al vol. I espuesto), primavera, verano y otoño. La organización de cada uno es: calendario de Sevilla; cómputos de las fiestas móviles del calendario litúrgico (en vol. I desde 1428 a 1548); domingos del temporal (vol. I desde adviento hasta las temporadas de cuaresma); orden de la misa, canon y prefacios, santoral o propio de los santos (vol. I desde los santos Facundo y Primitivo hasta san Leandro); misal del común de los santos, misas votivas e inicios musicales.

El encargo de este misal a Pedro de Toledo se encuadra dentro de las necesidades que la sede



hispalense tiene de nuevos libros litúrgicos para el templo que está construyéndose, y cuyos pagos aparecen anotados por el mayordomo de la catedral Juan Martínez de Vitoria, el cual se comprometió a proveer tanto del pergamino necesario como del color azul.

Según los datos que se desprenden de la documentación que nos ofrece el Fondo Histórico General del Archivo Catedral de Sevilla, los cuatro volúmenes importaron al cabildo la suma de 16269 maravedíes: en la escritura 2058, 1925, 4203 y 1650 respectivamente; en la iluminación 2043 (vol. I), 1295 (vol. II) y 2128 (vol. III); en correcciones 200 (cada uno de los tres primeros cuerpos); en clavos dorados 284 (los vol. I y II) en tres registros 145 (los tres primeros volúmenes); en tejidos 45 (los tres primeros volúmenes) y en sistemas rehechos 278 (los vol. I y II) y 15 (el IV). La documentación de fábrica establece también una jerarquía en cuanto al coste de las iniciales: *letras cabdinales a 60 m*; *letras de los oficios de los dominicos a 15 m*; *letra de los oficios de las ferias y fiestas a 3 m*; *letras de las oraciones, evangelios y epístolas a maravedíes* y *letras de los responsos y aleluyas a 15 dineros*.

Los cuatro cuerpos fueron escritos por tres manuscritos, de difícil distinción, con el mismo tipo de escritura, *littera textuifera formata* (gótica). Las diferencias gráficas, que como estudó Elena Rodríguez tienen variantes que se deben sólo al estilo propio de cada copista, consisten en la dirección de los trazos de las letras, en el módulo de la escritura, en el modo de abreviar y en las costumbres escriturarias. Las tres manos corresponden a Pedro de Toledo (copista del vol. I, excepto 8 cuadernos, del vol. II, salvo 1 cuaderno y del vol. III íntegro), Juan Gómez (8 cuadernos del vol. I y 1 cuaderno del vol. III) y Francisco Sánchez (copista del vol. IV). Habrá que añadir una cuarta mano contemporánea al Misal, la del corrector, de caracteres góticos con elementos que la acercan a la prehumanística italiana.

La confección material es común, en folio, en pergamino, la estructura de los cuadernos es similar, la base es el senón para el texto y el quinón para los cantos. Siguen la Ley de Gregory optando por la cara de la carne para su inicio. Los cuadernos presentan el sistema de reclamos para su ordenación, constan al menos de dos sílabas y dependen del copista: Pedro de Toledo usa el horizontal central, Juan Gómez emplea el vertical en el margen interno y Francisco Sánchez el horizontal igualmente situado en el margen interno. La justificación obedece a idéntica proporción geométrica. El picado es redondo y se realiza por el recto de los folios. El pautado es similar, se realiza a punta de plomo por la cara de la carne y a veces se repauta a lápiz por la cara del pelo.

La decoración se encuadra dentro del estilo gótico, con unas firmas que responden por un lado a la tradición del siglo XIV, con fuertes influencias de la escuela de París así como flamenca, y por otro las que con influjo del estilo internacional italiano (biénés y toscano), tienen un carácter marcadamente sevillano. A partir del primer tercio del siglo XV, en palabras de Teresa Laguna, puede considerarse que existe, ya, una auténtica escuela de iluminación sevillana, con rasgos y evolución propia, reelaborados por los distintos artistas y talleres de la ciudad, del que el Misal Mito es un ejemplo.

Las capitales siguen una clara jerarquía, vinculadas a la función litúrgica de la obra, citándose a unas reglas ya establecidas y conocidas por los talleres que confeccionaban libros miniados.

JPSG

EL PAPEL DE LA CORONA



REPRODUCCIÓN DE LA CORONA DE ISABEL LA CATÓLICA [2.B.2.1 - 2.B.2.2 - 2.B.2.2 bis]

ANÓNIMO

PLATA SOBREDORADA / 10 x 19 x 1,55 cm / SIGLO XX

GRANADA. CABILDO DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA. REPRODUCCIÓN DEL CETRO DE ISABEL LA CATÓLICA

ANÓNIMO

PLATA SOBREDORADA / 96 cm / SIGLO XX

GRANADA. CABILDO DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA. REPRODUCCIÓN DE LA ESPADA DE FERNANDO EL CATÓLICO

ANÓNIMO

PUNO DE ORO MELADO Y LA HEBA DE ACERO / 92 x 20 cm / SIGLO XX

GRANADA. CABILDO DE LA CAPILLA REAL DE GRANADA.

BIBLIOGRAFÍA:

GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, M. (1892) CALLEJO BURÍN, A. (1931) CALLEJO BURÍN, A. (1952) AA.VV. (1994) OCE-TEBUBIO, R. (1988).

La corona de la Reina Isabel y la espada de ceremonias del Rey Fernando son dos piezas de incalculable valor histórico, simbólico y artístico, que actualmente se conservan en la Sociedad-Museo de la Capilla Real de Granada, que ellos fundaron para su sepultura mediante la real cédula dada en Medina del Campo a 13 de septiembre de 1504 (ACR leg. I, p.62). En esa misma ciudad y en el mismo año, el 26 de noviembre moría la Reina y junto a su cuerpo se trasladaron a Granada sus reliquias y su corona y cetro, siendo colocadas sobre su túmulo en el panteón provisional del convento de San Francisco de la Alambra. El 22 de

enero de 1516, víspera de su muerte, el Rey Fernando otorgaba testamento y disponía que su espada y otras ensenas como el pendón, la corona y el cetro figuraran en la conmemoración anual de la entrega de la ciudad (Archivo de la Catedral de Granada. Alegaciones varias, tomo III).

Meses más tarde, el cabildo municipal, (Libro de Cabillos de 1516 a 1518, folio 288, súplica de la Reina Germana y de los albaaces testamentarios del rey la remisión de las insignias reales y así lo hicieron éstos, regulando a la vez cómo había de ser la celebración de la Toma (Gómez Moreno, G. 1982). Tras varios pliegos entre la Catedral y la Capilla por la posesión de la espada, el joven rey Carlos tiene que intervenir y estando en Zaragoza expide la real cédula de 13 de octubre de 1518 y cuyo tenor es el siguiente: *Ordenamos e mandamos que de aquí en adelante en cada un año para siempre jamás en el día que falleció el dicho católico Rey; y en el día que falleció el dicho católico Reyno y en cada un día dello se ponga encima de la tumba del dicho católico Rey su espada y su corona, y en la de la dicha católica Reyna un cetro y una corona. Se dice esto, porque en los túmulos que se levantaban en el Convento para los aniversarios, se ponía solamente una corona en mitad de las dos tumbas, ya que del Rey no había corona y según los inventarios nunca después la hubo; sabemos por varias representaciones, entre ellas la del relieve de Vigamy del retablo mayor, que era muy sencilla e iba incrustada en el birrete. Más adelante refiriéndose al día de la Toma se dice lo siguiente: ... *quel domingo primero siguiente después de aniversario de cada año para siempre jamás enlo procesión solemne que se hace en la yglesia mayor dela dicha ciudad en aquel día en memoria de la entrega dela dicha ciudad se sacase la dicha espada y el pendón con que se conquistó e ganó la dicha ciudad e Reyno de Granada y una corona por memoria dela dicha católica Reyna... que se saque otra corona y un sceptro y que la dicha corona vaya encima del sceptro.* (ACR leg. I, p. 64, f. 5 r).*

A pesar de que el Rey manifestaba que las insignias habían de guardarse en la Real Capilla, la Ca-



18211

tedral consiguió apremiarse de la espada real y no la devolvió hasta 1526, en que se vio obligada nuevamente por mandato real (A.C.R. leg. I, p. 26 Y 24); y esto provocó a su vez que, aunque la celebración de la Toma de la ciudad no se hiciese hasta 1522, no participaban en la misma las insignias reales. (Gallego Burti, A. 1931) y sólo se colocarían sobre el altar portátil que se hacía ese día.

La espada del Rey aparece descrita así en el inventario de la Capilla Real que se hizo en 1538: *la espada del rey católico con que se ganó granada y puño y guarnición y contera dorado, puñete de oro.* (A.C.R. leg. 295, f. 29r).

Se trata de una pieza magnífica, característica del tipo de guarnición de patilla que, según Ocete Rubio, apareció a mediados del siglo XV, en la que dos ramas de las cuatro en las que se dividió el arbol, se curvaban hacia la hoja, resguardando así el dedo índice (Ocete Rubio, Rafael 1988). En este caso las patillas son dos serpientes perfectamente ejecutadas con un gran virtuosismo en el grabado en oro como ocurre en el resto de la decoración vegetal de la empuñadura. El puño es esférico y el puñete se compone de dos troncos de cono unidos por sus bases

y que van a rematar en dos finos garfianes, en los que quedan restos del riñado que originalmente recubría toda esta parte, técnica de origen oriental en la que la ciudad de Florencia destacaba desde el siglo XV.

La hoja de acero es del tipo de dos filos; se encuentra despuntada y la espiga está brulamente remachada sobre el pomo, ya que en muchas ocasiones se desmontaba para guardarla. En el inventario de 1564 se anota una vaina de terciopelo y en 1603 se dice que la espada no tiene vaina acordándose hacer una de terciopelo negro. En inventarios posteriores, por ejemplo, en 1657 o en 1718 la seguimos encontrando, pero en 1757 ya encontramos la de terciopelo carmesí que conservamos hoy.

Respecto a la Corona de la Reina, aparece reflejada así en el inventario de 1537: *una corona de plata dorada y un cetro dorado que pesaron nueve marcos y dos onzas (Libro de visitas 1536).* Es de estilo ojival en plata sobredorada.

La corona en su forma, muy similar a la que porta la Reina en el relieve de Vigarny, parece haber perdido los almos del arco de su haz; el cuerpo está recorrido por menuda labor calada



18221

de ramas vegetales y estilizadas granadas con remates agujerados, en donde aparecían las cuatro diademas o arcos que se le añadieron en 1621 (A.C.R. leg. 275, p. 1, f. 240r). En la visita de 1564 se hace mención de dos coronas de cuero doradas y una imperial de madera, colocadas sobre los fenestros del Rey Felipe el Hermoso, de la Princesa Marta Manuela de Portugal y de la Emperatriz respectivamente, lo que indica que la de la Reina también pudo estar sobre su altar.

MOG



2B.22 bid



ÓRDEN QUE SE HA DE TENER AL HACER LOS
ALTOS DE FE [2B.23]

ASONDO

DOCUMENTO, LIBRO FOLIADO / 25,3 x 17,7 cm (CE-
BRADO); 25,3 x 38 cm (LIBRO) / SIGLO XVI

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS.



[2B.23]

BIBLIOGRAFÍA:
MQUEJENA ARREU, C. (1992). FJARDIO SPINOLA Y YANA-
YAHERNÁNDEZ, LA. (1995).

Este bello libro manuscrito, aunque no indica fecha, puede ser datado en el siglo XVI. Tal como expresa su título, la obra contiene las normas por las que se debía regir un auto de fe. Esta ceremonia, que implicaba la culminación del proceso inquisitorial, llegó a constituir un elaborado ritual religioso cargado de significado simbólico y lecciones sociales. Tras conseguir la preceptiva licencia del Consejo Supremo de la Inquisición, el tribunal invitaba a las autoridades civiles y religiosas, así como a las personalidades más destacadas de la localidad. El resto de la población era también informada a través del pregonero que vocaba el día y la fecha por los calles acostumbradas, instando a la asistencia por la que se recibían gracias espirituales. El auto solía celebrarse un día festivo, y sus principales actores eran los condenados que iban conducidos desde la cárcel en procesión, acompañados por el alguacil y los familiares del Santo Oficio, presididos por la cruz verde, símbolo de la inquisición, hasta el lugar del acto, que en el caso de Canarias era la plaza de Santa Ana. Se colocaban en un tablado según sus penas, vestidos con una prenda infamante, el sambenito.

En el referido texto se explica que en primer lugar se predicaba un sermón que versaba sobre los delitos cometidos. A continuación, se tomaba juramento a las autoridades y al pueblo, tras lo cual se leía el edicto de la fe y las condenas de los procesados: penados, reconciliados y relajados. Entonces, los reos leían su abjuración según la gravedad de sus sentencias: de leví y de vehementí, procediéndose después a la absolución de los reconciliados. Por último, tras orar, el inquisidor y sus ministros retornaban a sus casas y los presos a la cárcel. Pero no todos, los condenados a relajación eran entregados a la autoridad civil (puesto que el derecho canónico prohibía a los eclesiásticos ejercer la pena de muerte), que los llevaba al quemadero; que en Las Palmas estaba situado debajo de la ermita de Nuestra Señora de los Reyes, donde eran incinerados. Los que se arrepentían eran agarrados previamente: los que no morían en la hoguera; también eran quemadas las esbaldas de los auzentes y los huesos de los difuntos condenados a esta pena. En Canarias el número de relajados en persona fue escaso en comparación a otros tribunales, pues no sobrepasaron la decena: seis judaizantes, un hereje del que desconocemos su delito y tres protestantes holandeses, mientras que cerca de 200 fueron quemados

en estatua. El total de autos de fe públicos en Canarias fue de doce, todos en el siglo XVI. No obstante, también los hubo privados, que se celebraban en la catedral o en otro templo.

LAAH



CONJUNTO DE OCHO TABLAS DE UN POLÍPTICO DEDICADO A NARRAR EL MILAGRO DE LOS SAGRADOS CORPORALES DE DAROCA [2.B.24]

ANÓNIMO ARAGONÉS. ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XV

ESTILO HISPANO-FLAMENCO. PINTURA AL ÓLEO SOBRE PAPEL/ CUATRO TABLAS: 141 x 52 cm, CUATRO TABLAS: 123 x 52 cm / Ca. 1482 - 1488

ZARAGOZA, DAROCA. EX-COLEGIATA DE SANTA MARÍA

RESOLUCIÓN:

1995-1998, Y 1999-2001 EN EL INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL.

Ocho pinturas realizadas al óleo sobre tabla de distinto tamaño que forman parte de un mismo mueble regalado por los Reyes Católicos en la Colegiata de Santa María de Daroca (Zaragoza) en vísperas de la conquista de Granada.

En época que se desconoce fueron utilizadas como puertas de un armario que se encontraba en la sacristía de la capilla de la Anunciación de la misma Colegiata, capilla mandada edificar a comienzos del siglo XVII por el ilustre hijo de la villa, don Martín Ferrer de Valenzuela, futuro arzobispo de Zaragoza, junto a la capilla de los Sagrados Corporales en el lado de la epístola. Las pinturas góticas se recubrieron con pintura de cal que comenzó a desprenderse en 1919, fecha en que las descubrió y sacó a la luz don José María Gil Onoquieta, párroco de Daroca. Con esta función, cierre de armario, fueron dadas a conocer por el arqueólogo aragonés don Juan Cabré en 1922, y desde entonces han sido comentadas y estudiadas por distintos historiadores del arte aragonés. Cuando en marzo del año 1939 se inauguró el Museo de la Colegiata, instalado en lo que fuera sacristía mayor, las ocho tablas pa-

saron a formar parte de sus fondos pictóricos con exposición permanente. La restauración a que han sido sometidas ha sacado a la luz su primitiva belleza.

Se narra en ellas el prodigioso suceso que había tenido lugar en febrero de 1239, durante la reconquista de Valencia, con ocasión de la batalla de Chio (Valencia), que enfrentó a don Berenguer de Entenza, caudillo de los ejércitos cristianos, con Zaén, rey musulmán de Valencia (ZURITA, Anales de Aragón, III, XXXVII, 15-25).

Cuatro son las tablas dedicadas a narrar el milagro de los Sagrados Corporales, —tema titular— y las otras cuatro, posiblemente puestas del políptico, incluyen los retratos orantes de los reyes donantes, doña Isabel de Castilla y don Fernando de Aragón, más sendos ángeles mancocho portadores de las venerables reliquias.

Las primeras presentaban en su parte baja sendos ángeles mancochos con el escudo de los Reyes Católicos, anterior a la conquista de Granada (1492) por no incluir la granada, símbolo parlante de la ciudad. Las segundas se coronaban con un dibujo en forma de venera semicircular para coincidir con la terminación de las tablas en las que se describe el extraordinario acontecimiento. En un principio tuvieron formato similar, alargado, e idéntico tamaño (141 x 52 cm) aunque luego, al cambiar su destino, se procedió a sacrificar cuatro de ellas cortándolas por su parte inferior, lo que causó la mutilación de su decoración pintada.

Comenzando por la parte exterior e iniciando la descripción por la izquierda del observador, se encontraban las escenas siguientes:

- el rey Fernando el Católico (1479 - 1516) en actitud de orar vuelto hacia el centro (derecha del observador) y vestido con los atributos de su realeza. Le acompaña su hijo y heredero, el príncipe don Juan (1478 - 1497), en quien se repiten, a escala menor, los rasgos y gestos de su progenitor (123 x 52 cm).

- a continuación, un ángel mancocho en pie muestra los sagrados corporales manchados

con la sangre de las formas consagradas (141 x 52 cm).

- seguidamente otro ángel mancocho en pie muestra igualmente los sagrados corporales manchados con la sangre de las formas consagradas (141 x 52 cm).

- finalmente la reina Isabel la Católica (1474 - 1504), acompañada de su hija la princesa Isabel (1470 - 1498), primogénita y heredera hasta el nacimiento del príncipe Juan (123 x 52 cm), en actitud de orar. Esta pintura repite la composición del retrato precedente cambiando la colocación de las dos figuras.

Comenzando por la parte interior donde se representa el relato titular del políptico, e iniciando la descripción por el lado izquierdo del observador se ven las siguientes escenas:

- la Misa de campaña celebrada por mostén Mateo Martínez, párroco de Daroca (Zaragoza), en el campamento de Puig del Còdol, cercano a Luchente (Valencia), y en la parte inferior dos ángeles portadores del escudo de los Reyes Católicos (141 x 52 cm).

- ocultación por Mateo Martínez de las Sagradas Formas consagradas envueltas en los corporales bajo unas piedras, y en la parte inferior dos ángeles con el escudo de los Reyes Católicos (123 x 52 cm).

- la batalla de Chio (Valencia) contra los musulmanes, en la parte inferior dos ángeles portadores del escudo de España (123 x 52 cm). Esta tabla está serrada por la parte inferior, por lo que sólo es visible la mitad superior del escudo.

- descubrimiento por Mateo Martínez de los corporales manchados con sangre de las formas consagradas y veneración del ejército cristiano acudido por don Berenguer de Entenza (123 x 52 cm). En la parte inferior aparece igualmente cortado por la mitad el escudo de los Reyes Católicos llevado por dos ángeles.

Estas pinturas fueron mutiladas con anterioridad al año 1492 por un pintor de la casa real, posiblemente aragonés dada su relación estilística



[024]



fica con la escuela de Zaragoza con la que coincide en algunos rasgos perfectamente identificables. En ellas se advierte un distinto tratamiento entre las tablas de las parejas de retratos reales que parecen ser, como ya señalara el profesor Torralba, muy fieles al modelo, y el resto, diferenciación, sin duda, determinada por el tema. Así, las cuatro escenas que describen minuciosamente la Leyenda de los Corporales parecen inspiradas por pinturas miniadas de origen franco-flamenco, por el tipo de paisaje que figura en los fondos y la pomerosizada representación del campamento militar de los ejércitos cristianos.

La existencia de elementos decorativos de matriz renacentista, como pueden ser las terminacio-

nes aveneradas de algunas de las tablas, hito pensara a los historiadores en una fecha tardía de realización, propuesta que debe ser rechazada. En primer lugar, porque terminaciones aveneradas aparecen igualmente en otras pinturas sobre tabla anteriores a ellas, como sucede en las tablas dedicadas a San Juan Evangelista y Santa Engracia que proceden de la iglesia de San Juan y San Pedro de Zaragoza y hoy se guardan en la sacristía mayor de la catedral de San Salvador o la Seo de Zaragoza. En segundo lugar, porque los retratos de los jóvenes príncipes don Juan y doña Isabel obliga a darles una cronología que no puede ir más allá del año 1488 si se tiene en cuenta la edad que apuntan a poseer por sus fisonomías.

Junto con esto conviene recordar la visita efectuada por los Reyes Católicos a la ciudad de Duroca, en enero de 1482, para rezar ante la sagrada reliquia de los corporales. En aquella ocasión el clero solicitó su ayuda para restaurar y embellecer el templo. Sus graciosas majestades otorgaron en letras patentes, con fecha de 14 de marzo de este mismo año, autorizaciones a los oficiales de la iglesia para solicitar limosnas para los edificios de la dicha iglesia e otras cosas pias que son necesarias para el reparo de ellas, concesión que establece un *terminus post quem* para la obra.

Los trabajos necesarios para el embellecimiento de la capilla tuvieron que iniciarse sin demora, puesto que, según la documentación dada a conocer por R. Steven Jarke, el día 1 de diciembre de 1481 maestro Johan de Tolaveu, maestro de la tumba de los Santos Corporales de Duroca, otorgo haber recibido de mosen Vilas, colonje, en tumba de los Santísimos Corporales, son a saber, dos mil seiscientos treinta y seis sueldos de la segunda tanda Juan de Talavera, maestro de obras de la reina, es, pues, el autor de la decoración de la antecámara de la capilla de los Corporales que todavía se conserva.

Y todo el resto debe haberse concluido cuatro años después, si se tiene en cuenta la donación efectuada por parte de Fernando el Católico el día 26 de marzo de 1488, después de una segunda estancia en Duroca de los reyes camrino de Valencia, de cinco lámparas que estuvieran



permanentemente encendidas ante el altar de los Sagrados Corporales.

Por otro lado, la gran devoción de los Reyes Católicos a la reliquia de los Corporales de Duroca y su plasmación en esta obra en la que aparece la familia real en actitud de orar tendida, como bien señala Carmen Morte, una intención político-religiosa, ya que el momento de su veneración coincidía con el inicio de la conquista de Granada y el milagro se situaba en 1238, cuando el rey Jaime I de Aragón había ocupado el reino musulmán de Valencia.

MCLD



BULA DEL DERECHO DE PATRONATO CONCEDIDO A LOS REYES CATÓLICOS POR S.S. INOCENCIO VIII [IB.25]

INOCENCIO VIII

DOCUMENTO MANUSCRITO / 302 x 213 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA, ARCHIVO SEGRETO CAPTULAR.

Resueltos los problemas sucesorios, los reyes de Castilla, Isabel y Fernando, programaron rematar la Reconquista acabando con el reino nazarí e iniciando al tiempo una política atlántica. Tras la adquisición del derecho de conquista de las islas aún no sometidas, inician el ataque de Gran Canaria.

Al estar pobladas ambas regiones por infieles, mahometanos y gentiles, respectivamente, dan instrucciones al Conde de Tendilla, su embajador en Roma, quien obtiene el 13 de mayo de 1473 del Papa Inocencio VIII por la Bula *Ordinatio fidei* el derecho de patronato sobre el reino de Granada, las Islas Canarias y la villa de Puerto Real.

Derecho de patronato que se refiere a presentar a perpetuidad a la Santa Sede personas para desempeñar el obispado, y designar al clero catedralicio y los beneficiados, o sea, los párnocos. Y al tiempo percibir la décima parte del valor de toda la producción agropecuaria, los diezmos.

Como contrapartida a tales concesiones, los monarcas quedan obligados a cristianizar a sus nuevos súbditos, sostener el clero necesario y edificar y conservar los templos. Quedaban exentas las órdenes de regulares, que continuarían bajo la jurisdicción de sus generales.

Fernando el Católico a fin de librarse de la compleja tarea de recaudar los diezmos, sostenir el clero y edificar y sostener las iglesias, concedió los mismos al Cabildo Catedralicio de Santa Ana, reservándose el derecho a percibir las tercias reales (dos novenos del importe), concedidos por los pontífices para todas las diócesis



[IB.25]

de sus reinos. Sin embargo, exige que se perciban en conformidad con la administración de la archidiócesis de Sevilla, no pudiendo el cabildo introducir, sin el real consentimiento, novedad alguna y sus visitadores contrariar la administración de los mismos.

Al ser la Diócesis Canariense de Patronato Regio, salvo en lo espiritual, dependía de los reyes quienes delegan la supervisión de la Cámara de Castilla, a la que estaba incorporado el Patronato Regio, y la Cámara delegaba su representación en las blas a la Real Audiencia.

La integración de la diócesis en el Regio Patronato fue de gran trascendencia por la duración de esta peculiaridad, que persistió en alguna medida hasta la Segunda República, lo que en el Arquebiplago marcó uno de sus signos de identidad.

La nueva situación comenzó a consolidarse durante la regencia del cardenal Cisneros. Los reyes proponían los obispos, con informe de la Cámara designaba canónigos, dignidades, racioneros, así como los ocho capellanes reales, éstos obligatoriamente tenían que ser naturales de

las islas (R.C. 15. IX. 1515), así como los beneficiados de las parroquias.

Para aliviar el abetismo de los párrocos, en perjuicio de la atención espiritual y apostólica de las feligresías, el emperador Carlos V por R. C. de 1532 estableció que en las oposiciones tenían absoluta preferencia los aspirantes bautizados en la pila de la parroquia a que aspiraban; los pilongos. Sistema peculiar de Canarias, que persistió hasta mediados del siglo XIX. Como quiera que una parroquia podía ser regida permanentemente por nativos, las parroquias se convirtieron en protectoras de sus usos y costumbres, dando lugar a un localismo, peculiaridad que detectó Unamuno, con su *la isla en la isla*.

El nombramiento del clero por el Rey implicaba en alguna medida un cierto grado de dependencia, que los monarcas procuraron sostener mediante, por ejemplo, vistas a la catedral, que suele encomendar a un oidor de la audiencia, no sólo para inspeccionar la administración de los diezmos, sino la buena marcha del culto, así como dirimir los cheques jurisdiccionales, los conflictos por ceremonial o quejas de los agraviados mediante recursos de fuerza, presentados ante la Audiencia y apelados a la Cámara de Castilla.

Como quiera que la población creció con la puesta en producción de las islas y su poblamiento de las zonas menos productivas, hubo necesidad de crear nuevas parroquias y ayudas de parroquias por la división de las existentes. Este proceso se iniciaba con una propuesta por los preladados, estudio en el Consejo de Castilla y decisión por el Rey mediante una real Cédula.

También como patrono, el monarca ayudaba, aunque estaba exenta, a la edificación y reconstrucción de templos. La ayuda podía consistir en la concesión de un *novio de permiso* para comerciar en Indias (frente de la Catedral, la Concepción de la Orotava), pero incluso declarar que la administración de las reedificaciones se realizarán al margen de la jurisdicción eclesiástica (la Concepción de La Orotava o la parroquia de Nuestra Señora del Pino en Teror).

La bula *Orthodoxo fidei* guarda un alto grado significativo para nuestra historia. Concedida para una eficaz cristianización de los aborígenes hubo de arraigar en razón del carácter de frontera del archipiélago que hoy persiste. Sostiene a lo largo de los siglos peculiaridades dentro de la ecumenidad de la Iglesia. También particularidades muy específicas respecto a las diócesis peninsulares. Identidades de enorme interés historiográfico, en función de la nueva concepción unitaria del Océano Atlántico, como legado de la Civilización Occidental (J. S. Elliot).

ABM

UNA NUEVA VIDA



PILA BAUTISMAL [2B.31]

ANÓNIMO

MÁRMOL Y ALABASTRO / 258 X 135 Ø CM / SIGLO XVI

CATEDRAL DE SANTA ANA, LAS PILAS DE GRAN CANARIA, GRAN CANARIA.

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN, S. (1992), pp. 465-468. CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), p. 25. FRANCO MARTA, M. A. (2003). HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1960), pp. 180-212. VVAA. (1994), pp. 25-31. VVAA. (1999), pp. 70-78.

La tipología de las pilas bautismales tiene sus orígenes en la época paleocristiana cuando el bautismo se realizaba por inmersión. Prototipo que cambia a partir del siglo XV con la generalización del sistema de infusión. A lo largo de este largo periodo, la tradición fue evolucionando desde la construcción de edificios independientes, baptisterios, que albergaban piscinas o grandes cisternas, a la inclusión del lugar del bautismo dentro de las iglesias, mediante pilas más pequeñas.

Para el caso canario las pilas bautismales conservadas constituyen un valioso testimonio histórico-artístico de la evangelización de las islas.

Desde el primer cuarto del siglo XVI dejaron de importarse pilas sevillanas de cerámica, pues la fragilidad del barro y las pérdidas del agua con-

sagrada que las grietas producían, obligaron por mandato de los propios obispos y visitadores, a ser sustituidas por ejemplares tallados en piedra o mármol.

La necesidad de disponer de pilas más duraderas que las de cerámica e incluso que las de cantería local, que también se quebraban, junto posiblemente al cambio de gusto por parte de los comitentes eclesiásticos, determinó el encargo de pilas de mármol. Al no encontrarse este material en el archipiélago hubo que solicitarlas fuera de las islas. Los lugares de procedencia fueron generalmente Sevilla, Málaga, Lisboa y con frecuencia Génova, de donde se importaron también pilas beneditinas.

La más temprana de estas importaciones marrocesas parece ser la que poseyó la desaparecida Iglesia del Sagrario de Gran Canaria, situada en la capilla de San Juan Bautista o del bautisterio. Para ella acordó, en 1529, el Cabildo Catedral traer una pila de mármol de Génova conforme a la de Cádiz o algo mayor.

Al parecer, la mencionada pila llegó a Gran Canaria, aunque no se constata documentalente su desembarco en el puerto. Asentándose en la capilla de San Juan Bautista en el año 1531 como recoge la siguiente partida de bautismo: En quince días del mes de mayo año mil quinientos é treinta y un años, se acabó asentar la Pila del bautisterio de Señora Santa Ana, este dicho año bautizó el Padre Antonio de Paredes Cura de esta Santa Iglesia Catedral de Señora Santa Ana, un hijo de Alonso Hernández, y de su legítima mujer (...). llámose Juan; y estérón la Pila nueba...

Esta debió ser la pila que el 14 de agosto de 1582 en visita pastoral viera el obispo D. Fernando de Rueda: Visitando el Sacramento fuero en procesión a la pila del bautisterio, la cual está en una capilla que dicen de San Juan, tiene veje y está o la mano derecha como entramos y es de piedra de mármol con su tapadera, tiene cernafu y llave.

La pila de la que hablan los documentos anteriormente citados debe ser la que actualmente se encuentra en la capilla de Nuestra Señora



de la Artigua en la Catedral de Santa Ana. Obra renacentista realizada en mármol de Carrara, consta de tres zonas bien diferenciadas: pie, taza o fuente y remate.

Su pie, se alza sobre una basa cuadrada de forma troncopiramidal, decorada con palmetas y rosetas en las esquinas sobre las que apoya un astil abalaustrado con nudo de jarrón agallonado. La taza, de amplias proporciones se decora exteriormente con cuarenta gallones. Interiormente no presenta división alguna para diferenciar el agua consagrada de la no purificada. Del centro de la fuente emerge una columna abalaustrada, cuyo nudo se decora con cuatro figuras de busto, en relieve, portando entre sus manos filacterias con frases en latín que aluden al Antiguo y Nuevo Testamento.

Los personajes del Antiguo Testamento se identifican mediante las figuras de un rey coronado que podría identificarse bien con el Rey David o con Salomón, portando la inscripción *APVD TE EST FONS VITAE* (Junto a ti está la fuente de la vida), texto próximo a Salmos, 35,10 o al Libro de Los Proverbios, 13,14 y 14,27. Mientras que el profeta Isaías se representa como un anciano barbado, con la filacteria *LAVA A AMALF-TIA/COR TVVUM* (Lava la malicia de tu corazón), texto parecido a Isaías, 1,15.

Por lo que respecta a los personajes del Nuevo Testamento su identificación es más precisa.



1203.11

car que la pila bautismal actual es la que se hizo en los años 1669 a 1678, periodo que comprende los años en que fue mayordomo D. Sebastián Tujillo Ruiz y que en descargo de su gestión ante el obispo don Bartolomé García Jiménez en su visita de 1 de diciembre de 1708, dice: *Por 500 reales que se dieron a Julián Sánchez por la labor de la pila bautismal y las otras dos pilas que están puestas en la iglesia*¹. Las mismas cuentas nos dan otros detalles referidos al costo del traslado de las tres piezas desde el Puerto de la Peña a la Villa. Hoy en la Iglesia parroquial solamente existen la pila bautismal y una pila pequeña de agua bendita. Cabe la posibilidad de que finalmente sólo se fabricara una de las pequeñas ya que en descargo de la mis-

ma fecha y del mismo mayordomo se nos habla sólo de una pila de agua bendita: ... *Item por otros cuarenta reales que tuvo de costo la canchero que se subió del puerto de la Peña para la pila pequeña y el pie de la pila grande*².

En las fechas ya citadas se emprendió una reforma importante del baptisterio ya que se rompió el risco para bajar el piso, se entablilló el suelo, en el cual se emplearon dos vigas de a veinte reales cada una y se construyó la alacena para la guarda y custodia de los ensenes propios del sacramento³. Finalmente, y ya en fecha posterior, durante la mayordomía de fábrica de don Esteban González de Socavea y en descargo de sus cuentas de 1701 a 1702 nos habla de

la puerta del baptisterio en la que se gastan 473 reales y la cruz de hierro de la darabosa, cuyo costo fue de ocho reales⁴.

¿Todavía tenemos otros datos referidos a la pila bautismal de la parroquia matriz de Fuerteventura y que hablan de una pieza nueva. En las cuentas de descargo de los años 1703 a 1718, siendo mayordomo el beneficiado don Esteban González de Socavea, se nos da la siguiente data: ... *Item por ciento y setenta reales, digo setecientos ochenta y cinco reales de principal y costo de una pila bautismal que esta para ponerse, hecha por el Maestro Gutiérrez*⁵. Además se menciona una pieza distinta para baptisterio, así en la siguiente data: ... *Item se descargo con cuatrocientos sesenta y tres reales y veinte y cuatro maravedises que ha tenido de costo una reja y puerta de madera de teo para el baptisterio nuevo que se quiere hacer*⁶. ¿Son estas las piezas que hoy encontramos en el baptisterio? Podemos invocar razones en ambos sentidos. Parece indicar que no el hecho de que nunca se mencionen deterioros en la pila de Julián Sánchez, lo cual justificaría una nueva pieza, sin embargo la nueva pila aparece como hecha y pagada, aunque no esté colocada. Lo mismo podría decirse de la puerta y reja del baptisterio. También se habla de una nueva capilla bautismal, aunque se especifica que está por hacer. ¿Será este el recinto que está hoy junto al coro y destinado a iconostasio de la parroquia? No obstante parece que el lugar del baptisterio siempre ha permanecido donde se encuentra en la actualidad. Estas razones nos hacen pensar que las piezas bautismales hoy conservadas son las de Julián Sánchez, aunque sin poder descartar que pudieran ser también las atribuidas al Maestro Gutiérrez y documentadas en las cuentas del beneficiado y mayordomo de la Iglesia de Betancuria, D. Esteban González de Socavea.

¹ Archivo Parroquial, ENCUESTA RESUMIDA DE LA IGLESIA: Bautisterio (APCB) (foto inédita).

² APCB. Hoja suelta 17.

³ Idéem. Libro 1 de FÁBRICA, f. 229 v.

⁴ Idéem. Libro 2 de FÁBRICA, f. 10 v.

⁵ Idéem. Libro 2 de FÁBRICA, f. 111 v.



- * *Ibidem* Libro 2 de Fábica, f. 10 v.
- * *Ibidem* Libro 2 de Fábica, f. 115
- * *Ibidem* Libro 2 de Fábica, f. 208 v - 210
- * *Ibidem* Libro 2 de Fábica, f. 12 v.
- * *Ibidem* Libro 2 de Fábica, f. 18 v.

J.L.



PILA BAPTISMAL DE LA BASILICA DE NUESTRA SEÑORA DE CADELARIA [2.B.3.1.2]

ANÓNIMO

CANTERA GRES / 97 x 110 CM. APROX. / SIGLO XVI

TENEFIFE, CADELARIA, BASILICA DE NUESTRA SEÑORA DE CADELARIA

BIBLIOGRAFÍA:
TURBADO, A. (1987), p. II

Estuvo primitivamente, durante muchos años, en la ermita de San Blas, en Candelaria y fue trasladada a la basílica, colocándola en la escalera de subida al camarín de la Virgen. De estilo gótico, muestra una decoración vegetal en relieve en la tasa pero sin ningún exceso sino de forma sencilla, con un pedestal geométrico de formas bulbosas. En ella fueron bautizados los ganchos, siendo un testigo artístico valiosísimo, de los pocos se conservan del tiempo de los ganchos.

RDMC



PILA BAPTISMAL [2.B.3.1.2]

ANÓNIMO

MÁRMOL / 104 x 73 CM. / CA. FINALES DEL SIGLO XVIII, PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX.

LANZAROTE, TIAS, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CADELARIA

BIBLIOGRAFÍA:
GÓMEZ PIMIO GUERRA DEL. IBO, J. R. (1994), p. 355; ARCHIVO DIOCESANO DE LAS IMLANAS DE GRAN CANARIA; OLIVERO DÍAZ, E. y PERERA BETANCORT, F. M. (1999), p. 78; SANABRIA RODRÍGUEZ, I. J. y GÓMEZ PIMIO GUERRA DEL. IBO, J. R. (1999), p. 29.



[2.B.3.1.2]

Gran parte del legado histórico artístico eclesástico de Lanzarote procede del exterior. Numerosos cuadros, esculturas, elementos de orbería, de arte decorativo venían de otras islas canarias, de Europa y de América. Las pilas bautismales o las benditeras de los templos históricos de la isla son por lo general de piedra, destacando el basalto. También hay de caliza o de granito. No suelen tener decoración, y cuando lo hacen es geométrica. Destacamos la de Haría, de pedestal de carácter helicoidal, la de El Mojón y la de Tequisse -Ermita del Cristo de la Ve-

ra Cruz-, con astil estriado en zig-zag; o la de Tao, con un diferenciado diseño, conservando además la tapa de madera, única del patrimonio eclesástico insular.

Otras pilas bautismales, las menos, son de mármol. Es un material especial que está relacionada con Italia, con las famosas canteras de Carrara. Posee un mármol muy apreciado, por su blancura y fino grano que permite un pulido que logra superficies muy tersas. Lanzarote está relacionada con este material a través de Génova,



DR311

al igual que ocurre en numerosas localidades canarias, que canalizan el foco artístico de Laguna.

Además de esta pila, hay otra en la iglesia de San Ginés de Arecife. Es de mármol blanquecino que fue traída de Génova y se registró en 1819. Tivo un coste de 50 pesos. Mide 100 cm de altura y su taza tiene 82 cm de diámetro. También es de mármol el sagrario en la iglesia de San Bartolomé, policromado y relacionado con esta pila bautismal, que hemos desarrollado en el comentario del sagrario. También existen nu-

merosas piedras de ara de mármol que no poseen interés desde el punto de vista artístico.

La iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria posee una de las más importantes pilas bautismales de Lanzarote, si atendemos a la valoración artística. Está realizada en mármol blanquecino con incrustaciones policromadas. Es la única pila en la isla con estas características. No quedaron registrados, al menos en la parroquia de Tías, datos de la pila mármolosa durante el siglo XVIII. Sabemos que no fue hasta 1796 cuando logra entroni-

zarse como parroquia. A su vez, no se tiene constancia de la existencia del templo, antes del siglo XVIII. Las novenas de mayo de 1874 tuvieron un grave desenlace, durante la noche del día 9, un incendio destruyó parte de la iglesia y de sus bienes. La pila apareció entre los elementos deteriorados. El párroco de entonces, Fortunato Peseiro Canacho, se propuso reparar los daños. La pila bautismal y benditera aparecieron entre los escombros, no así la taza de la pila bautismal que había costado dicho párroco, porque era de madera. La pila estaba muy sucia, pero no rota.

Conserva la pila de agua bendita de mármol, posiblemente de la misma procedencia y cronología que la bautismal. Posee una taza gallonada que mide 28,5 x 24 cm, y un pie de madera empotrado en el pavimento. La altura total de la pila es de 102 cm.

Sobre la pila e incrustada en la pared, se encuentra una pieza de mármol, de trazo rectangular—30 x 14 cm—, colocada en posición vertical, donde la parte superior es semicircular. En su interior se labró una cruz. En esta pieza es de diferente cronología pues su coloración no parece relacionarse con la pila benditera y la bautismal.

Por ser un producto de exportación que requiera una alta inversión, no fueron muchos templos los que poseyeron pilas de mármol en la isla. Tegüise, sede de la parroquia matriz, tuvo una pila vidriada desde el siglo XVI. En 1655 el visitador Esteban Narciso Lincaja ordenó que se colocara una *pila Bautismal de cantería buena de la mejor que hay en Lanzarote*. En 1684 se registra que la iglesia de Tegüise se hace cargo de cien reales de la venta de las dos pilas de cantería de agua bendita que son las que tenía la iglesia antes de traer las de mármol. La pila bautismal se vendió al templo de Harta por otros cien reales. La compra de las nuevas pilas tuvo el siguiente costo de bresaje:

— Por traer una pila bautismal y dos pilas benditeras desde Cádiz hasta Tenerife: 2.120 reales.

— Por traer las pilas desde Tenerife hasta Lanzarote: 71 reales pagados a Guillermo Puldón y a Samuel Soans, mercaderes ingleses.

- Por el flete: 100 reales pagados a Antonio de Vínas, maestro de barco.

- Por transportar las pilas desde el puerto del Arcele hasta Teguiše: 12 reales a Lázaro Momena.

- Por dos alcapatas para asegurar las pilas de agua bendita: 25 reales.

Tal vez el traslado desde Cádiz no tiene porque remitir exclusivamente a su procedencia. Pudo ser una escala más del itinerario de la ruta de los productos importados de otras localidades o países. Así por ejemplo a principios del siglo XVIII se pagó 2431 reales con 2 cuartos por una araña o candelero de bronce de veinte luces. La trajo el marqués de Aciacázar, Esteban de Llanera y Calderín, desde Londres, siguiendo la misma ruta. En estas fechas también se registra la hechura de una taza de madera para la pila bautismal que tuvo un costo de 16 reales. A finales del siglo XVII se registra una declaración de Felipe de Añala en que afirma que la iglesia de Teguiše tiene tres pilas de mármol que se dice costaron muchos reales que son dos de agua bendita y otra grande de baptisterio.

¹ OLIVERO DE AL, E. y PEREIRA BETAUCO, F. M., *Investigaciones-artísticas de la iglesia de San Grego de Clemente de Arcele, en Actas de las VII Jornadas de Estudios sobre Llaneros y Pterocentros*, T.I, p. 28.

² ARCHIVO DECESANO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, Sección Patrimonio de Tusa, documentación 1411A.

³ SANJERÍA RODRÍGUEZ, I. de J., GÓMEZ-OMO GUERRA DEL RO, J. R., *La restauración de la iglesia parroquial de Buzón-DIGA-1741 en Actas de las VII Jornadas de Estudios sobre Llaneros y Pterocentros*, T. I, San Sebastián, 1998, p. 28.

⁴ GÓMEZ-OMO GUERRA DEL RO, J. R., *Aspectos artísticos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Guadalupe en Teguiše en el tránsito del XVI al XVII en Actas de las V Jornadas de Estudios sobre Pterocentros y Llaneros*, T. I, Madrid, 1998, p. 323.

FMPIJ



PLA BAPTISMAL DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO EN BREÑA ALTA (2.B.3.1.A)

AVONDO

CÉRAMICA VERDE VERDADA / 97 x 106 CM / 1493

LA PRIMA, BREÑA ALTA, IGLESIA DE SAN PEDRO



133.1.1

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PERERA, J. (1995), pp. 09-02; RODRÍGUEZ, G. (1983) pp. 37-38.

Estuvo primitivamente en la iglesia de El Salvador, en Santa Cruz de La Palma y fue vendida a la iglesia de la Breña en 1552, siendo reemplazada por una pila magnífica de mármol italiano y estilo renacentista. La pila verde tiene el mismo estilo que la existente en Gáldar y Telde, realizadas en cerámica vidriada verde y estilo gótico sevillano, con una gran riqueza ornamental en relieve, tanto en la taza como en el pedestal, mostrando motivos florales y geométricos, pero con mayor insistencia ornamental que en las pilas de Gáldar y Telde. José Trujillo Ca-

breña recoge la tradición de que fue traída a la isla por el Adelantado Alonso Fernández de Lugo y que en ella recibieron las aguas del bautismo los primeros convertidos.

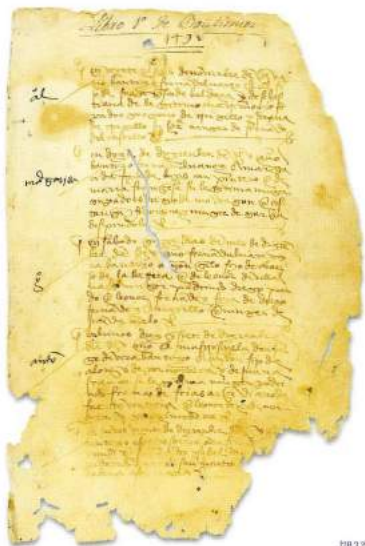
RMIG



PRIMER LIBRO DE BAPTISMO DE LA IGLESIA DEL SAGRADO (2.B.3.2)

W, AA

DOCUMENTO MANUSCRITO / 31,5 x 21,5 x 2,8 CM / SIGLO XV-XVI (26 DE NOVIEMBRE DE 1498 A 29 DE NOVIEMBRE DE 1529)



GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO

BIBLIOGRAFÍA:

LOBO CARRERA M. y RIVERO SUÁREZ, B. (1991), pp. 17-18

La conservación del primer libro de bautizos de la parroquia del Sagrario nos permite acercarnos a aquellas primeras familias que van conformando la república, y conocer sus nombres, su origen y sus dedicaciones.

La información que nos suministra es interesante para nuestro objetivo, aunque su característica fundamental, tal como ha señalado un autor, es la nominación, consistente en la

vertebración de rasgos que personalizan e identifican a un sujeto cualquiera distinguiéndolo de los demás. En este sentido este primer libro de bautizos, comenzado el 26 de noviembre de 1498, a instancias del obispo don Diego de Muros, cumple perfectamente su objetivo, no sólo porque nos da los nombres de los bautizados, de sus padres y padrinos, sino también del cura de turno que impone el sacramento, lo cual nos ayuda para conocer los primeros miembros del cabildo catedral, pues como es sabido las primeras actas del mencionado cabildo sólo arrancan de 1513. A la vez en las partidas se agregan otros datos de interés como términos que aluden a la

profesión de las personas implicadas, sus cargos, su condición e incluso en algunos casos alusiones a lazos de parentesco de individuos que no participan en el acto. También se dan nominaciones de personas conocidas por su apodo o por su origen sin hacer alusión al nombre, como Calle Llana, lo Cordobesa o la gallega, lo cual nos hace pensar, y así debía ser, que nos encontramos ante un grupo poblacional pequeño donde la gente se conocía con facilidad y sólo aludiendo a ese apelativo se sabía de quién se hablaba. Aunque no es lo habitual, se nos señala, en muchas ocasiones, la procedencia de estas personas, en muchos implícitamente y en otras explícitamente; así, se nos alude a Pedro Vizcaino, Francisco Gallego o a Juan de Barcelona, o también se nos dice que es portugués, genovés, flamenco o guanche. También cuando se nos consigna y disponemos de bibliografía podemos intuir el origen, concretamente en el caso de los italianos.

Cuando el cura es minucioso, señala incluso si el padre de la criatura o su padrino es vecino o habitante de Las Palmas o de otro lugar de Gran Canaria, como cuando se cita a alguien que es habitante en las isletas, o a Diego Hernández de Terro; por tanto, con la inclusión de gentilicios y topónimos se nos está aludiendo al núcleo o lugar del cual es originario el individuo o dónde reside.

La condición jurídica, tanto de los nacidos y bautizados como de sus padres y padrinos, también se hace constar, cuando son amodados como esclavos, exóspitos e ilegítimos, aludiendo en este último caso a su madre como mujer soltera o solista. En los escritos se registra su condición tanto porque así interesa a sus propietarios como por seguir la naturaleza de su madre.

En lo que se refiere a la condición socioeconómica, aunque no se anota en todos los casos, figuran ciertos indicadores de prestigio y actividad, tales como los de los gobernadores, de los miembros del cabildo catedral y gobierno municipal, lo mismo que el título de «don» aplicado a ciertos miembros de la sociedad y a sus familiares.

[182]

Otro tanto puede decirse de los oficios desempeñados por los padres y padrinos, que se registran a continuación del nombre y apellido.

Con estos datos son con los que, en principio, contamos para acercarnos al conocimiento de aquellos hombres y mujeres que iniciaron su vida o la reconstruyeron en la ciudad de Las Palmas, creando familia a orilla del Guiriguada.

MLC y BRS



PRIMER LIBRO DE BAUTISMOS DE SAN JUAN BAUTISTA [2.B.3.3]

VVAA (23 DE MARZO DE 1503 - 18 DE DICIEMBRE DE 1552)

DOCUMENTO MANUSCRITO / 30 X 21,5 CM / SIGLO XV GRAN CANARIA, TELDE. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA.

BIBLIOGRAFÍA:

ACOSTA BRITO, C. R. Y RODRÍGUEZ CALLEJA, J. E. (1999). pp. 81-83

Las disposiciones del obispo Muro se adelantaron a las indicaciones del Concilio de Trento, y así ya desde las primeras partidas bautismales disponemos de los siguientes datos: fecha del bautizo, nombre de padres y padrinos, domicilio de éstos (sabiéndose así los diferentes núcleos de población que pertenecían a la parroquia), características del propio bautizo, si fue administrado en la iglesia o por otra persona atendiendo a los riesgos del recién nacido (es lo que se denomina bautismo de urgencia, que solía hacerse por la comadre o partera o por personas allegadas a la familia del nacido), y certificación de haber suministrado el óleo y crisma. También se observa la inclusión de oficios, cargos u otras distinciones sociales que desempeñaban los padres, padrinos, lo que ofrece idea de la actividad y estructura socioeconómica de la población.

Posteriormente se irán añadiendo datos tales como indicar la edad que tienen los niños al recibir el bautismo, los abuelos y la adversencia que se hace a los padrinos de contraer parentesco espiritual.



[2.B.3.3]

Las actas bautismales van firmadas por el oficiante, que por lo general solía ser el propio párroco o en ausencia de éste su teniente de cura u otro clérigo en quien delegase o se le concediese licencia para actuar.

Las primeras anotaciones bautismales nos dejan ver cómo se produce el poblamiento de Telde, que ya contaba con diferentes núcleos de población aborígen y que pronto se va a ir consolidando, ya que sus fértiles tierras entran en repartimiento inmediatamente después de la conquista, estableciéndose una importante actividad agrícola que establece en la zona de anacar su principal cultivo y hace que actúan gentes de diversa procedencia, como así queda reflejado en los primeros registros bautismales, cuyo libro I da comienzo el 26 de marzo de 1503, siendo frecuente encontrar alusiones a canarios, portugueses, esclavos, moriscos y personas que llevan unida a su identidad su ocupación u oficio, que en ocasiones están relacionados con la explotación y la transformación de la caña de azúcar, o que nos están señalando la configuración de una nueva población que comienza a formarse: carpinteros, herreros, barberos, caldereros, sastre, aserradores, labradores, hortelanos, tenderos, pescadores, tondeiros, canteros, vendedores, parteras, carniceros, paraleros, albañiles, cirujanos, espaderos, boyeros, ovejeros, molineros, carreteros, escribanos, etc.

También aparecen otras personas foráneas, como flamencos, genoveses, sevillanos o gentes de La Ciudad. Por los apellidos también podemos deducir el lugar de procedencia de estos primeros pobladores de Telde.

CRAB y JERC



PRIMER LIBRO DE BAUTISMO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS [2.B.3.4]

LIBRO PRIMERO DE BAUTISMOS

SIGLOS XVI Y XVII

TINTA SOBRE PAPEL / 1506 - 1679

GRAN CANARIA, GÁLDAR. ARCHIVO DE LA IGLESIA DE SANTIAGO

BIBLIOGRAFÍA:

BONNET SUAREZ, S. F. (1960). pp. 116-117 CAZORLA LEÓN, S. (1999). pp. 113-118. 137 GARCÍA DEL CAMPO UCEDO Y RODRÍGUEZ, J. R. (1987). pp. 92-128 LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1988). pp. 304-312.

El Libro Primero de Bautismos de la Parroquia Matriz de Santiago de Gáldar es uno de los documentos más importantes de Canarias por su significación, al estar muy relacionado con los orígenes del cristianismo en las islas. El libro abarca siglo y medio, entre 1506 y 1679, periodo durante el que se producen importantes cambios en la jurisdicción de Agaldar, que afectan directamente a la construcción histórica de la comarca norteña. Cuando se redacta la primera partida de 1506 el territorio que le corresponde inscribir es potencialmente casi todo el antiguo guanartemato, que en muchos documentos aparece reseñado como término de la villa de Santiago de Gáldar o que, con otras fórmulas más simplificadas, se refiere con claridad a los actuales municipios de Apage, Artenara, Gáldar y Santa María de Guía, aunque en otras ocasiones, como cuando se trataba del distrito de repartimiento, también parece incluir Moya y San Nicolás. Posteriormente se producirán sucesivas divisiones del Beneficio de Santiago hasta las actuales demarcaciones civiles y eclesiales.

La más conocida de las partidas que se recogen en el libro es la primera, del año 1506, que contiene el siguiente texto:

Juax tres días de Setiembre de quinientos seis años, batel Bastián de Naxo Guanche una gifa uyo y de Catalina esclava de Saluador, Jaxron sus padrinos Juan González Partaguas y María de Abila Guancha, y yo Rodrigo de la Vega, Clergo.

La partida de bautismo parece que se corresponde con el estamento más humilde, lo que queda claro con el calificativo de esclava de Saluador, que se da a la madre de la neofita, sierva de un personaje que debía ser conocido en la sociedad de entonces, ya que es un referente de identificación. El cruce de es evidente en la bautizada, que refleja un claro mestizaje a partir del análisis de los datos de sus padres, asimismo patentes en los apellidos y calificativos de los demás protagonistas. También hay que destacar que aparece el primer nombre conocido de párroco de Santiago de Gáldar en la persona de Rodrigo de la Vega. Si se leen otras partidas contenidas en el libro, si que aparecen algunas pertenecientes a clases sociales privilegiadas, así García del Campo-Licedo y Rodríguez ha resaltado: *En las matriculas de esta incipiente época, están reseñados las aguas que recibieron los nietos de Don Fernando Guanarteme y otros sujetos propiamente de la familia real, como un hijo de la última soberana canaria, la Guayrmitina Mesequera, que lleva a la iglesia galdense a su vástago Alonso en 1508, demostrándose con ello, por otra parte, la juventud de la reina canaria en los momentos en que tuvo lugar la culminación de la conquista. Nietos de la princesa Tenesora, del guayre Manindra, de la indígena María González, entre otros, desfilan por la pila bautismal de Santiago a recibir de manos de aquellos primeros clérigos evangelizadores las aguas cristianas. También señala este autor la presencia de una hija del último mercey de Anaga. En otro orden de cosas, si se cotejan estos apellidos con los que veinte años después están en el famoso Memorial se aprecian diferencias notables. Una de las consideraciones es que el Memorial está firmado por las gentes pri-*

cipales, algunos de cuyos personajes dejaron su apellido como nombre de zonas de Gáldar (Agüello, Rojas, Becerril, etc.). Este documento fue estudiado por Bonnet Suárez, quien consideró que la población galdense de 1526 estaba integrada por elementos heterogéneos, a saber: europeos, conquistadores y pobladores (o sus descendientes), de origen español (andaluces, extremeños, etc.) y portugués; gentes procedentes de Lanzarote, de donde eran naturales o vecinos, de origen europeo o con alguna mezcla de sangre indígena, y por último, aborígenes de Gran Canaria y de alguna otra isla, cuando menos de Tenerife.

A pesar de su temprana fecha, este libro no refleja los momentos iniciales de la vida espiritual de la demarcación de Agáldar, ya que esta comienza con anterioridad a la conquista (1483). En efecto, el primer templo dedicado a Santiago se instaló en la casa canaria, que tanto se nombra en los anales de la época, especialmente porque en ella se sepultaron los cuerpos de Miguel de Música y los vizcaínos abatidos en la Batalla de Ajodar (sur de Gran Canaria). La vida religiosa quedaría estabilizada con la culminación de la conquista, no quedando constan-

[1834]



cia en libros sacramentales de hechos anteriores, conocidos por otras fuentes, como la defunción de Beatriz de Fonseca, registrada en las crónicas. De ahí que resulte algo tardío para los orígenes más antiguos del cristianismo en Gáldar. Paralelamente, la existencia de un mismo libro de bautismos para toda la población se tiene que resaltar como un fenómeno positivo, ya que hay que valorar que en el mismo están indígenas y gente de distinta raza, mientras en otras partes del imperio hispano se inscribían en libros diferentes a los españoles, incluso siglos después. Como hipótesis, se podría estar ante la consecuencia de los planteamientos integradores de dos personajes tan importantes como el obispo don Juan de Frías y el guanarteme Tenesor Semidán (don Fernando de Agáldar), quienes desde el principio plantearon una igualdad de condiciones para los canarios bautizados, tal como atestigua lo poco que se conoce de la Carta de Colonización. También es destacable que un descendiente de Semidán, Don Marcos Verde, haya alcanzado en el siglo XVII una canjería de la Catedral de Santa Ana y se vanaglorie en el propio templo de Santiago de ser trasnielo del Guanarteme; inscripción que aparece en el cuadro que donó con el tema de la Santísima Trinidad.

En relación directa con el Libro está la Pila Verde, pieza en la que se efectuaron los bautismos y uno de los hitos principales en la evangelización de Gran Canaria, calificada por don Santiago Caoriza como *joya histórica* de la isla. Su presencia es testimonio de la cristianización de los primeros canarios, dado que los repobladores (conquistadores o no) llegaban bautizados. La pieza está documentada en el primitivo templo de Santiago, así en la visita del canónigo Juan Vivas el 11 de diciembre de 1537 se lee *Item una Pila de Baptismo que es vitriada de verde; más tarde en visita de 1556, el visitador Fernán González dice: [...] Juago visitó la Pila del Baptismo, que es de barro vitriado de verde, con su cubertero de madera...* Con la construcción del templo neoclásico se adquirió la pila de mármol, traída de Marsella en junio de 1867, aunque por fortuna, la Pila Verde a pesar de ser reemplazada por la nueva, se mantuvo en el templo de Santiago, permaneciendo en el Baptisterio hasta 1959 en que se trasladó al coro bajo, situado detrás del Altar Mayor. Con el sacramento también están relacionados el cuadro de *El Bautismo del Señor* (documentado en las cuentas de 25 de septiembre de 1758, costó 63 reales y un cuarto) y la vidriera del mismo tema (colocada en 1906), situados, respectivamente, en el interior de la Capilla del Bautisterio y en el ventanal sobre la misma.

El Libro Primero aparece reseñado entre los bienes del templo, inventariado en la visita que realiza el canónigo maestrescuela Juan Vivas el 11 de septiembre de 1537: *un libro de Baptismo el cual el dicho Visitador, visitó e halló que estava bien oñentado los niños que se baptizan en esta Villa de Agüidior. Por la conservación de este y otros documentos tuvo una especial preocupación don Marcos Verde de Aguilar (1600-1660), quien mientras estuvo al frente de la Párroquia organizó un archivo para guardar los papeles y libros antiguos y modernos y escrituras de los tributos que se pagan a dicha Iglesia, de la contaduría de la antigüedad con que se reporte la Ribrica en los rentas de aquel Beneficio... No menos importante fue otra disposición, producida un siglo después, cuando el 29*

de enero de 1753 don Estanislao de Lugo autoriza que junto a la de Santa Ana se construya otra capilla: *Asi mismo da licencia al Venerable Beneficiado don Gerónimo de Tobar para que fabrique una capillita que sino de Baptisterio, atento a hallarse este dentro del cuerpo de la Iglesia y con comodidad del que se pueda poner en el archivo para los libros que está mandado. Más tarde los libros tuvieron otro cambio, ya que el obispo don Antonio de la Plaza dispuso el 3 de febrero de 1787 que se instalara en la sacristía: *Que el archivo que se halla en la capilla del baptisterio en altura y distancia que dificulta su manejo sin orninar escuela o bufete para poderlo abrir lo transfiera inmediatamente a alguna de las paredes de la sacristía disponiéndole en ellas hueco competente en que acomodarlo mediante a que en el interim se concluya la obra de la nueva Iglesia; es muy molesto el uso de tal archivo, resultando en ello dilación en el despacho de los interesados y en la extensión de partidas o que los libros estén fuera de la Iglesia. Actualmente el Archivo Parroquial con sus ricos fondos está instalado en la Casa Parroquial (Plaza de Santiago, número 4, esquina a Tenisier Serrián).**

ISLG



PRIMER LIBRO DE BAUTISMO DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN (2.B.35)

PAPEL VERIBRADO TINTAS / 22 x 32 CM / 1632 - 1747

LANZAROTE, HAINA. ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

CONCEPCION RODRIGUEZ, J. (1997), p. 387: ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN, F. N. (1998), pp. 329-344; PÉREIRA RETANCO, F. N. (1996), pp. 143-153.

El primer Libro de Bautismos de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación es el más antiguo de los conservados en Lanzarote. Su primer folio se corresponde con el folio 6, por lo que se han perdido los anteriores. La primera partida conservada data del once de julio de 1632

y, la última, alcanza al veintitrés de septiembre de 1747.

Es un libro que no tiene portada, ni hojas de respeto o guardas. Posiblemente la que tuviera tendría una leyenda que redactara a prior que daba fe de la veracidad de lo escrito en el libro. El libro está cubierto con cuero de badana de cordero (la flor hacia fuera y la carnaza por dentro) que está en buen estado pero mal conservado. No posee broches, ni cierre ni cofia. En el lomo tiene una etiqueta de papel con el nombre y la fecha 1630, así como también aparece escrito en el frente del cuero que recibe el volumen. El canto es desigual, presentándose en regular estado. Muchos folios lo tienen enrollado y se agaña la agresión al estar escrito hasta es final de la hoja. El libro es manuscrito, y se formó tras acumular los folios. A veces éstos tienen huellas de haber estado doblados. Los párrafos las guardaban de diferentes maneras, y cuando les pareció necesario, tras pasar más de un siglo, se formó el libro. Los contracantos también están deteriorados. El cuerpo de la obra presenta una encuadernación primitiva en cuero rústico. Contiene 277 hojas con 554 páginas.

El cosido fue realizado por una persona inexperta, con un encuadernado del tipo de diente de perro, con hojas cosidas por fuera y no por dentro del ángulo como correspondiera. El hilo utilizado es de lino crudo vegetal, del número 30. No posee bravantes por los cuales debe pasar el hilo al coser. En su lugar tiene urvas tiras de cuero, también cosidas por una persona inexperta. No posee cabezada o cometa, a pesar de que se solía hacer en los libros del clero para darles más consistencia y no se abanicara.

Los folios son de papel artesanal de hilo, de papel barba, compuesto de algodón y lino. Posee un PH 6, neutro, siendo más alcalino que ácido y no presenta deterioro químico. Es vejurado y realizado a mano. Cada folio contiene veinte puntaciones, separados, por lo general, por 2,5 cm. Posee once cordones de un centímetro. El papel presenta una fibra de dos a tres milímetros y no posee ralladuras. Las marcas de agua o filigranas son del clero. Posiblemente el



[B.1.5]

papel podría ser originario de Valencia, concretamente de Játiva, o de Cataluña. El papel fue fabricado con agua de muy buena calidad, mostrándose, a lo largo del tiempo, prácticamente con el mismo color con que se creó. En Haría ha soportado una alta oscilación térmica e higrométrica.

La tinta utilizada, por lo general, fue de alto contenido ferrolítico, que ya está luciendo estragos por el ácido sulfúrico y ha quemado el papel en ciertas partes, pero la escritura es aún legible. Tiene también folios con tinta basada en negro humo y azúcar que se mantiene en buen estado. La escritura fue realizada con pluma de ave de agua, pues las plumas de acomo se inventaron en 1780, y aún fue algo más tarde cuando se comercializaron.

En cuanto a los datos paleográficos se utilizan la grafía humanística, casi la mitad del libro, y el resto en procesal y procesal encadenada.

Por lo general, además de la oxidación de la tinta, el mayor daño lo ha ocasionado el de-

terioron mecánico, y no destacan los deterioros por humidificación, microbiológico o por insectos.

En las partidas de los Libros de Bautismo se recoge el nombre de la persona bautizada, se nota el nombre del padre y de la madre, los padrinos y los testigos, además del cura que realizó el bautismo y la partida.

Haría posee la secuencia de partidas bautismales más larga de la isla. Las parroquias que existían hasta el siglo XIX poseen un registro de partidas bautismales desde el siglo XVIII. No se conservan las de Tegase, que serían las más antiguas, la parroquia matriz es Nuestra Señora de Guadalupe, pero tras sufrir numerosos saqueos e incendios, en 1909 la iglesia sufrió su último grave episodio, un incendio que se inició cerca de las dependencias que servían de archivo. Los Libros de Bautismo, si existían aún entonces, desaparecieron con las llamas.

LIBROS PARROQUIALES MÁS ANTIGUOS DE LANZAROTE

Parroquia	Buena	Casavieja	Estacioneros
Tiense	1144-1750	Libro nº 12 648-1253	1048-1845
Harta	1147-1822	2504-1822	2502-1882
Vieja	040-1728	040-1728	040-1728
Trapa	2508-1706	348-1706	1041-1799
S. Bartolomé	244-1786	2105-1786	044-1786
Tiño	1645-1787	348-1786	2105-1786
Amador	2006-1785	2508-1786	1107-1786

* Las primeras partidas del Libro de Tiño están registradas en San Bartolomé, como acta de parroquia. A partir del folio 3 se registran las partidas en Tiño desde el 18-11-1786. Igual ocurre en el resto de Libros de Tiño.

En 1561 ya estaba creada en Haría la ayuntamiento de parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación. Este Libro, registrado como el primero, tal vez no lo fue. Es posible que antes de 1632 Haría fuese parroquia. En 1618, una vez más, la isla fue saqueada, parte de su población secuestrada y varios templos católicos incendiados. La incursión berberisca de Tabac y Solimán produjo en el templo de Haría un daño detestable, tanto, que nunca más fue enfrentada la veneración de la advocación que hasta entonces era titular. Desde la fecha se inició el deseo de construir un nuevo templo en un solar algo alejado del primitivo, donde se ubica en la actualidad. En 1625 Manuel de Acuña Piguero y Catalina Rodríguez, matrimonio vecino de Haría, solicitaron reparar la antigua iglesia, pues había sido construida por el padre de Catalina, Juan Rodríguez. Desde entonces solicitaron e lograron dedicar el templo a San Juan Bautista, conservándose hasta la actualidad. Este Libro recoge las partidas de las personas bautizadas en el nuevo templo. Los Libros parroquiales son unos documentos históricos de gran importancia. La Iglesia se encargó de registrar los primeros reconocimientos personales sucesoriales de las poblaciones. Son unas fuentes documentales de gran importancia dada la amplia cristianización que tenía la isla. Sabemos cuándo nacen, se casan o fallecen los personajes históricos, pero también cómo se llamó la nueva silencia. También las clases más humildes se casaron, tuvieron hijos y no legran sus datos para exhibir su fe, pero también como fuente histórica que trasciende a la cele-

siesta. Podemos estudiar, principalmente, el movimiento natural, la natalidad, la municipalidad y la mortalidad. Estudio básico para cualquier población. De gran valor, y no sólo para la historia de la medicina, es la inclusión, desde mitad del siglo XIX de la causa de los óbitos en los Libros de Enterramientos. Un estudio de estos datos nos aporta conclusiones que redundan en las condiciones socio-económicas, sanitarias y múltiples que la población tuvo. Los Libros parroquiales representan un importante legado de la historia, y a través de ellos podemos analizar, desde el siglo XVII, únicamente a las poblaciones de la demarcación parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación de Horta.

Agradecemos la especial colaboración de Francisco Pérez Sicilia, restaurador de libros.

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1992), p. 367.

ARCHIVO PARROQUIAL DE HORTA. Carpeta 31. Libro de San Juan, fol. 12 r.

PIERRA BETANCORT, F. M.: "Causas de Mortalidad en el Puerto del Areife (1852-1868)", en Actas de los XII Congresos de Historia Geográfica-Americana, T. II. Cabildo de Gran Canaria, 1996, pp. 329-344. Y "Causas de la Mortalidad en el Puerto del Areife (1857-1860)", en Actas de los VIII Jornales de Historia sobre Lanzarote y Puentesanta, Cabildo de Lanzarote y Puentesanta, 1999, T. I, pp. 131 - 153.

FMPB



LIBRO PRIMERO DE BAUTISMOS DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE BENTANQUERA [R.B.3.6]

ANÓNIMO / SIGLOS XVI - XVII

TINTA SOBRE PAPEL. III FOLIOS / ENCADERENACIÓN COSIDA. TAPA DURA DE CARTÓN DE COLOR NEGRO Y GRIS, CON EL LOMO DE PAPEL ROJO / 29,5 X 20,5 X 2 cm / 1587 - 1609

FUERTEVENTURA. LA ANTIGUA CASA PARROQUIAL DE LA ANTIGUA

BIBLIOGRAFÍA:

CERDEÑA ROJAS, R. (1986), pp. 261-277.

El libro está formado por 111 folios que contienen registros de bautismos, cuyas cronologías van de 1587 a 1609. Presentan una foliación antigua que no es correlativa y solo



[283.r]

aparece en algunos folios; los números de foliación consignados son 63, 64, 65, 82, 83, 84. Algunas páginas están deterioradas en los extremos superior e inferior del lado derecho y varios registros tienen la tinta desvaída. En el año 1986, durante el desarrollo de un proyecto de trabajo denominado *Programa de organización de los archivos parroquiales de Fuerteventura*, financiado por el Cabildo de Fuerteventura y el INEM, se procedió a foliar el libro a lápiz, en la parte superior derecha de cada folio.

La encuadernación que presenta es muy posterior a las cronologías de los asientos de bautismos contenidos en el libro. Es una encuadernación de tapa dura realizada con cartón recubierto de papel de tonos gris y negro, con el lomo de papel de color rojo, sobre el que se imprimieron cinco líneas doradas de carácter decorativo y el texto Libro Iº de Bautismos, 1587 a 1609, en letras de color dorado.

El libro tiene, tras la cubierta, unas guardas de papel de color naranja y una página en blanco, a la que se añadió un trozo de papel también blanco, en el que consta escrito a lápiz el siguiente texto: Libro Iº de Bautismos, 1587 e 1609.

El primer registro de bautismo consignado en el folio 1 es ilegible, debido a que la tinta está muy desvaída y la parte superior de la hoja está deteriorada. El primer bautismo legible, situado en la parte central del primer folio dice:

En marges Justo esse cilo y final

Bayo de nombre y nombre de dal muger met pizencia fue bautizado por en el dicho Uº en nonada del mes de junio deste dicho año fueson sus padrinos diligente Lopez y uno de canón.

Sebastian Romeros Ortopo (trócal)

El último registro consignado en el folio III es el siguiente:

En marges caxito deste año Xº chistral

Bayo de Jº peraza y de nombre caxitónora su muger se bautizo en sábado festo XV de septiembre año de 84. Ayeron padrinos Juanº her. y su muger Isidoro festo deste año de frente ventura.

Fras Juanº de Castro (trócal)

Las características que presenta el libro nos inducen a pensar que no se trata de un libro original completo, sino de un libro fabricado con folios sueltos de algún libro antiguo. Es probable que las hojas que componen el libro sean restos de los primeros registros de bautismos que se practicaron en la isla, que fueron destruidos.

al menos parcialmente, por las hordas berberiscas que invadieron la isla y saquearon Betancuría en el año 1593.

La circunstancia del daño ocasionado a los libros parroquiales por los berberiscos aparece constatada en el libro *Índice de bautismos, de matrimonios y confirmaciones de 1615*, conservado en el Archivo Parroquial de Betancuría, en cuyo folio 1 de la foliación antigua—folio 92 de la foliación actual— se puede leer el siguiente texto: *De aquí falta un quaderno qe. Rumpieron los moros, quando deshicieron este libro que es de los que se havran cassado, desde el año de 1580. Gines Cabrera Bettancor « Comienza el libro de los cassados, y velados, despues qe. se fueron los moros desta Isla de fuertes », que antancaron el quaderno en que estaban.*

Tras este texto aparece el asiento del primer matrimonio que se registró, tras abandonar la isla los invasores, que reza así:

En veinte dias del mes de julio, deste año de mill quinientos noventa y quatro, desposó a Saldador pedrino nevista, y a Vies Peter hijo de Pedro Cabrera mendocina, y de Ana Peter, fueron sus padrinos, Baltassar peña, y Maria de medina su mujer; testigo Gerónimo de Sosa, y Pedro fern el mozo. Recibieron las bendiciones de la Vsta. Gines Cabrera Bettor

Este libro índice corresponde a los años 1615-1624 y recoge relaciones de casados, bautizados y confirmados. Las relaciones en el contenido, junto con las partidas de bautismo incluidas en el libro objeto de esta descripción, constituyen los registros sacramentales más antiguos que se conservan en la isla de Fuerteventura.

RCR



LIBRO DE BAUTISMO DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN [2.B.3.7]

XTORBAL GARCÍA FRANCISCO MARTÍN, JUAN GUTIÉRREZ, PEDRO NUÑEZ, DIEGO CABRERO, JUAN JOSÉ DE CABRERA, XTORBAL DE



[2.B.3.7]

ANCIETA, PEDRO GLEZ DE LOS RAMOS, RODRIGO NAVARRO, XTORBAL VIERA, BACHILLER QUIRÓS Y JUAN GÓMEZ.

PAPEL / 21X 24 CM / 1547 - 1581

1º LIBRO DE BAUTISMO[1] DESDE EL AÑO II HASTA EL 15 II

TINERIFE. SAN CEBTORBAL DE LA LAGUNA. ARCHIVO PARROQUIAL DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

El libro está cosido y forrado con piel, mostrando roturas, foxing, oxidación de las tintas, humedad y acidez del papel, y decoloración, por lo que su estado de conservación es bastante delicado. Consta de 329 folios en los que aparece desde la escritura cortesana hasta la humanística.

Comienza en 1547, por lo que no recoge los bautismos de décadas anteriores, de los cuales se ha perdido cualquier referencia. En su interior, comienza con la siguiente inscripción que pone de manifiesto el motivo por el que comienzan a ser registrados los bautismos: *Estos son los primeros Baptismos que sean hallado en esta Sta iglesia parroquial de nra. sra. de la Concepción de la Ciudad de san Xptoval de la Laguna por que los antiguos desde que se fundó dicha parroquia que fue la primera parroquia desta Cua-*

dal porque se consumieron por maltratados y aver estado en parte donde se mojaron, husedecieron y pudrieron y así se acordó al reparo desde libro uno del parece; y se á compuesto lo menor que se a podido y son desde 24 de abril del año de 1547 hasta II del de 1581.

De la misma manera, cita a los prelados que han sido párrocos en estos años: Xtorbal García, Francisco Martín, Juan Gutiérrez, Pedro Núñez, Diego Cabrero, Juan José de Cabrera, Xtorbal de Ancieta, Pedro Glez de los Ramos, Rodrigo Navarro, Xtorbal Viera, Bachiller Quirós y Juan Gómez.

RM



PRIMER LIBRO DE BAUTISMO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS APOSTOL [2.B.3.8]

VVAA. AL SER UN LIBRO DE ACTOS SOBRE EL QUE SE ASIENTA EL REGISTRO DE UNA ACTUACIÓN CONCRETA, EL SACRAMENTO DEL BAUTISMO RESPONDE A UNA AUTORÍA PRESBITERIANA CON CARÁCTER TEMPORAL. ELLO HACE QUE LOS AUTORES SEAN VARIOS Y NOMBRARLOS A TODOS SERÍA EXCESIVO, PERO PODEMOS NOMBRAR AL RESPONSABLE DEL PRIMER ASIENTO EN ESTA OBRA, JUAN GONZÁLEZ QUIEN REALIZA UN BAUTIZO EN OCTUBRE DE 1553.



[B338]

TINTA SOBRE PAPEL, UNA MEZCLA DE ALGODÓN Y LINO FORRADO DE PERGAMINO / 34 x 25 x 25 CM / CA. 1554-1600

En la obra aparece una anotación en el margen derecho, hacia la mitad de la misma que dice así: *Este año es el de 1586 como se evilencia en la partida en letra del año atrás 1582 el 12 de julio (sic)*. Otro aspecto importante que merece la atención es que hacia la mitad de la obra, después de lo anteriormente mencionado, aparece una hoja superpuesta que no se corresponde ni con la letra ni con el estado de deterioro que presenta el libro de bautismo en esta parte. Esta hoja tiene un año en la parte superior que dice año de 1553 a continuación presenta dos actas bautismales de octubre y de noviembre cuya firma es la de DON JOAN GONZALES, para continuar con actas de ene-

no de 1554 en adelante. Por ello se podrá deducir que es la hoja que ita al principio de dicho libro lo que redacta el año de trínico de la obra a 1553 y no 1554.

RERM

LA LUCHA POR LA LIBERTAD



CEDELA DE LOS REYES CATÓLICOS EN DEFENSA DEL CLERO [2B.A.1]

MANUSCRITO, PAPEL Y TINTA / 21,5 x 30,8 CM / SALAMANCA 1478, 18 ESUDO

GRAN CANALIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO SECTORIO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA (SIG. 52. ANTEJIA 4)

Este interesante documento que guarda el archivo de la catedral, fue dado a conocer por don Santiago Cañata León en 1979. En el anverso está la cédula real propiamente dicha y en el reverso el pregón que de ella se hizo en la plaza de la entonces villa del Real de Las Palmas. Transcribimos los párrafos más sobresalientes, que constituyen el núcleo de la cédula:

Don Fernando y doña Isabel por la gracia de dios Rey y Reyna de Castilla, de Aragón... Sepades que Fernando Alvarez clérigo e canónigo de la yglesia de canaria en nombre del dean e cabildo de la dicha yglesia nos hizo relación por su petición diziendo que ellos se temen e rececan que por otro o malquerencia que vos el dicho pedro de vera teney con los canónigos e clérigos desta dicha yglesia no jerris o mataris o lastais o prendeis o injuriaris o les ferais sus rentas e bienes e les ferais o mandaris fazer otro mal o daño o desagraviado en sus personas e bienes en lo qual dia que sí así pasase ellos recibiran muchos agravios e daños e nos suplicaron e pidieron por merced cerca dello con remedio de justicia les proveyesemos como la nuestra merced fuese e nos traximos por bien e por esta nuestra carta les tomamos e recibimos en nuestra guarda e seguro e so nuestro amparo e defendimiento real e les aseguramos de vos el dicho pedro de vera en las cosas que nos locaren a vuestra jurisdicción e de todos e qualquier otros caballeros e personas que ellos nombraren de quien se revelan para que los no ferais ni maten ni lisen ni prendan ni injurien ni moltraten a los dichos dean e cabildo e clérigos e curas de la dicha yglesia de canaria ni los tomen ni ocupen ni emborguen sus rentas ni les fagan ni manden fazer otro mal ni daño en sus personas e bienes de fecho o contra derecho... E otros por esta dicha nuestra carta mandamos a vos el dicho pedro de vera que de aquí adelante no non entrometades en las yglesias de la dicha ysla ni en las cosas pertenecientes a ellas e a su jurisdicción e los unos ni los otros non fagades ni fagan ende al por alguna manera so pena de la nuestra merced e de privación de los oficios e de consijonancia de los bienes de los que contrario fizieren...



EB.11

El 25 de marzo, el escribano y notario público de los reyes Gonzalo de Burgos puso en conocimiento formal de los interesados la cédula, estando presentes el lugarteniente del gobernador de la isla Fernando Trujillo, el alcalde mayor Pedro García de Santo Domingo y el canónigo Fernando Álvarez. Luego, fue pregonaada en la plaza por el pregonero Juan Verde en presencia de mí el dicho escrivano en fax de mucha gente en alta voz según es de uso e de costumbre. Como testigos se mencionan a Diego Sánchez de Logroño, arcediano de Tenerife, Francisco de Argomedo, tesoroero y canónigo, Fernando de Pomas, regidor, Alonso de Soletto e otros muchos vecinos de la dicha villa.

Se observa la ausencia del gobernador Pedro de Vera, que estuvo representado por su lugarteniente.

Pedro de Vera era alguacil y alférez mayor de Jerez de la Frontera, su ciudad natal. A causa de sus tropelías los Reyes Católicos le alejaron de

Andalucía, enviándolo a Gran Canaria como gobernador y capitán general. Llegó a la isla el 18 de agosto de 1480. Su primera actuación fue prender y enviar a la Península al conquistador Juan de Rejón, que había ahorcado al gobernador Pedro del Algaba. Pedro de Vera fue un hombre sin escrúpulos, pasando a la historia de Canarias como el más cruel y sanguinario de los conquistadores. Con engaños envió a la Península a unos 200 canarios que vivían contentos y pacíficamente en el Real, aunque conseguían desembarcar en Lanzarote. A juicio del gobernador eran unos bocus inútiles que consumían los víveres sin pelear. Era tal su arrogancia y osadía que en una ocasión, estando el pueblo reunido para oír Misa mostró una hostia sin consagrar para que hincados de rodillas escucharan juramento que obligaba a los canarios a cumplir. En 1484 acudió a la isla de La Gomera a auxiliar al señor Hernán Peraza, asediado por sus súbditos. Una vez liberado el señor de la isla, Pedro de Vera ejecutó a algunos de los gome-

ms rebeldes y se llevó a Gran Canaria a más de doscientos. El obispo Juan de Frías viajó entonces a la corte para informar a los Reyes de estos sucesos. Era su segunda reclamación ante los Reyes, pues en 1477 había denunciado la esclavitud de 102 gomecos, que con atagaza había perpetrado el dicho Hernán Peraza, y conseguido su liberación.

El capitán general volvió a la isla en 1488, a vengar el asesinato de Hernán Peraza. Con engaños promesas de perdón convenció a gran parte de la población para que se entregasen. Abreu y Galindo describe la venganza de Vera con estas palabras: *Los llevó al pueblo, y condenó a todos los del bando de Orone y Aguna a muerte por traidores, a los de quince años arriba. Y dado que los matadores fueron pocos, los que les lastaron y podcieron fueron muchos; porque arastraron, ahorcaron y en la mar ahogaron con pesgas muchos, haciendo rigurosos castigos, cortando ptes y manos, de que Dios no*

entende no haber sido servido, pues todos los que fueron en ejecutar, pararon en más y más por haber ensiado a vender muchos niños y mujeres en muchas partes. Y un Alonso de Cota ahogó muchos gomeros, que llevaba desterrados a Lanzarote, en un navío suyo. El obispo Miguel López de la Sema, que había sido nombrado el 29 de marzo de 1486, se enfrentó al gobernador y lo denunció por esos actos tan terribles. Pedro de Vera, enfurecido, lo amenazó de este modo: *Macho os demandás contra mi Calfad, que os haré poner un casco anfiendo sobre la corona, si mucho holáis.* Fray Miguel decidió entonces entrevistarse personalmente con los Reyes para denunciar al gobernador y exigir la liberación de los gomeros cautivos, lo que consiguió de inmediato.

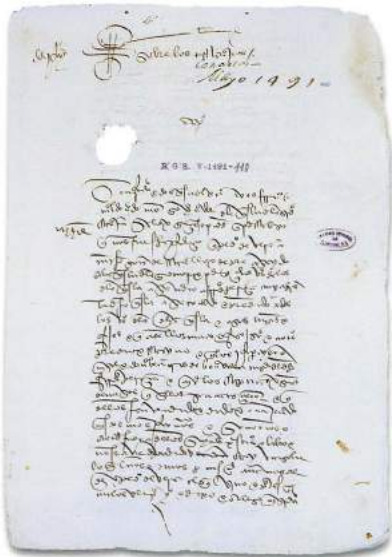
En la cédula real que comentamos, no se explicitan las razones de las amenazas de Pedro de Vera contra los clérigos. Los Reyes insisten en que se respeten sus personas y bienes. No es descartable que el gobernador ambicionase para sí o para los suyos algunas de las posesiones de los prebendados o del cabildo. Pero también es probable que el deán y su cabildo le recriminasen su conducta persecutoria contra los naturales, opuesta a la doctrina cristiana que la Iglesia predicaba. Llegamos en cuenta que desde la partida de Juan de Píras a Sevilla y la llegada del nuevo obispo fray Miguel López de la Sema, la isla estuvo sin prelado durante bastantes meses. Las fechas de la audiencia de los Reyes al canónigo Fernando Álvarez y de la firma de la cédula coinciden con aquel periodo. Por tanto, correspondía al deán y a su cabildo velar por los derechos de los canarios, que además ya habían sido bautizados en su mayor parte.

SR



CUATRO DOCUMENTOS DEL ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS [2B.4.2.A]

Los cuatro documentos procedentes del Archivo General de Simancas ofrecen unas características comunes que justifican un comentario gene-



[2B.4.2]

ral antes de detenernos en el análisis particular de cada uno de ellos. Estos rasgos comunes afectan al contenido y a la forma. En cuanto al primero todos tocan un importante y crucial asunto de los primeros años de la conquista de las islas: la libertad de que gozaban los cristianos canarios precisamente por su calidad de bautizados. Por lo que respecta a la forma que los documentos adoptan, todos fueron expedidos por el Consejo Real, máximo organismo gubernativo y judicial del reinado de los Reyes Católicos, a través de su documento más solemne, la provisión real.

El contexto histórico en que se encuadran los cuatro documentos no es otro que el derivado del carácter de la conquista de las islas Canarias y del estatuto jurídico de los conquistados. Las fases de la incorporación de las islas a la corona castellana son bien conocidas: desde la creación de un feudo pontificio a favor de Luis de la Cerda, biznieto de Alfonso X el Sabio, a mediados del siglo XIV dentro de la más genuina tradición medieval, pasando por la conquista organizada por Juan de Bethencourt a comienzos del siglo XV, continuando en el periodo en que



CRISIS

domina la iniciativa de los señores durante los años medulares de dicho siglo y acabando con el definitivo control de estos monarcas en el último tercio de la centuria decimoquinta. La fuerza y el pacto intervinieron a partes iguales en este secular proceso de agregación de los territorios canarios. Si las expediciones militares fueron ineludible necesidad en el intento de anexión de territorios lejanos y extraños, los concertos entre las cinco partes implicadas (Santa sede, señores, indígenas, corona portuguesa y española) estuvieron siempre presentes desde los mismos comienzos del proceso, signo claro de los dos grandes sobre los que éste siempre giró: el reconocimiento de la soberanía castellana sobre las islas y el intento de cristianización de sus habitantes. Las bulas pontificias primen, los concertos con los Herrera-Pesaza después, los acuerdos con los jefes de las diferentes tribus y el tratado de Alcaboces de 1479 señalan los diferentes hitos y pasos de la corona castellana hasta la total incorporación de las Islas Canarias:

Precisamente porque esta acción conquistadora no significó una mera agregación de territorios sino una pieza más que encajaba en los pla-

nes estratégicos isabelinos, la sola incorporación no resolvió todos los problemas derivados de ella. La incorporación trajo aparejadas toda una serie de actuaciones tendientes a asimilar los nuevos territorios isleños a la situación que ya poseían las peninsulares. La implantación de los adecuados mecanismos administrativos de gobierno y de justicia, el establecimiento de un régimen fiscal, la regulación del comercio, la política religiosa, la distribución del territorio, fueron otras tantas medidas imprescindibles para dotar a los nuevos territorios de una elemental validez y seguridad políticas. Y por encima de todas estas disposiciones o en la base de las mismas los Reyes Católicos debieron establecer la consideración de los indígenas como personas libres, capaces e mercedores de los mismos derechos que los peninsulares. Este imprescindible estatuto jurídico de los isleños, su libertad o esclavitud, de la cual dependía toda la restante actuación política, constituye el eje principal a cuyo alrededor giran los cuatro documentos simonquinos. El cuádruple diploma abunda específicamente las especiales medidas tomadas por los Reyes Católicos para salvaguardar e invocar la condición de libres que gozaban los indígenas

de la isla de La Gomera, convertidos al cristianismo o en proceso de evangelización.

Su formato diplomático es la segunda característica común. Los cuatro documentos adoptan el tipo diplomático de la provisión real, uno de los documentos con más larga vida dentro de la cancellería regia castellana y con un tenor de solemnidad que evidenciaba su distinción e importancia. Desde el inicio ya se advertía esta superioridad, pues comenzaba con el nombre del rey o reina al que seguía la enumeración de todos los reinos y títulos de que gozaba: rey de Castilla, de León..., señor de Vizcaya..., duque de Neopatria, etc. El final del documento ratificaba su carácter de relevancia diplomática. A la firma autógrafa de los reyes unía la aposición del sello de placa o de cera con que se validaba el documento. El cuerpo de la provisión real suele tener una amplitud considerable. Generalmente expresa una decisión regia sobre un determinado asunto sometido a la opinión del Consejo Real, máximo organismo gubernativo y judicial. Al hacer suyo el rey o la reina el parecer del Consejo otorga al documento carácter de decisión real y, como tal, de necesario acata-

miento y obediencia. Tan importantes eran estos documentos que, antes del envío a sus destinatarios, debían copiarse o registrarse para permanente recuerdo y testimonio de su ejecución y expedición. El conjunto de tales copias constituye el Registro General del Sello, una de las secciones más importantes del Archivo de Simancas, de donde proceden los cuatro documentos presentados en esta exposición. Dejando aparte los diplomas que o por la singularidad de su contenido o por la trascendencia del negocio (tratados internacionales, paces, capitulaciones matrimoniales, privilegios...) solían escribirse en pergamino y validarse con sello de plomo, signos claros de su perdurabilidad y significado, las escrituras más cercanas eran las provisiones reales.

INCITAR A LAS JUSTICIAS DE JEREZ DE LA FRONTERA, PALOS DE MOGUER, PARA QUE PONGAN EN LIBERTAD A LOS CANARIOS CRISTIANOS [2.B.42]

ANÓNIMO

PAPEL. 1. PUEGO FOLIO / 21,8 x 30 cm / 20 FEBRERO 1478

VALLADOLID. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. AGSCRSG REGISTRO DEL SELLO, FOL. 20

Los sucesos ocurridos en la isla de La Gomera a fines del siglo XV ofrecen un paradigma de la posición de los Reyes Católicos ante los abusos de los señores de la isla, ante la particular cuestión del estatuto jurídico de sus habitantes y, en definitiva, ante su estrategia política en el archipiélago canario. Al comienzo de su reinado, en 1476, Isabel y Fernando mandan abrir una información sobre cuyo es el derecho de la isla de Lanzarote y conquista de las Canarias. Esta decisión inaugura la última fase de la incorporación canaria a la corona. En dicho informe aparece que Diego de Herrera e Inés de Peraza, su mujer, eran señores de las islas ya conquistadas (Lanzarote, Puerteventura, Gomera y Hierro) y tenían derecho a la conquista de las restantes (Gran Canaria, Tenerife y Palma). Al año siguiente firman un pacto por el que los señores Herrera-Peraza renunciaban a las tres últimas islas siendo indemnizados con cinco millones de marave-

dis y el título de condes de La Gomera. Reducidos, pues, a las islas menores, es en una de estas islas, La Gomera, de la que ostentaban título nobiliario, donde se produjeron los acontecimientos, objeto de los diplomas de Simancas. Particular protagonismo tendrá el obispo Juan de Frías, no por casualidad último obispo de Rubiñón y primero de Canarias desde 1477, otra prueba más del encaje de la política religiosa de los Reyes Católicos en el marco global de la gobernación de las islas.

La parte expositiva de la provisión real de 20 de febrero de 1478 relata clara y veridicamente lo sucedido. El obispo Juan de Frías ya se había quejado en 1477 ante el Consejo Real de que seyendo los de las dichas yslas cristianos e convertidos a nuestra sancta fe e bautizados... que algunos vecinos de las dichas villas de Palos e muguer avian traido captiuidos algunos canarios vecinos de la villa de Gomera el año pasado de 1477 e los tenían como esclavos, e que algunos dellos habían vendido e trasportado. El documento alude al apresamiento y venta de indígenas gomeros, considerados esclavos, cometido por Fernán Peraza, hijos de Diego de Herrera e Inés Peraza, condes de La Gomera. Este personaje, triste protagonista de los documentos siguientes, aprovechándose de la indefinición jurídica de los gomeros y del rentable comercio de esclavos, transportó engrosadamente a Palos, Moguer y Jerez a un centenar de estos isleños, donde fueron vendidos. Ante la valiente denuncia del obispo canario los Reyes actuaron de inmediato ordenando que los dichos canarios, que así fueran presos e captiuidos, fuesen traídos a la nuestra Corte... e, si ellos heran libres, fuesen puestos en libertad. El mandato real se cumplió en parte, ya que muchos de los dichos canarios los vendieron e trasportaron e los tienen en esos cibdades e villas e logares como esclavos. A semejante contumacia respondieron los Reyes con la presente provisión comisionando a Juan de Aranda e Lope Sánchez de Villarreal, como escribanos, para que averiguasen en las tres poblaciones en poder de qué personas se hallaban esclavizados los gomeros, los entrega-

sen al obispo y los restituyesen en libertad a sus lugares de origen.

La rígida y decidida actitud de los Reyes Católicos en estos hechos, además de expresar un innegable deseo de supresión de abusos, contribuyó, como un eslabón más de la cadena de documentos que en este terreno se expedieron por la canillera castellana, a un reforzamiento legal en el reconocimiento de la dignidad humana de los indígenas canarios. Si la experiencia política canaria ayudó sobremanera a la futura acción americana, las actuaciones en pro de la libertad de los gomeros sirvieron de preliminar ejemplo para la solución del inmerso problema del indio americano.

ORDEN DE FRANCISCO MALDONADO, GOBERNADOR DE GRAN CANARIA PARA QUE PONGA EN LIBERTAD A LOS GOMEROS VENDIDOS POR DOÑA BEATRIZ DE BOBADILLA Y OTROS [2.B.42]

ANÓNIMO

PAPEL. 1. PUEGO FOLIO / 21,7 x 31 cm / 21 MARZO 1491

VALLADOLID. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. AGSCRSG REGISTRO DEL SELLO, FOL. 110

Aunque los protagonistas de los sucesos que motivaron esta nueva provisión real sean distintos (habían transcurrido trece años), los motivos de su expedición diplomática son los mismos que la anterior. A Diego de Herrera e Inés de Pedaza había sucedido como señor de La Gomera su hijo Fernán Peraza. Se casó con Beatriz de Bobadilla quien, a juzgar por las huellas documentales, si antes del matrimonio no tenía tales sentimientos, heredó de su marido amplias dosis de crueldad y altanería. A Juan de Frías sucedió en el obispado de Canarias en 1486 Miguel López de la Serna quien, como su antecesor, tuvo parte activa en la denuncia de los desmanes cometidos contra los gomeros. Pedro de Vera, gobernador de la isla de Gran Canaria, precisamente por su incisa actuación en la isla de La Gomera, fue sustituido por Francisco de Maldonado a quien, en su calidad de gobernador, va dirigida la nueva provisión real.

También aquí, en la parte expositiva, se relacionan sucintamente los hechos y, por tanto, los motivos que indujeron a los Reyes a la expedición de este nuevo documento. Casados los aborígenes gomeros de las crueldades y extorsiones a las que los sometía Fernán Peraza, le dieron muerte en 1488. Su viuda, Beatriz de Bobadilla, solicitó ayuda al gobernador Pedro de Vera, quien con mucha gente de caballo e de pie fue a la isla de La Gomera e, porque ciertos vecinos de los de la dicha isla avian muerto a Fernand Peraza, tomó e prendió todos los vecinos de la dicha isla e a sus mujeres e hijos, e a algunos dellos mató e fizo justicia e a otros prendió e captivó, e los repartieron entre él e dono Beatriz de Bobadilla... e entre los capitanes e gentes de nosotros que en ellos acudescieron en torno a cuatrocientos, asegura el historiador Rumeu de Armas. Heciendo cautivos, continúa el documento, fueron vendidos dentro y fuera de la Coruña de Castilla, seyendo cristianos e libres e non se oviedo podido vender ni captivar. Ante tales hechos los Reyes ordenaron a Pedro de Vera que se presentase ante el Consejo Real para alegar en guarda de su derecho. Oído su testimonio, coincidente con lo que ya previamente conocían, el Consejo ordenó la liberación de todos los gomeros y gomeras, porque se falló que los dichos gomeros e gomeras hevan cristianos e libres e no se ovian podido captivar ni vender.

No queda la actuación de los Reyes limitada a esta orden general. Continúa el documento exponiendo con especial detenimiento y precisión las personas a las que de forma más directa afecta el mandato real de liberar a los gomeros. El primero en ser recordado es Pedro de Vera, a quien le esdjan el depósito de 500.000 mrs. como fianza del costo de la venta de los gomeros. Compelen luego a Beatriz de Bobadilla a que manifieste a quién o quiénes vendió los gomeros, que igualmente entregue los maravedís producto de la venta, e si non vos diere e pagare los dichos maravedís, fogas entera execución de sus bienes. Como en el testimonio de Pedro de Vera éste había declarado que Francisco de Mercado, Juan Verde y Francisco de Es-

pinoza habían vendido 57 gomeros por 200.000 mrs., encomiendan a Francisco de Maldonado la averiguación de estos extremos, la liberación de los gomeros y gomeras, la entrega del producto de su venta como esclavos, y la ejecución en los bienes de los tres personajes en caso de desobediencia. Y para que no queda cabo suelto, al final del documento mandan al gobernador que se informe qué gomeros e gomeras cupieron a cada uno... a qué partes e logares los enviaron a vender, e quién e quáles personas los vendieron e qué contias de mrs. han oviedo dellos.

Hasta aquí la provisión real, el documento. Que la exposición haya sido un tanto prolija deriva de la abundante información contenida y de la importancia del asunto tratado. La atenta lectura de este documento, mejor que cualquier explicación, revela meridianamente el exacto conocimiento de los Reyes sobre la situación canaria; la detallada exposición de los hechos y los severos términos empleados en el texto documental nos aseguran la sólida seguridad de los monarcas en la condición libre de los indígenas cristianos y la firme determinación a extirpar los desmanes y a imponer en los inicios de la conquista el principio de dignidad humana aplicada a los aborígenes gomeros.

ORDEN A DOÑA BEATRIZ DE BOBADILLA, VIUDA DE FERNAN PERAZA, PARA QUE DEVUEVA A FRANCISCO RODRÍGUEZ DE MEDINA EL IMPORTE DE UNOS GOMEROS QUE LE COMPYO COMO DE BUENA GUERRA Y LUEGO FUERON TOMADOS POR EL OBISPO DE CANARIAS [2B.43]

ANONIMO

PAPEL, 1 PUEGO FOLIO / 21,7 x 31 CM / 21 MAR 1491

VALLADOLID. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. AGRSGS. REGISTRO DEL SELLO, FOL. 110.

Este documento, casi contemporáneo del anterior y cuyo destinatario, Beatriz de Bobadilla, es uno del triple protagonista que hemos examinado en la provisión precedente, constituye un nuevo y significativo testimonio de la decidida voluntad de los Reyes Católicos por poner

fin a la abusiva e ilegal venta de indígenas gomeros cristianizados. Existe, no obstante, en esta escritura un elemento nuevo. Según la exposición documental Fernán Rodríguez de Medina, tesoroero de la iglesia de Gran Canaria, compró a Beatriz de Bobadilla algunos esclavos gomeros por de buena guerra. Esta expresión, que se repite con ligeras variaciones en muchos otros documentos, indica el origen y la causa de la situación de esclavitud de los indígenas. Los aborígenes, apresados por razón de la conquista de las islas, por de buena guerra, eran considerados esclavos. La novedad del documento estriba en que aún estos gomeros son libres. En efecto, el texto expositivo continúa diciendo cómo Fernán Rodríguez de Medina trasladó dichos gomeros a Sevilla para su venta, pero allí los liberó el obispo de la isla de Canaria, Miguel López de la Serna, por quanto en el nuestro Consejo fue determinado que todos los gomeros e gomeras de la dicha isla fuesen libres. Las consecuencias de esta decisión son lógicas e inmediatas: Beatriz de Bobadilla debe reintegrar a Fernán Rodríguez el importe de la venta de los supuestos esclavos y se encomienda al gobernador Francisco de Maldonado la ejecución del mandato real.

Se trata, pues, de una prueba más de la política de los Reyes Católicos con la situación de los gomeros quienes, a pesar de ser esclavos por de buena guerra, son declarados libres por decisión del Consejo Real.

COMISIÓN A LAS JUSTICIAS DE CÁCERES, PARA QUE DEVUEVAN AL MERCHANT JORGE BULCANT 11.500 MARAVEDÍES QUE PAGO POR TRES ESCLAVOS GOMEROS QUE FUERON TRAJIDOS POR EL OBISPO DE CANARIAS, POR SER CRISTIANOS LIBRES [2B.44]

ANONIMO

PAPEL, 1 HOJA FOLIO / 22,4 x 31 CM / 7 SEP TIEMBRE 1491

VALLADOLID. ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS. AGRSGS. REGISTRO DEL SELLO, FOL. 24

Expedida el mismo año que las dos anteriores, esta provisión real vuelve a tener como punto

central de su contenido la liberación de los gomeros, pero con datos que nos ilustran sobremanera las ramificaciones de tan grave asunto. Quiere presentar ahora su queja ante el Consejo Real es un mercader genovés, Jorge Alcant, quien compró a Alonso Sánchez, zapatero vecino de Cáceres, tres gomeros (una mujer de cuarenta años, un muchacho de doce y una niña de tres) por 11.500 mrs. El obispo de Canarias, el incansable Miguel López de la Serna, se los tomó diciendo ser cristianos e libres e no poder ser captivos. Ante esta lesión de derecho Jorge Alcant reclama la cantidad pagada, a lo que accede el Consejo Real.

En el documento sobresale el alcance lucrativo del comercio de esclavos hasta el punto de ser objeto de resaca. Que tres gomeros pasasen de manos de un zapatero cacereño a un mercader genovés revela el aprecio de aquella sociedad por la posesión de algún esclavo a su servicio. También nos indica la extrema movilidad de esta mercancía humana que, trasladada desde las islas a la Península, constituía objeto de intercambio en Cáceres o en Sevilla, asiento de la poderosa colonia de mercaderes genoveses. El documento vuelve a recalcar que los gomeros son libres por cristianos, en cuya defensa tuvo especial protagonismo el obispo Miguel López de la Serna. En los tres últimos documentos aparece la figura de este obispo como principal valedor de la dignidad de los aborígenes canarios y a su instancia y ruegos se deben la actuación y decisiones del Consejo y de los Reyes. El documento, finalmente, se presenta como uno más de los numerosos diplomas salidos de la cancellería real en torno a este interesante asunto. Más de ciento veinte, en su mayoría de los años 1490-1491, contabiliza Rumeu de Armas expedidos por los Reyes Católicos para asegurar la libertad de los gomeros y su incorporación a su tierra nativa. Los cuatro presentados en esta exposición son los más reveladores de los balbucientes principios doctrinales sobre la naturaleza de los indígenas, de la incansable defensa de su dignidad por la autoridad eclesiástica representada en el obispo de la isla de Canaria y de la decidida voluntad de castigar, impedir y aplicar justicia por

parte de los Reyes Católicos. Con razón se han considerado tales actuaciones como paradigma y adelanto de la política a seguir en el continente americano.

J.R.J.D



LÁPIDA SEPULCRAL DEL OBISPO DE LA SERNA
[2.B.A.6]

AVOMBO

BAJOALIEVE EN PIEDRA / 185 X 69 X 40 CM / SIGLO XV

GUADALAJARA, SIGDINIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE ANTIGUO

BIBLIOGRAFÍA:
CALINDO ABREU. 1971. RUMEU DE ARMAS. A. 1980. CAZURBA LEZOR. S. 1997.

La lápida representa al Obispo difunto, tumbado boca arriba, revestido de pontifical (con mitra y casulla), con la cabeza reclinada sobre un cojín. En su mano derecha sostiene el báculo pastoral y en la izquierda un libro.

Podemos observar una inscripción en letra gótica que, comenzando desde la cabecera y rodeando toda la lápida dice:

«AQUÍ YASE EL MUY REVERENDO / E MANFICO
SEÑOR EL SEÑOR OBISPO DON FRAY MIGUEL
LOPES DE LA SERNA, OBISPO / DE CANARIA
ET DE BRUBICO I DEL / CONSEJO DEL REY
E Reyna NNOS SEÑORES FALLEO A HONSE
DE OCTUBRE DE MIL E CCC E NOUETA AÑOS»

El conjunto de la lápida aparece fragmentado en tres tramos, y las partes inconsistentes fueron simuladas con yeso.

Fray Miguel López de la Serna fue el undécimo obispo de la diócesis de Canarias (1486-1500). Nació en Trijueque (Guadalajara) y pertenecía a la orden franciscana. Primeramente fue nombrado obispo de Bisaccia (Nápoles) y luego trasladado a Canarias. En su sede de Las Palmas tuvo duros enfrentamientos con el gobernador Pedro de Vera, al que denunció por las tropelías



[2.B.A.6]

cometidas contra los gomeros como venganza por el asesinato del señor de la isla, Fernán Peraza. Ante su propósito de vender como esclavos a los niños y mujeres, el obispo le advirtió que lo mandase remediar, que era contra la ley divina y humana; donde no, él no podría dejar de usar rigor de la Iglesia y descomulgar a quien los sacase fuera de la isla; y que él daría aviso a Sus Altezas, para que lo remediasen. El gobernador, que no tenía límites en su crueldad, le amargó en estos términos: Muchos os desmandaron sobre la corona, si mucho habéis. Se personó fray Miguel en la Corte de los Reyes Católicos, para denunciar los hechos. Fueron oídas sus reclamaciones, consiguiendo la liberación de los gomeros vendidos como esclavos y el traslado de Pedro de Vera a Andalucía. Fray Miguel López de la Serna fue, por tanto, el gran defensor de los derechos humanos de los aborígenes canarios. A él también le concedieron los Reyes el señorío de Agüimes, por la pobraza del obispo López de la Serna fue sepultado en la iglesia de Trijueque. La sepultura sufrió graves daños en la guerra civil española, aunque se pudo salvar la lápida sepulcral, que es la más antigua de las conservadas de los obispos de Canarias.

ESRI - JSR



22841

DEVOCIONES TRAJIDAS POR CASTELLANOS
Y ANDALUCES



NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES [2.B.5.1]

MAJAS

MAJERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 36 x
13 x 17 cm / Ca. 1510-1530

GRAN CANARIA, AZÚMOS, IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN,
CANAHUENDE

BIBLIOGRAFIA

ARTILES, J. (1960), p. 97; ARTILES, J. (1961), p. 138; ARTILES, J. (1966-69), pp. 49-52 y 61; Irujo, pp. 62-63; ARTILES, J. (1974), pp. 73, 75 y 78; ARTILES, J. (1977), pp. 605 y 623-634; ARTILES, J. (1978), p. 21; Ag. p. 21; ARTILES, J. (1980), p. 218; Irujo, p. 10 y 12; ARTILES, J. (1982a), fig. p. 10; ARTILES, J. (1982b), pp. 10 y 12; ARTILES, J. (1985), pp. 16, 55-57, 75-76; Irujo, pp. 16-17 y 56-57; NEGRIN DELGADO, C. (1994), pp. 197-202; NEGRIN DELGADO, C. (1996), p. 141; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1999), p. 68; GALANTE GÓMEZ, F. J. (2002), p. 77.

Esta imagen de *huelo* de Nuestra Señora con su Niño en brazos, *atañado* de acuerdo con las costumbres de la época con una *ropita* de raso *falso azul* con unos mangos de raso *falso colorado* con sus bocados de la manga de la camisa y enriquecida con *calorec* balconicos, un *joyel* y una *corona* de plata aparecia colocada en el altar mayor de la primitiva iglesia de San Sebastián de Azúmos (Gran Canaria) en el inventario realizado el 6 de febrero de 1506 con motivo de la visita del licenciado don Fernán González de la Costa², consignándose al margen del mismo su posterior traslado a la ermita de Nuestra Señora de las Nieves³, erigida en dicho lugar conforme a la voluntad de don Juan López, entonces mayordomo de fábrica y más tarde cura del referido templo⁴, en cuyo testamento otorgado el 23 de noviembre de 1578 ante el escrivano Francisco Díaz Pelos la había nombrado su universal heredera⁵ con el deseo de que se encargase su construcción al carpintero Bartolomé Díaz y el enmaderamiento al carpintero Diego Cabello⁶.

Pero, concluida la obra poco después, hubo de ampliarse añadiéndole la capilla mayor en el periodo de la administración de don Juan Bordon



Galán, regidor y diputado de la citada villa⁴, que la hizo con los mejores oficiales de esta Isla e inscribió en ella no sólo las rentas de la Virgen titular sino incluso parte de su propio peculio por ser imagen o querir yo y mis pasados hemos sido muy afectos, a pesar de lo cual ya a fines de 1645 se había desplomado el testero y argia su reedificación⁵, para lo que fue preciso vender al año siguiente un tributo de cincuenta doblas de principal⁶ previa autorización eclesiástica⁷.

Luego, el 27 de marzo de 1649, la ermita con todos sus bienes fue entregada a los dominicos con licencia del obispo don Francisco Sánchez de Villanueva y Vega para que estableciesen allí un convento bajo la misma advocación mariana, con la obligación de decir una capellanía de tres misas anuales por las almas del fundador y de los demás benefactores de aquella⁸, así como de conservar su patrimonio y encomendar a la parroquia de Agüimes la celebración de la fiesta de la Patrona cada 5 de agosto con su octava, ocupándose los religiosos de las vísperas, el sermón, la procesión alrededor del claustro y el suministro de rama y junco, según quedó dispuesto en la correspondiente escritura suscrita el 27 de abril de 1650 ante Diego de Carvajal Guantarteme⁹.

De este modo, la milagrosísima imagen de importación nortica¹⁰, que siempre fue objeto de numerosas mantas piadosas en su iglesia¹¹, continuó presidiendo la capilla mayor de la ahora iglesia monacal hasta el momento de dedicarse otra colateral de menor capacidad, cedida por la cofradía de Nuestra Señora del Rosario a cambio de la suya, donde ya constaba estar instalada dentro del nicho central de un antiguo retablo de madera policromada, el 16 de diciembre de 1775¹².

Posteriormente se procedió a la restauración y adorno de la pieza, costeándose en junio de 1785 su barnizado y dorado en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria por el maestro ferrinero de San Guillermo¹³, junto con la hechura de un rostrillo de plata esculpida y un tornillo¹⁴ —cuya huella se advierte aún en su base— para ajustarla a los anclajes terminados seis meses

después¹, y, en marzo de 1786 una peana² hoy perdida al igual que su sol de rayos flameados³.

Sin embargo, la talla debió de retirarse de su habitual emplazamiento con anterioridad a la destrucción del es-camento en el incendio declarado el 3 de julio de 1887⁴, pues ya había sido sustituida por una Purísima vestida en 1883⁵, encontrándose documentada otra vez en la iglesia vieja de San Sebastián el 13 de septiembre de 1887⁶, para mudarla un año después al nuevo templo parroquial, todavía inacabado⁷, en el que inicialmente careció de ubicación concreta⁸, por lo cual se proyectaría consagrarse un altar en 1924⁹.

Por último, en la década de los sesenta pasó a engrasar los fondos del futuro Museo Diocesano de Arie Sacro de la Catedral de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria), de donde pronto pudo ser recuperada para volver a custodiarse en su parroquia de origen¹⁰, en cuyo camarín grande se exhibe en la actualidad¹¹.

Esta escultura de Nuestra Señora de las Nieves, de pequeño tamaño y dorso aplandado quizá con una chuleta falsa, sobre cuyo bruto derecho se sienta el Niño Jesús vestido con una ropa tal, acariaciéndole un mechón de sus cabellos con la mano izquierda, mientras le tiende con la diestra el simbólico fruto que aquella hoy haría ademán de recoger con la opuesta, en el caso de no haber perdido otro originalmente suyo, reproduce el modelo arcaico de las estatuillas malineses de las primeras décadas del siglo XVI pertenecientes al Augustinermuseum de Heilbrunn im Breisgau (Nº Inv. 57), al mercado del arte de Bruselas hacia 1965, al Museo comunal de Verviers (Nº Inv. 20⁹), al Museo del Louvre de París (Nos. Inv. RF 1567 y RF 44236⁹) y a las colecciones Duquesnay (Lille)¹², Goldschmidt de Eindhoven (Países Bajos)¹³, F. Ortiz de Urtaran (Vitoria)¹⁴ y de localización neerlandesa¹⁵, si bien con ligeras variantes tanto en la disposición de las peñas infantiles —mezadas en forma de equis— como en la propia ruralidad de los atributos asignados a ambas personajes y su singular manera de portarlos.

Con numerosas obras de idéntica procedencia, y cronología enlazarian igualmente las distintas

prendas integrantes de la indumentaria de la Virgen, con su suave textura y convencional sistema de pliegues, pues hace una saga de cuerpo ceñido con el talle marcado por una estrecha faja, a juego con el ribete de su escote curvo —aunque fuera más corriente el cuadrangular—, y mangas largas a través de cuyas anchas bocas asoman los puños ajustados del cuerpo, que, al llevarla rematada, descubre las rectas caídas anales de una falda interior y arastra en abarico por el lado contrario, junto a los dispares salientes remos de sendos zapatos, emolviéndose con el característico manto tendido por una de sus puntas a modo de delantal entre los antebrazos en los cuales se enrolla, donde tampoco falta esa inevitable serie de arrugas de trayectoria parabólica encuadradas por el apertoso sugierido asonre de la extremidad libre y la siltica ondulación de su borde pendiente, al estilo de las Madonas antes mencionadas¹⁶ y de las del Rheinisches Landesmuseum de Bonn¹⁷ (Nº Inv. 35.4), del Museo diocesano de Lieja¹⁸, del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa (Nos. Inv. CMXXII, CMXXIII, CXCIV, CMLXXIV y CCLXV¹⁷), del Museo Meyer van den Bergh de Amberes (Nº Cat. 2269¹⁸) o de las colecciones W. Bamff (Gran Bretaña)¹⁹, L. R. Costerman (Bourmal) y E. Besset (París)²⁰, por citar algunos de los ejemplos más significativos.

Piezas a las que no sólo remite el sencillo tratamiento de su rubia cabellera, peinada con una raya al medio y distribuida desde la nuca hasta la cintura en finas mechas serpentiniformes, sino también la típica redondez de su abstraido rostro —agazí más elíptico—, cuya frente amplia, al los arcos superciliares, ojos rasgados con gruesos párpados velándolos, boca demasiado pequeña en comparación con su prominente nariz y mentón atenuado por el abultamiento de la mandíbula inferior, parecen emparentarla especialmente con la santa Lucía del hospital de Notre-Dame de Malinas²¹ y la talla mariana de la iglesia de Saint-Laurent de Betecon²².

Por último, con todas ellas —salvo las dos anteriores y la de la reténica colección parisina— deben relacionarse la postura sedente del Niño Jesús, que acértífa la inflexión de la Madre con el resalte de la cadena donde descarga su peso,

el atuendo del mismo, consistente en una especie de túnica completamente cerrada en la cual se traduce su correcta anatomía pliegándose por la espalda con los sesgos entonces habituales, e incluso su molefieta cara, de aspecto risueño, viva mirada y acciones menudadas, cuyo óvalo delimitan los voluminosos rizos amoldados a la vuelta del cráneo, para ofrecer una versión evolucionada de sus típicas fisonomías en la estatuaría brabantona de fines del siglo XV.

Tales afinidades y la discutida factura del ejemplar de Agüimes —restaurado en 1972 por José Paz Vélez²³— permiten adscribirlo a la antigua producción en serie que salió de los talleres de la ciudad de Malinas durante la primera mitad del siglo XVI —, más concretamente: hacia 1510-1530, cuando su febril actividad se despegó de la poderosa impronta brabante de raíz humanesca —, dificultando su exacta datación el carácter reiterativo de la mayoría de dichas esculturas, donde muchas veces se sacrificaba la calidad artística con el empleo de procedimientos a menudo someros en aras de la rapidez de ejecución para satisfacer la demanda intensificada en el segundo decenio de esa centuria, aunque siempre se respetaron las tradicionales fórmulas estereotipadas y el sugestivo encanto de unas imágenes de reducidas dimensiones destinadas en buena parte a la devoción privada, bien aisladas o en el interior de retablos domésticos con puertas pintadas²⁴.

¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN SEBASTIÁN (Agüimes, Gran Canaria) (APS), en adelante: Libros de Cuentas de Fabrika (1506-1620), 6 febrero 1506. Inventario de la visita del licenciado don Fermín González de la Costa, Pedro de Medina, refugio apostólico, ff. 122v e Cit. por J. AGRILES, 42. Comento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes, I, en El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria), abril XXV (1933), pp. 97-112, enero-diciembre 1964-69, pp. 49-50. 42 templo parroquial de la villa de Agüimes, en Anuario de Estudios Atlánticos (Madrid-Las Palmas) nº 23, año 1977, p. 405. Anuario del Inventario de la Iglesia de Agüimes en: Anuario de Estudios Atlánticos, nº 26, año 1980, p. 218, y En la península de cinco siglos (Las Palmas de Agüimes), Las Palmas de Gran Canaria, 1985, p. 35. Por lo tanto, esta escultura talda igualmente inventariada después de hacerse el inventario del 19 de noviembre de 1557, con motivo de la visita de don Luis Castellanos (sege APS, Libros de Cuentas de Fabrika (1506-1620), ff. 109-110).

² Véase nota anterior. El traslado se había producido antes del 26 de octubre de 1545, fecha del inventario realizado en la visita del obispo don Hernando de Rueda, pues entonces ocupaba el altar mayor una pequeña escultura de Nuestra

Serena de los Remedios bénes APS, Libro de Cuenta de Párra (1636-1638). E. 204 y 225; J. ARTILES, *La Virgen del Rosario* en Agüines, en *El Museo Canario*, XXXV, 1974, p. 76, y Un legajo de cinco siglos... p. 56-57.

¹ Don Juan López había sido nombrado mayordomo de fábrica de la iglesia de San Sebastián ante el 18 de noviembre de 1555 (véase APS, Libro de Cuenta de Párra (1636-1638), Inventario (n.º 1009) [traducción continuada citando tal como se el 20 de febrero de 1574, fecha en la que además se era cura de dicho templo feudo inédita. Vista del obispo fra Francisco de Albornoz, c. 1581.

² ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (AH PGC), Sección Conventos, Legajo 17-18 y marzo 1678. Testimonio autógrafo por el escribano Francisco Boscán de Sábido. del testamento de don Juan López, obispo de coruña el 23 de noviembre de 1538 y abispo el 25 de mayo mes y año, ante el escrivano Francisco Díaz Pérez, así (Cf. por J. ARTILES, «El libro de Gasto Ordinario del Convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüines», en *El Museo Canario*, Honoraria a Simón Boscán Padilla (I), año XXI, nos. 70-78, enero-diciembre 1966, p. 93-102; Convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüines, I, en *El Museo Canario* año XXV, nos. 65-66, enero-diciembre 1965, p. 153, y pp. 49-50 «La Virgen...», p. 72; «El templo parroquial», p. 84; y «Inventario...», p. 218. Véase además APS, Libro de Cuenta de Párra (1636-1638), 9 febrero 1639 Vista del doctor don Caspar Rodríguez del Castillo, Juan Delgado Salazar, ocano público, (1366, A. CHAVEZ DE EL MUSEO CANARIO (Las Palmas de Gran Canaria) Inspección de Canarias, Legajo XXXII 10 (1610).
Don Juan López fue también mayordomo de una curia, pero no lo detallará en algunas cláusulas de su testamento (véase AH PGC, Sección Conventos, Legajo 17-18 y marzo 1678 Testimonio (c. 1.)).

³ AH PGC, Sección Conventos, Legajo 17-18 y marzo 1678 Testimonio (c. 1. Cf. por J. ARTILES, «El Convento...», p. 51, y Un legajo de cinco siglos... p. 58. Véase también el mismo momento «Cuando por...» (MUSEO CANARIO, Biblioteca Antigua de Gran Canaria en el Cuadrante. Nueva colección. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1995, pp. 35 y 34, ed. n.º 28, pp. 129-130).

⁴ Fue nombrado mayordomo de la curia, el 8 de mayo de 1643, por el doctor don Diego de Santa Cruz, preboste, vicario y vicario general del obispado de Canaria (véase ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, Diócesis de Canarias, en adelante, Sección Clero, Libro sig. 2467. Auto de renoubramiento inserto en el escrutino de venta de un tributo de la curia, otorgado el 5 de julio de 1636 ante el escribano Francisco de Mesa, según el escrutino autógrafo por el escribano José Agustín Abaada, el 4 de febrero de 1778, c. 1).

⁵ AH PGC, Sección Clero, Libro sig. 2467, 20 diciembre 1645. Sentencia dirigida al licenciado don Colón de Prado, profesor y mariscal general, inserta en el escrutino de venta (c. 1).

⁶ Ibidem, 4 febrero 1778. Testimonio autógrafo por el escribano José Agustín Abaada de la escritura de venta de un tributo de 50 ámbos, perteneciente a la curia de las Nieves, al convento de monjas benedictinas de Nuestra Señora de la Concepción, otorgado el 5 de junio de 1646 por su mayordomo Juan Boscán Galán, ante Francisco de Mesa, escrivano público (c. 1).

⁷ Ibidem, 30 junio 1646 [Leyenda del leonardo don Colón de Prado inserta en el escrutino de venta (c. 1)].

⁸ AH PGC, Sección Clero, Libro sig. 2390. «Capitulación por el Fundador y benefactor de la Hermita de las Nieves», n.º 9, 125

y 127. Véase también J. ARTILES, «El 4.º libro de Gasto Ordinario...», p. 93-«El Convento...», p. 111-132, y el 5.º «La Virgen...», p. 77. «El templo parroquial...», p. 606-«Inventario...», p. 218. Agüines (edición. Colección «Guapas», n.º 46, Muzumandino de Cabilón, Plan Cultural El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 33, y Un legajo de cinco siglos... p. 73.

⁹ AH PGC, Sección Conventos, Legajo 164, 27 abril 1650. Agüines. Escritura de obligación otorgada por el convento de Nuestra Señora de las Nieves de dicha villa, ante el escrivano público Diego de Canaval Quaresima, según el testamento notarial por el escrivano Juan Torres Novas, el 12 de agosto de 1648, E. 236, APS, Libro de Relaciones, c. 108.

¹⁰ Así aparece mencionada la Virgen de las Nieves al destinarse 30 reales de ingreso en una de las cláusulas del testamento de Francisco Sánchez Romero, otorgado el 15 de enero de 1762 ante el escrivano Juan Agustín de Herrera (véase AH PGC, Sección Clero, Libro sig. 2341, n.º 39, Capitulación de Francisco Sánchez Romero, vecino de Agüines, hijo de Juan Sánchez Turis y de doña María Romero, 16 enero 1802. Testimonio autógrafo de dicho testamento por Juan Agustín de Herrera, c. 2).

¹¹ A lo largo de los siglos XVII y XVIII las monjas más frecuentemente fueron las de familias de otras parroquias en su herencia. Véase, por ejemplo, APS, Libro de Relaciones, E. 11, 16 y 167. APS, Sección Clero, Libro sig. 2238, Casualidad nos. 35, 40 y 41, c. 1; Libro sig. 2237, n.º 27, nos. 988 y 213. Libro sig. 2390, E. 39, 41-43, 49, 122, 124, 125, 127, 128, y Libro sig. 2341, Capitulación nos. 1, y 11, E. 122 (véase AH PGC, Sección Conventos, Legajo 18 nos. 10 y 31, c. 1).

¹² AH PGC, Sección Conventos, Legajo 18-20, «Inventario de la Iglesia y demás edificios de este Convento... hecho en este presente año de 1726, 16 diciembre 1725. Inventario realizado durante la visita del prior provincial Fr. Cristóbal Formigero, hijo de San José, sacerdote, y Fr. Lev. C. por ARTILES, «El Convento...», p. 50-51. Véase también «El Convento...», E. 122, «La Virgen...», p. 78, «Inventario...», p. 218 y Un legajo de cinco siglos... p. 72-74.

¹³ APS, Sección Clero, Libro sig. 2342, Gasto del Convento, Junio 1785, c. 1. Cf. por ARTILES, «El 4.º libro de Gasto Ordinario...», p. 97-«El Convento...», p. 51, y Un legajo de cinco siglos... p. 74. ARTILES, J. «El Convento...», p. 51, y nota c. 1, p. 65. «Inventario...», p. 218 y Agüines... p. 13 (relación al mismo convento citada en esta parte como el herónimo apellidado San Colofino, que trabajó en la curia de las Palmas de Gran Canaria por aquel entonces véase: TRUJILLO RODRÍGUEZ, A., *El Insular de Canarias*, en *Comunicación. Cultura Insular de Gran Canaria*, 1977, I, p. 179-180, p. 11, n.º 28. «Aperturas a un estudio de la escritura en Las Palmas: anterior a Luján Boscán, en El Colofino de Historia Insular-Americana (1978, I. E. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 295-298. ALZOLA, J. M., *El mayordomo José Luján Pérez*, Colección «Guapas», No. 28, Las Palmas de Gran Canaria, 1981, pp. 17-21).

¹⁴ APS, Sección Clero, Libro sig. 2342, Gasto del Convento, Diciembre 1785, c. 1. Cf. por ARTILES, J. «El Convento...», p. 51.

¹⁵ APS, Sección Clero, Libro sig. 2342, Gasto del Convento, Marzo 1786, c. 1.

¹⁶ ARTILES, J. «El templo parroquial...», p. 634.

¹⁷ Ibidem, «El Convento...», p. 138, y el 5.º «La Virgen...», p. 76-«El templo parroquial...», p. 620-«Inventario...», p. 218-«El

templo parroquial de Agüines», en *Agüines* (Biblioteca Informativa. Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria), n.º 14, mayo-junio, 1982, p. 20 y Un legajo de cinco siglos... p. 71.

¹⁸ APS, Legajo de Inventarios, año 1883. «Inventario de los inventos en la Iglesia de Santa Doménica en visita y su de Septiembre de mil ochocientos ochenta y tres (c. 1).

¹⁹ LEGI, Legajo de Inventarios, Año 1887. «Inventario de la Iglesia Parroquial de la Villa de Agüines, El septiembre 1885, Inventario hecho por el párroco don Sebastián Frazer Peñero Sacerdote, notario eclesiástico, Agüines, No. 24, c. 1.

²⁰ La bendición del nuevo templo parroquial de Agüines tuvo lugar el 30 de diciembre de 1888 (véase ARTILES, J., «El templo parroquial...», pp. 625-627-«Inventario...», p. 239. Agüines... p. 60-«El templo parroquial...», p. 21, y Un legajo de cinco siglos... p. 82).

²¹ Así se detalla del inventario hecho el 8 de agosto de 1894 por el párroco don Sebastián Frazer quien incluyó a Nuestra Señora de las Nieves en el apartado de las imágenes que no están en los retablos (por no tener lugar preparado para APS, Legajo de Inventarios, Año 1894, «Inventario de la Iglesia Parroquial de San Sebastián de la Villa de Agüines, en el año de 1894, en el Convento de la Colegiata del Santísimo Rosario, Otros evangelios, No. 10, 17, y 34, c. 1).

²² APS, Libro de Inventarios (1923), «Relación de la que se debe hacer en la Iglesia, formada por el párroco don Francisco Barja Ruiz, Año 1924, No. 140, c. 1.

²³ ARTILES, J., «El templo parroquial...», p. 633-634.

²⁴ APS, Legajo de Inventarios, Año 1962. Relación de imágenes del templo parroquial de San Sebastián de Agüines. Hecho el 30 de marzo de 1962 por su párroco don José Sánchez, n.º 44, c. 1 (c. 1).

²⁵ OGDONNE, W. «Profundizar a l'investigación científica des éléments d'origine indienne, préhispaniques du VII^e et XVI^e siècles en Peninsule sur de *Humboldt's Ring* sur *Old Mexico*, Lettres en *Journal de Mémoires*, Paris, nos. 1203, pp. 40-66 (año 1701), 1973, No. 1222, pp. 104-106, (año 1722), 1976, No. 1261, p. 86, (año 1756), especialmente.

²⁶ DE SLEIGHT, S. G., *Sculturas barrocas del arte de Juan Boscán*, *Alonso, Annes, Van-Wile* etc. Editores de la *Riviera des Musées Nationaux*, Paris, 2001, p. 11, pp. 101-102, c. 1. Cf. pp. 83-104.

²⁷ Ibidem, fig. 13, p. 102. Véase también ESTE LA M. M., «Sobre la escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas», en *Relaciones artísticas entre España y América, CSIC, Comité de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» Madrid*, 1990, p. 81, fig. 4.

²⁸ QUERFANZ-BUCCADOMI, J. y BRESSET, E., *Stranisce midole del collezioni. Les Oeuvres de Temp. S. A. 2204*, Sig. 140, *San Marcella, S. A. 0404*, Italia, 1962, I, fig. 151, p. 149.

²⁹ EGUI, DE SABANDO, J., *desigues de Piedras en Alabas, en *Relatos* (Cuadernos de Cultura Diputación Provincial de Alaba, No. 5, 1963), No. 2, pp. 20-28. Véase también M. ESTE LA M., art. c. 1, p. 81, fig. 5-«Escultura en Mésid. Un pueblo al encuentro del arte: Sida Amara, Diputación Provincial de Alaba, diciembre 1989 febrero 1990, Visión Guapa, 1989, c. 24 (por DEBISCOÑA, A. Y ACARAGLIA y MARTINEZ DE SALINAS OCHOA, F. J. y 1928, fig. pp. 229 y 23).*

³⁰ OGDONNE, W., art. cit., 1962, No. 1179, p. 23-23, (año 1778).

³¹ Véase nota 28-33.

³² OGDONNE, W., art. cit., 1962, No. 1207, pp. 65-67 (año 1701), y No. 1203, pp. 104-105, (año 1701), respectivamente.

⁶ FERROO DE TRAVES E TRUORA. B. Imagen de Naves, Colección Museo Nacional de Arte Antigo, Ministerio de Gerencia Social, Secretaría de Estado de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, IPR, pp. 26, 34, 43-52, láms. I, II, VII, N y XV, pp. 34, T, E, U y II, respectivamente.

⁷ DE CIVIL, *Museo-Museo van den Bergh Catalogo 2 Beeldhouwkunst: Hakenen, Astekel, Antwerpen, 1909* nº 2269, p. 210.

⁸ MARIS, B. «Medieval Sculpture in the Baruffi Collection», en *Spolia (The Magazine of the Arts, Edited by Denis Sullivan, London-USA), vol. CXVIII, No. 250, octubre, 1982*, p. 284, fig. 2.

⁹ La Madona stans l'art en Hainaut, *Cathédrale de Tournai, 25 juin-15 septembre 1960*, Belgique, s. a.), nº 36, pp. 22-23, lám. VI.

¹⁰ LIEFVAALY (BOCCARDI, J.) y BRESSET, E., *op. cit.*, t. II, fig. 108, p. 104.

¹¹ GODDENE, W., *op. cit.*, 1990, fig. 67.

¹² DE BORCHGROVE (DALZENA, CTE, J.), *Notes pour servir à l'inventaire des Œuvres d'art de l'Institut (Inventaire de Louvain)*, Bruxelles, 1941, pp. 67 y 277, lám. 16.

¹³ BOTTLES, J., «El templo parroquial», p. 604, *Arquitectura*, t. 218, *Apéndice*, p. 13, y *El legado de cinco siglos*, p. 73.

¹⁴ Vase DE SUZARBAUT, S. G. *op. cit.*, pp. 82 y 96-100.

CND



NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES [B.5.2]

MILANES

MADERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 40 x 15 x 8 cm / Ca. 1510 - 1520

GRAN CÁMARA TIBOR EL PALMAR ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

BIBLIOGRAFÍA

QUINTANA MARRERO, I. CASORIALEÓN, S. (1971) p. 213.

Esta escultura de Nuestra Señora de las Nieves es la titular de la ermita gonzacarina de El Palmar (Tbor), desde que fuera erigida bajo su advocación en la segunda década del siglo XVIII por los vecinos del lugar, alegando la ausencia de decoro con la cual se encontraba en la primitiva cueva donde se había venerado hasta ese momento.

En efecto, allí se inventarió por primera vez en 1714, para luego enriquecerla con una corona y una luna de plata en la segunda mitad de dicha centuria¹⁴, dado el fervor despertado entre su fe-



B.5.2

iglesia, que no dudó en transformarla en imagen de vestir con el fin de adecuarla a los gustos consuetudinarios.

Esa lamentable decisión, que lógicamente conllevaría la ocultación de la talla con los correspondientes aditamentos textiles y un rostrillo, además de colocarle unas manos postizas para atararlo con más comodidad, explica el secular desconocimiento del verdadero valor artístico de la misma, pues ha impedido apreciarla en su integridad y, por ende, ha rebasado su definitiva catalogación dentro del prestigioso repertorio de importaciones nórdicas atesorado en el ámbito insular.

Circunstancia agravada por varias intervenciones históricas de gran alcance —en parte subsanadas en su reciente tratamiento de conservación y restauración verificado con criterios bastante cuestionables—, que mutilaron el manto en los laterales, le retallaron a la altura de la cintura y repintaron émonicamente sus ropajes originarios, emascarando así su correcta identificación para los profanos en la materia, pues con evidente desacierto no se enmendaron en su actual polifremía¹⁷.

Esta talla de la Virgen de las Nieves, de pequeño tamaño y dorso plano con una fragmentaria chuleta falsa sin dueda añadida para tapar la frecuente oquedad trasera, que acusa entre sus brazos al Niño Jesús cuyo roblizo cuerpo parcialmente arropado en una corta túnica de escote triangular con ribetes de puntillas —a juego con las guarniciones de los acartonados bajos— se extiende a lo largo del regazo materno con las piernas un tanto flexionadas para volver el torso y la cabeza hacia el frente, remite a numerosas representaciones marianas de origen nórdico datadas a comienzos del quinientos, entre las cuales cabría citar por su evidente identidad tipológica y estilística las del Hôtel des Ventes de Lyon —en 1960—, de las colecciones Maison Osterrieth (Amberes), M. Lemperé (Bruselas) y L.Th.M. Binnsgest (Maastricht), de otras dos privadas de los Países Bajos y de Malinas¹⁸, del Museo Vander Helen-Mertens de Lovaina, del Museo Marmottan de París¹⁹, del Museo del Louvre

(Nº Inv. RF 2543h), del Ehem. Staatliche Museum de Berlín (Nº Inv. 80/74), de la francesa Colección Municipal de Mousins (Nº Inv. 22), de propiedad particular de Flandes occidental²⁰, de la colección E. Bresset (París)²¹, del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa (Nº Inv. 1330) —aquí en posición invertida²²—, de los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (Nº Inv. 9209 o del Museo de Aveiro (Portugal)²³.

Con las siete anteriores comparte, además, el detalle pintoresco de la sarta de gruesas cuentas o rosario propio del tierno sentimentalismo de la mentalidad religiosa de fines del Medievo, que el divino infante luce sobre el pecho después de rodearle la espalda y cuyos extremos pendientes agarra con la diestra mientras acaricia uno de ellos con la mano opuesta, denotando la pérdida de su remate —quizás una boja de orfebrería o contenedor esférico de substancias aromáticas para protegerlo de posibles enfermedades— si se compara con el de los dos últimos ejemplares citados²⁴, pues éste fue un elemento habitual junto con los losarjes en tales accesorios devocionales, como demuestran no pocas recreaciones hagiográficas femeninas, donde casi siempre aparece colgado de la cintura.

Ahora bien, esa fórmula de la peculiar pose del Niño que tuvo una gran acogida y fue reiterada hasta la sociedad en la estatua de los Países Bajos meridionales de fines del siglo XV y principios del XVI, pues así lo atestigian la efigie de Strythen²⁵ le de Nuestra Señora de los Reyes de la parroquia de San Blas de Mazo (La Palma)²⁶ o la de la titular de un retablo anteaeporico de la iglesia de Való (Siseca)²⁷, podían derivarse de la fuerte personalidad innovadora del pintor Roger van der Weyden, quien marcaría las pautas a seguir por la plástica nórdica en un periodo donde las reglas corporativas imperantes —de raíz gótica— abogaban cualquier atisbo de individualidad, defendiendo a ultranza el empleo de un lenguaje común basado en la plasmación de unas fisonomías estereotipadas, unas cabelleras rizadas de manera convencional y unos paños rotagantes, propensos al pliegado angular por el curvo desplome de los cuerpos, aunque a veces consintieran ligeras licencias, no menos rancias,

pero diferenciadoras a la postre de la producción escultórica de los tres centros principales del antiguo Ducado de Brabante —Amberes, Bruselas y Malinas—, en los cuales se advierte una cierta diversidad de expresión pese a la aparente uniformidad provocada por el uso de los mismos códigos formales e iconográficos.

En este sentido, resulta significativo el hecho de que ofrezcan parecidas soluciones en sus respectivas obras no sólo el denominado Maestro del Follaje Bordado²⁸, pues fue un seguidor acérrimo del artista de Tournai, sino también el escultor alemán Tilman Riemenschneider (h. 1460-1531)²⁹, quien hubo de inspirarse a menudo en los grabados de Martin Schongauer, a través de los cuales se difundieron en unos casos y reinterpretaron en otros algunos de las admiradas composiciones rugerianas.

En consecuencia, el tipo infantil aquí labrado entroncaría con la estética brabantina del momento por su compleción robusta, cuidada anatomía y particularidades fisonómicas, gracias a las cuales se configura su mullido rostro de rasgos menudos con abundante cabello ensortijado enmarcándolo, donde todavia subyace la herencia de los espmíticos flamencos y se atribuye a la impronta de la dinastía de artistas bruseleses de los Borman, que en los talleres de Malinas adquiere un sugestivo encanto por el abombamiento de la frente, la redondez de las mejillas y el entornamiento de unos ojos almendrados cuya abstracta mirada queda velada por el espesor de sus párpados, que es comparable con los reproducidos en el elenco de piezas de tal filiación antes enumeradas³⁰.

Finalmente, con otra serie de obras de idéntica procedencia y cronología concuerda también la elegante actitud de la figura de la Virgen, cuya rigida verticalidad apenas altera el ligero quiebro del talle ocasionado por el anse de su pierna izquierda, acentuada por las distintas prendas integrantes de su indumentaria, acorde con la moda entonces vigente, pues luce una saia de cuerpo ceñido con largas mangas de boca ancha y escote cuadrado por el cual asoman conjuntamente el borde paralelo de la camisa inter-

na y una fina gonguera cruzándolo en pico, que, al llevarla remangada, descubre las rectas caídas tubulares de una faldilla inferior y arrastra en abanico por el lado contrario, con las únicas interrupciones de sendos salientes romos del calzado, embotándose con el característico manto tendido por una de sus puntas a modo de defalant al enrollarse en torno a ambos brazos, donde tampoco falta esa inevitable sucesión en cascada de ritmos angulares ni los extremos zigzageantes⁵, a la manera de la mayoría de las Madonzas ya enumeradas⁶ y de aquellas pertenecientes al Museo Diocesano de Lieja, al Musée Grobet-Labadie de Marsella (Nº Inv. 249/AL 490-2), al Museum für Niederheinische Volkskunde de Kesselau (Nº Inv. P 66/184), al Museo communal de Verviers (Nº Inv. 201^a), al Museo del Louvre de París (Nos. Inv. RF 1788 y RF 15677^a) o a las colecciones Duquesnay (Lille)⁷, L.R. Caserman (Toumaz)⁸, Miguel Pinto (Portugal)⁹ y F. Ortiz de Urtaran (Vitoria-Gasteiz)¹⁰, sin olvidar la santa Úrsula del Museo Stormondt de Aix-la-Chapelle (Nº Inv. Collection Steiger. S-K N.º 184), la santa Bárbara de la colección Forster-Truniger (Lucerna), la santa Isabel del Collegium Augustinianum de Galesdon¹¹ o la santa Margarita del Museo del Louvre (RF 2572-G 1038^a) con las cuales coincide asimismo en la forma similar de cubrir la escotadura del atuendo descrito.

Sin embargo, difiere de todas ellas en la tosa facina de su ovalado semblante juvenil, de grandes ojos bajo unas finas cejas enarcadas, nariz recta, boca menuda y mentón redondeado, en el cual se vislumbra un lejano parentesco con el de la santa Ana de un grupo imitativo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Nº Inv. Incorporación nº I2842A)¹², aunque si responde a los patrones intrínsecos de las tallas de Malinas la distribución de su peinado en mechones serpentiformes, debiendo achacarse tal anomalía a una desafortunada intervención posterior que modificó substancialmente su cabeza, pues hoy resulta desproporcionada con relación a su estatura y desvirtúa el aspecto privilegiado de la pieza.

Pero, a pesar de este lamentable desmán, la obra fascinante obra de El Palmar ha de adscribirse

se por las razones expuestas a la masiva producción en serie salida de los activos talleres malineses durante el primer cuarto del siglo XVI¹³, más concretamente, hacia 1510-1520¹⁴, dificultando su exacta datación el carácter repetitivo de una ingeniería piadosa alzada a los prototipos tradicionales, donde muchas veces se sacrificó la calidad artística con la aplicación de procedimientos artesanales a menudo someros en aras de la rapidez de ejecución para satisfacer su creciente demanda en el mercado local y foráneo, pues la clientela coetánea se sintió pronto seducida por el refinamiento e indudable atractivo de esas primosas estatuillas de reducidas dimensiones ataviadas a la antigua usanza y ahora conocidas por el apelativo de poupées, merced a las cuales pudieron dotar un sinnúmero de oratorios o capillas privadas, si bien el culto en la intimidad de los ambientes domésticos no fue su exclusivo destino, si siquiera los recónditos escenarios sacros de los beguinajes o beaterios imbuídos de la exquisita sensibilidad leonesa y ávidos corrientes de los simbólicos Hortus conclusus—o Jardín cerrado—, ya que la exportación para proveer los expresos encargos eclesiales propiciados por las ansias desmedidas de vanagloria de los donantes o por las ineludibles necesidades litúrgicas de los fieles ha sido la verdadera responsable de su temprana proliferación en el suelo europeo, en los archipiélagos del Atlántico Ibérico y en las vastas posesiones españolas de Ultramar.

En resumen, la talla aquí estudiada sintetiza a la perfección no sólo el acertado argumento de la célebre escritora Marguerite Yourcenar, según el cual «de todas las mudanzas originadas por el tiempo ninguna hay que afecte tanto a las estatuas como el cambio de gusto de sus admiradores»¹⁵, sino también la teoría del historiador belga Robert Didier para quien la expansión del arte de los antiguos Países Bajos meridionales «no sigue las leyes del azar sino las vías comerciales»¹⁶, pues el término de Teror se hallaba situado a medio camino entre los ingenios azucareros de Santa Brígida y de Fermig, cuya explotación junto con la de los demás existentes en la isla de Gran Canaria¹⁷ permitiría el intercambio social de los nuevos terratenien-

tes de plantaciones de cañaverales o señores de ingenio, enriquecidos por el próspero negocio del azúcar propio incorporado a los circuitos mercantiles del Norte europeo, siendo un caso paradigmático el del hacendado genovés Anton Cerado, propietario del hereditario valle de Agüete, importador de los dos tipos típicos flamencos respectivamente documentados en 1532 y 1537 en la ermita de Nuestra Señora de las Nieves y en el templo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, de dicha villa norleña¹⁸, y, al parecer, poseedor antes de 1522 de ciertas tierras en aquel enclave geográfico¹⁹ donde aún queda un vestigio de los probados contactos insulares con los florentinos obradores septentrionales, merced a las relaciones económicas mantenidas primero con el puerto de Brujas y más tarde con el de Amberes por el tráfico de ese preciado producto.

⁵ QUINTANA MARRERO, I. y CAJOLA LEÓN, S. *La Virgen del Pino en el Hospital de Gran Canaria. Las Pájaras de Gran Canaria*, 1971, pp. 213-214.

⁶ Datos extraídos del Informe de conservación y restauración elaborado por las restauradoras Amparo Callejón Casanova y Nila Gómez Pablo, donde se incluye el «Comentario histórico e iconográfico, redactado por María Alénmate Ruano, que atribuye irremediamente la imagen a un antecedente autor vinculado con la escuela venetina y la data en la segunda mitad del siglo XVI, basándose en las pliegues de los ropajes que van con una cierta rigidez formando en la falda un tipo de tradición bajorenacuana, cuando, por el contrario, ese tipo de pliegues es de tradición gótica con raris curvas y aquí se presentan en el momento».

⁷ GOODINE, W. «Vollkommenes a l'instare général des Statuettes forgées malineses, primum des XIV et XVII siècles, en Hollande puis ven. de Rommable Hong vor Cap. Antiquaire Lettres et Bijoux van Malines, 1962, No. 2071, pp. 126-127; 1962, No. 2102, pp. 113-111; No. 2100V, pp. 125-121; 1972, No. 0181, pp. 25-26; y 0178, pp. 20-21; 1973, No. 0201, pp. 101-103, respectivamente.

⁸ DE SLEURBAUT, S. G. *Sculptures bajorenacuana du musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers. Dix-VIe siècles. Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris*, 2003, Ed. II, p. 102, y fig. 14a, p. 105, respectivamente.

⁹ *Ibidem*, cat. 14, pp. 104-106, lám. p. 56.

¹⁰ W. GOODENSE, art. cit., 1958, nº LXII, pp. 61-62, y nº LXVI, pp. 68-71; 1971, nº I/228, pp. 112-113, respectivamente.

¹¹ LIEVENEUX-BACCARDI, J. y BRESSET, E. *Situazioni notevoli di collette. I. & Les Clés du Temps, S.A. Group S.p.A. Grafico Marazzi SA (Milán), Italia*, 1972, fig. 150, p. 148.

¹² *El Brillo del Norte. Escultura y Escultores del Norte de Europa en Portugal. Época Medieval. Palacio Nacional da Ajuda. Galeria de Pintura do Rei D. Luis. Lisboa, Outubro de 1997, cat. 21 (ver F. GRELLO, pp. 180-185 de *Ways towards TERRAZO DE TERAZOS E TABORA. II. Invenção de Malines. Coleção Museu Nacional de Arte Antiga Ministério da Cultura*).*

Social, Secretaría de Estado de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1995, Inventario SP. CC0014, lám. XIX, p. 23.

⁹ GODINNE, W., art. cit. 1960, nº XXX, p. 127. El esplendor de Flandes. Arte de Bruegel, Arnhem y Métras en las IX. JAVI, Fundación de Casas Barrocas, art. cat. 68 (por F. DE BOODT), pp. 146-147.

¹⁰ Flandes y Portugal. No confusión de duas culturas (Sob a direcção de EMBAGATY, J. y STOLS, E. Edición Incentivos Mercator. Antwerp, Bélgica, 1991, fcs. pp. 194-125.

¹¹ Vase M. BRUCE-MITFORD, *El libro labrado de Signo y Simbolos*, Leopold BILME, Netauro S.A., Barcelona, 2001, p. 41.

¹² Véase nota 9 y 16.

¹³ DE BORKHOUT, DAUENA, CTE, J., *Notes pour servir à l'histoire des Cœurs d'or du Brabant, Annonciation de Brénoles, Brénoles, 1947, n.º 190, lám. CL.*

¹⁴ NEDRIN DELGADO, C., *Alcázaros en Arte*, *Alcázar en la Pátria*, Gobierno de Canarias, Consejería de Cultura y Deportes, junio-julio 1985, cat. II, p. 3.

¹⁵ ANDERSSON, A., *Late Medieval Sculpture, in Medieval Nordic Sculpture in Sweden*, vol. II, *Almqvist and Wiksell International*, Stockholm, Uppsala, 1980, pp. 205-206, fig. 112.

¹⁶ Sinu de ejemplo el cuadro de la Virgen con el Niño ed de lo País tal central de un triptico conservado en la Sala capitular de la catedral de Burgos, que BERHOLD MARTINEZ, *La pintura a esta anterior por vase La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, t. I, CSIC, Instituto Diego Velázquez Madrid, 1985, nº 1, p. 183, figs. 169-170. Véase también IDEM, *Primera de los Países Bajos de los siglos XV y XVI en la Catedral de Burgos*, en *Las pinturas sobre tablas de los siglos XV y XVI de la Catedral de Burgos*, Escena Católica Metropolitana-Asociación de Amigos de la Catedral de Burgos, Burgos, 1994, pp. 29-28. *Tronco de la Catedral de Burgos*, El arte al servicio del culto, 3 de mayo-1 de julio 1999, Banco Bilbao Vizcaya, Departamento de Comunicación e Imagen, Ediciones El Vaso SA, Madrid, 1995, cat. 1 (por IDEM), pp. 26-27. *Utterando in Coelo y Luce*, *Opere d'arte* con un libro *Kunsthal Rotterdam*, 1995, *Maldonado*, 1995, Escena Católica X, *La estancia flamenco Triptico de la Virgen con el Niño de del siglo País (por IDEM)*, pp. 433-47.

¹⁷ Sinu de ejemplo el cuadro de la Virgen con el Niño tallado hacia 1510, que perteneció a un pedáneo Ultramar de Placidia de Ossa (LDBEZE, F., *Die Sammlungen in München zur Plastik aus dem 15. u. 16. Jahrhundert*, *Historisch-Provencal de las Pinturas de Gran Canaria*, *Proyecto Notarial nº 735*, t. 297c-298d) Véase HERMÁNDEZ JIMÉNEZ, V.

¹⁸ Véase nota 3-10.

¹⁹ Véase BERDAS, C., *Inventarios españoles en tiempos de Carlos V*, Artes y Arteses, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1982, pp. 35, 92, 97 y 102. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, I. Los Siglos, Artes y Arteses, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1978, pp. 14-16, 19, 20-31, 34, 79-80 y 82-83, lám. XX, y *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, II. Los Siglos, Artes y Arteses, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1979, pp. 85-87, 91-92, 104-105 y 105-111.

²⁰ Véase nota 3-10.

²¹ GODINNE, W., art. cit. 1962, No. COXX, pp. 124-125 1969, nº 157, pp. 59-60, 1992, nº 175, pp. 2-16, 1996, nº 191, p. 86, respectivamente.

²² DE SLEUBRAUT, S. G., art. cit. cat. II, pp. 98-100, fig. p. 51, y cat. I, pp. 101-102, respectivamente.

²³ *Ibidem*, fig. 111, y 102. ESTELLA, M. M., *Sobre escultura española en América y Filipinas y algunos otros temas*, en *Revistas artísticas entre España y América*, CSIC, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Madrid, 1990, p. 81, fig. 4.

²⁴ *Le Nélore din (St) en Hainaut, Catechesis de Tournai del 25 juin au 15 septembre 1963*, Bélgica (s.a.), nº 36, pp. 22-23, lám. VI.

²⁵ De Flandes e de Oriente Escultura Importada, *Coloquio Miguel Prota*, Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Julho 2002, cat. 5 (por V. ILLHENA DE CARVALHO, M. J.), nº 70-71.

²⁶ SORIA LÓPEZ DE SABAUDO, J., *Almugres de Malina en Álava, en Cultura* (Academias de Cultura Diputación Foral de Álava), nº 5, 1983, nº 2, pp. 36-38. *Mirón Un pueblo al encuentro del arte*, Sala Amárria, Diputación Foral de Álava, diciembre 1989- febrero 1990, Vitoria-Gasteiz, 1989, *Mirón-escultura*, cat. 29 (por DE ROSAYNA Y AZORRAGA, A. y MARTINEZ DE SALINAS OCHOA, F.), pp. 228-231, MM ESTELLA, art. cit., p. 81, fig. 5.

²⁷ GODINNE, W., art. cit. 1958, nº LX, pp. 54-56, 1960, nº XCII, pp. 118-120, 1972, No. B208, pp. 65-68, respectivamente.

²⁸ DE SLEUBRAUT, S. G., art. cit. cat. II, pp. 106-108, fig. p. 54.

²⁹ GODINNE, W., art. cit. 1962, nº COXXX, pp. 128-129.

³⁰ YORCENAR, M., *El Tiempo, gran escultor*, *Altagracia*, *Libros*, Madrid, 1993, p. 80.

³¹ DIEGER, R., *Expansion artística y soluciones económicas del País-Bas meridional en Novec Años*, en *Boletín de Estudios Riegl de Patrimonio Artístico* (Buenos Aires), t. IV, 1981, pp. 57-59.

³² Véase CACHO Y PÉREZ GUDIÑO, G., *El culto de la cruz del pilar y la industria azucarera en Gran Canaria (1510-1535)*, en *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid), las Palmas, nº 7, año 1961, pp. 31-70.

³³ NEDRIN DELGADO, C., *Pintura Ultramar del siglo XV Gran Canaria*, *Boletín de Arte de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, junio-julio, 1995, cat. 4, pp. 39-49.

³⁴ Así como en una escultura de troncos atornada el 12 de mayo de 1522, donde se menciona un pedáneo de bienes de señoría (J. que tiene por Indica la huerta del caserío real vicaría de Añeto Correo (Archievo Provincial de las Pinturas de Gran Canaria, *Proyecto Notarial nº 735*, t. 297c-298d) Véase HERMÁNDEZ JIMÉNEZ, V.

RESUMEN: DARIAS PRINCEPE A (1992), p. 133. FRAGA GONZÁLEZ, C. (1983), p. 498. FUERTES PÉREZ, G. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1996), p. 102. TRENS, N. (1997), pp. 68-79 y 542.

Nuestra Señora de Guadalupe es la titular de la ermita de su nombre, ubicada en la hacienda de la Gomerana. Tanto la hacienda como la ermita fueron construidos por Francisco Gorlán, acompañante de Fernández de Legu, durante la conquista de Tenerife. El conjunto, a pesar de las muchas transformaciones que ha sufrido a lo largo de los siglos, mantiene en pie, buena parte de las construcciones de los siglos XVII y XVIII. De modo que sus orígenes, por tanto, se remontan a los mismos días de la conquista; no obstante, y pese a lo antiguo de la construcción, la pequeña escultura de la Virgen parece de factura posterior.

La imagen está presidiendo el pequeño retablo, dorado y policromado que, fechado en el siglo XVIII, constituye el único adorno del templo, y en su representación se acerca más a la Virgen extremeña que a la versión mexicana. Efectivamente, María —como soberana y reina del cielo— lleva un cetro en la mano derecha, mientras sostiene al Niño con la izquierda, quien a su vez muestra la bota del mundo coronada por la cruz, y con la otra mano bendice. Los dos visten túnicas talladas, que se adornan con pequeñas estrellas doradas, como si de la bóveda celeste se tratara, lo que refuerza esa idea de reina del cielo, antes indicada. Su postura es rígida y formal —mayestática— y su rostro sereno y de suaves camaciones, fija su mirada en un lejano horizonte. No obstante, la policromía no es la original, y está muy intervenida, en especial en los cabellos y ropajes.

La iconografía guadalupana no es extraña en Canarias, y en particular en Tenerife abundan las pinturas que representan a la patrona mexicana según su iconografía habitual iconografía que fue acuñada por el pintor de esa escuela Miguel Cabrera en el siglo XVIII. Menos abundantes son —sin embargo— las tallas, si exceptuamos más la imagen de la parroquia de Adeje —de escuela gualtonalca, esculpida en el Seicientos—, cuya hechura se cite fielmente al modelo



NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE [2B.5.3]

ANÓNIMO

TALLA, MADERA POLICROMADA Y ESTIPADA / 53 CM / SIGLOS XVIII-XIX

TENERIFE, LOS REALES HACIENDA DE LA GOMERANA, BARRIO TOSCAL-LINGUERA, ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE



[29.5.1]

original. Las restantes imágenes que conocemos —repartidas por varios lugares del archipiélago— siguen unas pautas más ambiguas; así ocurre con la patrona de La Gomera, que re-

cibe culto en su ermita de Pantallana, la titular de la iglesia principal de Tegüise (Lanzarote) o su homónima de Agua de Bueyes (Fuerteventura). Las dos primeras, de procedencia hispalen-

se y fechables en el siglo XVI, adoptan el tipo de representación de Virgen con el Niño, mientras que la tercera —al igual que la mexicana— lleva las manos unidas, a modo de orante, y sin Niño, y si exceptuamos la vestimenta, se adapta más a la representación americana, siendo éste —al parecer— su origen, habiendo llegado a la isla en 1759 por donación de María Gutiérrez. También en Santa Cruz de Tenerife, existió desde 1643 una ermita que se puso bajo la titularidad de Guadalupe, aunque desde 1666 hasta la actualidad es conocida como de Nuestra Señora de Regla.

La Virgen de Guadalupe de Los Realejos parece más cercana a la venerada en Tegüise, por lo que a su postura respecta, y las dos presentan el Niño a los orantes, pero mientras la reglejena lleva un cetro en su mano, la de Tegüise con esa misma mano hace ademán de acoger —proteger— a los fieles, a modo de Virgen que invoca o es invocada, según la clasificación hecha por el padre Thers. Respecto a su procedencia y factura, es desconocida. La de Tegüise se relaciona con Juan Bautista Vázquez el viejo y Antonio de Arlari, ambos maestros de la escuela hispalense del Quinientos, pero la titular de Los Realejos, parece bastante alejada de esos postulados, y por sus formas nos parece más acorde con las hechuras de tipo popular, tan abundantes en Canarias a lo largo del siglo XVII.

CCR



SAN ANTONIO ABAD [2.B.5.4]

ASUNDO ESENCIAL

MADERA POLICROMADA / 78 x 40 x 20 cm / Ca. 1700
TENERIFE. SANTA CRUZ DE TENERIFE. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION.

La tradición religiosa ha sido propensa a asignar a cada santo o advocación cualidades especiales de patrocinio sobre lugares, oficios o grupos sociales, y a considerar su protección contra los variados peligros que amenazan al hombre. La figura de San Antonio Abad como patrón del ganado debe derivar de su condición de santo



125381

antípodos y, por extensión, protector de los animales. Por este motivo le acompaña siempre un reno, especie sobre la que tenía singulares poderes curativos. La iconografía de este santo es variadísima y no se limita a esta faceta intercesora; entre los pasajes de su vida eremitica sobresalen las sucesivas tentaciones que, como a Cristo, le atormentaron en el desierto. Pero en escultura han tenido mayor difusión sus representaciones aisladas como anciano anacoreta, previsto de bastón, portando un libro y seguido fielmente por el puerco.

A este sencillo modelo responden varias efigies conservadas en Canarias; entre ellas la que una centenaria tradición considera la primera que vino a Tenerife tras la conquista, titular de su ermita en Aceriteja fundada por el escribano Antón de Valejo, que se constituyó en cabeza de la devoción ganadera de la Isla. También de las primeras décadas del siglo XVI data un relieve pétreo que figura al santo junto a un puerco y el demonio, inventado en 1548 en la iglesia de la Concepción, en La Laguna. De otras piezas insulares, como la conservada en este último templo

o la de la ermita de San Sebastián en Santa Cruz de La Palma, existe también documentación que permite catalogarlas. Pero lamentablemente no sucede lo mismo con ésta que ahora nos ocupa. Ante el silencio bibliográfico, la consulta de los inventarios parroquiales la recogen por vez primera en 1843 en el cuarto alto de fábrica; si la identificamos con la imagen del santo de bulto de media vara de alto. Una nota marginal posterior, quizás de Pedro Tarquis, añade: véase libro de visita del convento, lo que invita a considerar su procedencia de alguno de los cenobios desamortizados pocos años antes, tal vez el de Santo Domingo de la misma ciudad. En 1885 figura inventariada en el altar de Santiago.

En cualquier caso, es una espléndida obra de pequeño formato, lo que nos impide descartar que fuera en origen objeto de devoción doméstica. San Antonio se presenta de pie, sosteniendo un bastón dorado con su mano derecha mientras que con la izquierda recoge su manto sobre la cintura y mantiene un libro de rica encuadernación, no para significar que el santísimo viujo hizo el oficio de Doctor o que se ocupó en escribir libros [...] sino para demostrar que este esclarecido varón aunque ignorante de la lengua griega (cosa que parece milagrosa) sabía tan de memoria las Sagradas Escrituras, según recomendaba el tratadista Interiano de Ayala. Viste además túnica ceñida y escapulario. La policromía combata el blanco con los tonos rojos y decoraciones doradas ressaltadas con picado de lustre, grandes motivos vegetales simétricos de trazo grueso, mientras que el interior de la capa se resuelve con un estofado más sencillo. Se consigue así un efecto armónico ajustado a la pobreza propia del santo en su retiro, reforzado por su aséptica actitud. El cuerpo describe un elegante contrapuesto que la pesada caída de manto y escapulario disimulan; pero la fuerza expresiva de esta imagen reside en el rostro, ligeramente elevado pues San Antonio busca lo alto con sus ojos y deja su boca entreabierta como si en ese momento dialogase con Dios. El tallado de la cabeza es excelente, tanto la plasmación de las erizadas facciones como en el trabajo de cabello y barba.

Estamos por todo esto ante una obra distante de los logros escultóricos insulares, por lo que

planteamos su procedencia foránea y más concretamente peninsular. De alguno de los centros artísticos hispanos a los que se recurrió desde Canarias (Andalucía o, tal vez, Madrid) debió llegar en las décadas centrales del siglo XVIII; pero las nulas referencias sobre su ubicación o sobre la figura de su patrocinador nos impiden, de momento, profundizar en el estudio de esta pieza como su calidad demandara.

¹ Archivo Histórico Diocesano de Tenerife. Libro de la cimita de San Antonio Abad de Acorruje, f. 11r-11v.

² HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel Vicente. *La religiosidad popular en Tenerife durante el siglo XVIII (Las cacerías y los festejos)*. La Laguna, 1990, pp. 118-119.

³ RODRÍGUEZ MOURÉ, José. *Historia de la Parroquia Madre de Nuestra Señora de la Concepción de la Ciudad de La Laguna*. La Laguna, 1905, p. 216.

⁴ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife, caja 170, doc. 3.

⁵ Ídem, caja 170, doc. 15 f. 26v.

⁶ IBERIÁN DE AOLA, Juan. *El pintor cristiano y el orfebre. O estudio de los artesanos que usaban canchales (principalmente en pintura) y esculían las imágenes*. Sagradas, Madrid, 1982, t. I, lib. III, cap. VI, pp. 279-281.

CRM



APÓSTOL SANTIAGO A CABALLO [2B.5.5]

ACÓNDO

MADERA ANTES PULCRONADA / 70 x 70 cm / 1690?

FUERTEVENTURA. BETANCURIA. MUSEO DE ARTE SUCIO

BIBLIOGRAFÍA

CABALLERO MERCA, F. (1996) p. 85. LIBRO DE NAVARRDOMIA DE LA CAPILLA DE SANTIAGO (1567). Cañetas, 1567, 800, 8078, 8065, 1753, 1762.

PAPELES SUELTOS DE LA FABRICA PARROQUIAL DE BETANCURIA (DISTINTOS FILIADOS). CUENTAS: 1617 y 1619.

Esta escultura debió encontrarse en la capilla que se había dedicado al apóstol Santiago en el lado del Evangelio de la Iglesia Mayor de Betancuria. La imagen del apóstol Santiago aparece referenciada por primera vez en el inventario formado a instancias del obispo D. Alonso Ruiz de Virués en su visita a Fuerteventura el 12 de Mayo de 1544. Luego encontramos el mismo dato en sucesivas visitas registradas en el libro de mayordomía. Junto a esta escultura aparece tam-



[2B.5.5]



bién anotado desde 1567 un retablo de pincel con las imágenes de Santiago y San Cristóbal.

A partir del año 1600 ya no se menciona la escultura aunque sí el retablo de pincel. En el inventario de este mismo año aparece una nota muy interesante justificando la pobreza del ajuar litúrgico de la Capilla: *No tiene más por haberse llevado los moros y destruido. La imagen de Santiago pudo ser una de las esculturas saqueadas y destruidas.*

En sucesivas cuentas tomadas a distintos mayordomos encontramos referenciado el retablo de pincel, que sólo se deja de nombrar a partir de 1678. Es en las cuentas e inventario del mayordomo D. Diego Gutiérrez cuando encontramos una alusión a la nueva imagen de Santia-

go: Cuatrocientos reales que pago por la hechura del Santo. En 1753 se le compra sombrero y pendón y en 1763 se pagan cincuenta reales de costo por espada y sombrero para el Santo.

Es también en esta primera mitad del siglo XVII cuando la capilla de Santiago se reconstruye y finaliza de mano de los mismos maestros artesanos que trabajaban en el resto de la iglesia matriz betancuanara. Así en 1617 se le reciben al mayordomo Pedro de Medina mil ciento cincuenta y dos maravedíes que parece gustó en hacer aderezar el techo de la capilla del glorioso santo. A partir de 1619 trabajan en dicha obra los canteros Luis Baer y su hijo Marcos, el carpintero Bartolomé Álvarez, el albañil Nicolás Cardona y el retablista Cristóbal Osorio Melgarejo.

RCR



CÁLIZ DE SANTIAGO [2.R.5.6]

ANONIMO / SIGLO XVI

PLATA SOBREDORADA / 175 CM Ø (VISO) X 9,5 CM Ø (COPA) X 24 CM (AZUL)

GRAN CANARIA, GALDAR: IGLESIA DE SANTIAGO DE LOS CAVALLEJOS.

BIBLIOGRAFÍA:

CARDONA LEÓN, S. (1996), pp. 119-122. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1985), pp. 107-108. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1984), p. 204.

El Cáliz de Santiago es una de las piezas más significativas del tesoro artístico de Galdar y uno de sus mejores ejemplos de platería. Su denominación responde a la propia decoración, ya que el apóstol está representado en el mismo, así como al ser utilizado para la celebración eucarística solemne de la fiesta principal del santo patrón, el día 25 de julio.

Este cáliz es el más importante que ha existido en Galdar a lo largo de su Historia, lugar donde la Eucaristía siempre gozó de culto especial, de tal manera que después de la construcción del templo neoclásico en 1778, el templo del altar mayor se dedicó a este Sacramento. Tam-

poco hay que olvidar que la festividad del Corpus Christi galdense aparece referida en las Sinodales del obispo D. Fernando Vázquez de Arce (1514-1515), quien ordena a los clérigos del Beneficio de Santiago (Agaete, Artenara, Galdar y Guía) acudir a esa celebración eucarística en el templo matriz jacobea, conmemoración que todavía destaca por su solemnidad en el calendario de la ciudad, con la destacada custodia rrocóo de Damián de Castro (1716-1795).

La presencia de la obra es temprana, ya que está inventariada en 1537, fecha en la que se re-

gistra la siguiente constancia documental: ítem visitó dicho visitador un cáliz de plata que tiene en el pie unos letras que dice Jhs Xps. En este texto aparece otro cáliz de plata más viejo que tiene en el pie tres corazones y unos follajes.

Las referencias se suceden a lo largo del siglo XVI, siempre aportando detalles de la obra. Así, en el inventario de 1548 se lee: ítem un cáliz rico de plata grande dorado todo con su patena dorada y en el pie el Señor Santiago y una cruz que dice Xpus y Angeles de follaje. Por su parte, el de 1558 dice: ítem un cáliz de

[2.R.5.6]



plata dorado todo por dentro y por fuera de hechura al romano, tiene en el pie un listón de follaje y la imagen de Santiago y unos serafines, tiene una manzana y unos balustres a manera de eses y en la copa cierto follaje labrado al romano, tiene su poterna y en el medio una cruz. Como se puede apreciar en estas ocasiones se le describe con cierto lujo de detalles, aunque en otras se limitan a valorarlo de forma más escueta, tal como aparece en los datos de 1679: Tres cálices de plata, el uno todo dorado de hechura de primos, y los dos de plata sin dorar con sus tres poternas.

Por tradición el Cáliz de Santiago se ha relacionado con la princesa Teñesoja, Doña Luisa de Betancort, sin que se sepa el fundamento de esa vinculación con esta infanta de la Casa Real de Agüikár. En el asiento de la visita que realiza a la parroquia el Dean Juan de Alarcón el 11 de octubre de 1534 se lee: *El testamento de Luisa de Bethencourt que hoy en esta Iglesia que mandó 10 doblas para un cáliz y un misal para el servicio de se Capilla. Sin embargo, en lo sucesivo el cáliz no aparece entre los bienes de la misma: ¿no se llegó a adquirir o se destinó para la Iglesia? La pregunta, todavía sin respuesta: ¿dónde el cáliz de Santiago un regalo de Teñesoja?*

Sea cual fuere su origen, la obra está en el templo desde la primera mitad del siglo XVI por las propias valoraciones (*caliz rico, hechura al romano, hechura de primos*, etc) con que es referenciado que en los inventarios se revela la alta consideración que ha gozado a lo largo de los tiempos.

Sus características del primer renacimiento resaltan especialmente en la decoración. El cáliz es de una gran elegancia, malada por una amplia base que casi duplica el diámetro de la copa. El pie posee una rica decoración, dividida en ocho cuarteles, que a manera de escudetes se recortan con bordes que dan al pie un aspecto general de forma estrellada, aunque se van alternando con perfiles en puntas romas y otras concavas, unificadas por una bordura exterior con decoración de osas, que ocupan el nivel inferior de toda la pieza. La decoración de cada una de las partes es diferente y el cáliz recibe el

nombre, precisamente, por aparecer Santiago en una de ellas, cuya figura es además la principal de todo el conjunto. El apóstol está de medio cuerpo, con rostro barbado y cubierto por un gero, ataviado con ropa de peregrino y portando el bordon con calabaza en la mano izquierda y libro abierto en la derecha, a los lados aparecen sendos árboles, todo sobre fondo plano. El escudete de la izquierda del Hijo del Trueno está dedicado a la Santa Cruz con los clavos resaltados en sus brazos, como recuerdo de la Pasión, y levantada sobre rocas y flores; Cristo está figurado en las iniciales latinas y griegas de IHS y XPS. En los otros recuadros, en tres ocasiones se repiten cabezas de querubines con cuatro alas sobre ménsulas o flores, aunque con un tratamiento diferente en cada caso, siendo gruescos, decoraciones vegetales y roles simétricos en los demás. Como remate inferior, una guirnalda vegetal recogida por cuatro anillos, recorre todo el perimetro, seguida de un círculo de cascabeles, que sirve de arranque para el astil. El eje vertical está constituido por diversas molduras, con un perfil ligero a pesar de la sucesiva alternancia de volúmenes de distinto tamaño, que se suceden entre el pie y la copa. La decoración es mucho menos acusada que en la base y en la mayoría de los casos son variantes de galloanes. El modo principal se desarrolla a partir de la mitad del cáliz sobresaliendo como una subcopa en forma de manzana sobre la que está una especie de platillo en el que se apoyan y recortan seis figuras de animales fantásticos, de estirpe acuática, en forma de eses. En la copa contrasta la mitad inferior totalmente decorada con motivos vegetales renacentistas que se despliegan a partir de una guirnalda que anilla la base del cáliz, con la lisa el metal que resplandece en la mitad superior del vaso.

En el conjunto de la platería que se conserva en el templo galicense, está en directa relación con otras dos obras que tienen motivos jacobeos, si bien la relación es mayor con la Cruz Procesional que tiene doblemente representada la efígie del apóstol (en el reverso del crucificado y en la base, junto con otros discípulos de Cristo), ya que en el portapez sólo aparece el emblema de

Santiago piezas con las que además comparte el haber pertenecido a la antigua Iglesia. En cuanto a otros cálices conservados en Galdar, supeera en riqueza al del siglo XVII punzonado en México, con la firma Era.

En suma, el Cáliz de Santiago es una delicada obra anónima de platería renacentista con una equilibrada composición y minuciosa ejecución, realizada en la primera mitad del siglo XVI, inequívocamente relacionada con su lugar de culto, al tener al apóstol peregrino como motivo principal.

JSLG



TIPTICO DE SANTIAGO EL MAYOR [2.B.5.7]

MAESTRO DE DELPIT [E-?], FINES DEL SIGLO XV. PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XVI

TABLA CENTRAL: SANTIAGO EL MAYOR

A LA IZQUIERDA: CRISTO Y LOS APOSTOLES

A LA DERECHA: LA MUJER DE ZEBEDEO CON SUS HIJOS SANTIAGO Y JUAN

ÓLMO SOBRE TABLA: 108 X 70 CM / PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVI

TENDRIFE. LOS REALIZOS. IGLESIA DE SANTIAGO APOSTOL.

REALIZOS:

CANACHO Y PEREZ CALDÓS, G. (1961), pp. 139 y 140. Realizaciones (1967), cat. 149-164. Exposición (1997), p. 202. HERNÁNDEZ PERDRA, J. (1994), pp. 30-31. TORQUÉS RODRÍGUEZ P. (1984-87), pp. 55-56. TRIBULLO RODRÍGUEZ, A. (1991), pp. 26-27. IAN. X. GALANTE GÓMEZ, F. J. (1982), p. 71. IAN. pp. 70-71. HERNÁNDEZ PERDRA, J. (1984), p. 188; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1985), s.p.; HERRERA PIQUE, A. (1985), s.p.; Exposición Histórica de Canarias (1986), s.c.; FERNÁNDEZ, J. (1989), p. 95. NEGRÓN DELGADO, C. (1996a), cat. 2, pp. 11-12. NEGRÓN DELGADO, C. (1999b), cat. 4, pp. 22-24, fig. 4, pp. 28-29. MEDINA, P. (1995). GONZÁLEZ, F. (1992), p. V. IAN. HETHENCOURT MASSEU, A. de (1993), p. 330. HERNÁNDEZ PERDRA, J. (1993), p. 289. PÉREZ PÉREZ, G. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1990), pp. 120-122, fig. 27. NEGRÓN DELGADO, C. (1998), p. 105. DÍAZ DE PIEDRA, A. (1998), p. 294. SANTANA RODRÍGUEZ, L. (2000), pp. XEIV, fig. 4. XI. LÓPEZ PLASENCIA, J. C. (2000), nota 3, p. 148. FRAGA GONZÁLEZ, C. (2001), p. 201.

Este retablo grande de la vida de Santiago compartía con una imagen de idéntica advocación la titularidad del altar mayor de la antigua Iglesia.



[263.7]



del Realjo alto —erigida a fines del siglo XV—, durante la visita a ella realizada el 7 de febrero de 1591 por el licenciado don Gaspar Sánchez de Montiel, vicario de la isla de Tenerife.

Aunque únicamente se especifica que era de pino en la efectuada el 9 de agosto de 1604 por el licenciado don Nicolás Martín de Tejada, quien entonces lo volvió a encontrar presidiendo el testero de la recién levantada nave del nuevo templo jacobino.

Ahora bien, la omisión —quizá involuntaria— de dicha obra en los sucesivos inventarios parroquiales pudo obedecer a su cambio de ubicación dentro del sagrado recinto, una vez que fuera sustituido en la cabecera por aquel tabernáculo para el Santísimo Sacramento, con una hornacina encima destinada a la escultura del Patrón de España y otras dos laterales conteniendo santos, cuya construcción había planteado el obispo don Francisco Martínez de Cermeño al año siguiente⁴ y de la cual se descargaba su mayor-dono el capitán don Cristóbal López de Vergara en las cuentas vendidas el 23 de mayo de 1617 ante el prelado don Antonio Corionero.

Pero, si permaneció en su primitivo emplazamiento pese a las reformas allí acometidas, el traslado del conjunto pictórico se produciría inevitablemente, a raíz de la reedificación de la capilla mayor⁵, con el asentamiento de su actual retablo, que fue tallado en madera de vitainjo y pinabete por Francisco de Acosta Garavilla y Diego Díaz de Armas hacia 1677-80, pues en tal período el administrador de la fábrica licenciosa don Marcos Martínez de Carmanza declaraba haberles pagado 7700 reales por su hechura⁶.

Tras su inexplicable olvido secular, las tres tablas hoy conservadas del mismo serían redescubiertas en el segundo cuarto del siglo XX por don Carlos Delgado Delgado, a la sazón párroco de la referida iglesia, quien las depositó en la casa rectoral⁷ a la espera de una urgente restauración —dado su deterioro—, que no obstante se demorara hasta el año 1967⁸.

Para después retornar a su lugar de origen, donde se exhiben en la pared lateral de la capi-

lla del Evangelio, constituyendo el tríptico de hojas no abitables aquí catalogado, cuya reconstrucción ideal como políptico han propuesto Rodríguez González, M. y Fuentes Pérez, G. en base a los posibles temas de los paneles presuntamente desaparecidos⁹.

En efecto, ocupa la tabla central la desproporcionada figura anadoto de Santiago el Mayor que, conforme a su iconografía habitual¹⁰, apura el bostón con la calabaza típico de los peregrinos y un anacórico conato con su manto izquierdo, mientras porta el libro abierto del Nuevo Testamento asignado a los apóstoles en la contraria¹¹; viste una túnica verde de cuello picado y anchas bocamangas a la cual se superponen una amplia capa roja con galones dorados y la correa del zurrón dispuesto en bandolera; calza las sandalias propias del caminante, y se encasqueta una especie de bonete adornado con la venera e insignias aspadas compostelanas, emmarcándole ese maduro semblante barbado cuyas adustas facciones algo deformes recuerdan las del san Juan Bautista pintado hacia 1510 por el Maestro de Delft en compañía del dorante el burgomaestre Dirk van Beest y sus hijos, en una de las alas del retablo perteneciente a la colección Franz Franzen de Colonia, de donde proviene el nombre del anónimo autor holandés¹².

Imagen que se repite con las variantes de la capa todavía tendida sobre sus hombros, la bolsa de cuero asida junto con el bastón, la ausencia del calabacín y de la sarta de cuentas y el simbólico cierre del libro aguardando el comienzo de su predicación, en el panel de la derecha, donde se representa el episodio de la solicitud de su madre a Jesucristo en presencia suya y de san Juan, según el texto del evangelista san Mateo (Mt. 20, 20-21).

De ahí que la esbelta efígie de María Salomé marque el eje de la composición¹³, con las modilas hincadas en tierra, las manos unidas en señal de súplica y la vista puesta en la tabla de enfrente, ataviándose con una oscura saya ceñida en el talle y los puños, un envolvente manto verde con ribetes de oro y la tradicional toca blanca, arremolinada en el pecho, con la cual se en-

cuadra su acarado rostro no menos evocador del estilo del anónimo artista holandés, pues refleja la figura plástica frontal, la elevación de los arcos superciliares, el abultamiento de los párpados al velar los salientes globos oculares, el achatamiento nasal, la carnosa contracción de los labios en el esbozo de una sonrisa y la redondez del mentón de las peculiares fisonomías femeninas reproducidas en los trípticos de la Crucifixión de la National Gallery de Londres (Nº Inv. 2922¹⁴) y de la Sagrada Familia del Rijksmuseum de Amsterdam (Nº Inv. 1538L, D¹⁵).

Sin embargo, san Juan Evangelista se contraponen amoldado en segundo término al hermano mayor por su característica apariencia de un joven imberbe con largos cabellos castaños y rasgos similares a los de su madre, a quien observa de soslayo ladeando la cabeza, a la par que luce un sayo verde con el escote cuadrado de moda a principios del quientos¹⁶ bajo una capa carmesí —embiema del amor divino para la mística cristiana, pues fue el discípulo predilecto de Jesús¹⁷—, bendice con la diestra y con la mano opuesta sostiene su atributo personal, el cáliz asociado al ponzoñoso dragón, con el cual intentara empujarlo un sacerdote del templo de Diana, en Éfeso¹⁸.

La escenificación de este pasaje bíblico se completa en el panel del otro flanco, como rresela la postura dialogante del Cristo descalzo, que da la réplica a la mujer de Zebedeo, inclinando la cabeza para contemplarla, pues estaba postrada en un plano lógicamente inferior al suyo, y subrayando con su índice derecho el valor profético de las palabras por el pronunciadas (Mt. 20, 23); en tanto se ampara con las holgadas vestiduras de tonalidad violácea reservadas al trío de su vida pública por influjo del teatro religioso medieval¹⁹ y adopta el rubicundo aspecto del jineté plasmado al pie de la cruz en el citado ejemplar del museo londinense²⁰, si bien la plenitud de su óvalo facial lo emparenta con su homónimo en el cuadro de la Despedida de las santas mujeres del Stedelijk Museum «Het Prinsenhof de Delft».

Detrás del Mesías se apifian los demás apóstoles con su usual desahín indumentario²¹, que

¹⁰ Véase nota 16.

¹¹ REAL L. op. cit., t. 3, p. 92.

¹² Véase nota 16.

¹³ Véase algunas de tales características en FRIEDLANDER, M. J., *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁴ *Ibidem*, p. 32.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 30 y 32.

CND



SAN MIGUEL ARCÁNGEL. [2B.5.8]

PAÍSES BAJOS MERIDIONALES, AMBERES (?)

MAHERA TALLAD, DORADA Y POLICROMADA / III X
66 x 50 cm / Ca. 1510 - 1520

INSCRIPCIÓN SIGLAS Q.S.D. EN EL ESCUDO.

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, REAL SANTUARIO
ISLANDIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

BIBLIOGRAFÍA:

FERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1968-70), p. 90. FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J. (1970). *Catálogo* (1972a), nº 40. *Catálogo* (1972b), nº 41. ACOSTA PÉREZ, D. (1972a), *Inv. del Museo Resaca* (1974), fig. 18. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, P. (1977), pp. 283 y 363. MALLABES TORRES, A. (1977), fig. p. 241. *Catálogo* (1978), nº 1; iconografía (1980), p. 3, fig. 423. Palmaro (1980), p. 3, figs. 45a y 45b. Anteriano (1980), p. 3. PÉREZ GARCÍA, J. (1980), p. 36. PFC (1980). FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J. (1980), p. 52, figs. 20 y 25. FERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1985), c. 65. NEGRO DELGADO, C. (1985), cat. 5. PÉREZ MOREIRA, J. (1990a), figs. 19 y 20. PÉREZ MOREIRA, J. (1990b). FERNÁNDEZ J. (1990), p. 96, fig. p. 96. MARTÍN SÁNCHEZ, M. A. (1991), pp. 110-123, cat. 15, pp. 180-184, fig. PÉREZ MOREIRA, J. (1995), cat. 8. PÉREZ GARCÍA, J. (1995), pp. 194-195. DAVANAS VENTURA, F. (1997), cat. NEGRO DELGADO, C. (1998), p. 141. MARTÍN GONZÁLEZ, M. A. (1999), p. 151. PÉREZ MOREIRA, J. (2000), p. 229, fig. p. 219.

Esta talla perteneció originariamente a la iglesia del Real Monasterio de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de La Palma, donde existía la existencia de una imagen de dicha advocación el 10 de diciembre de 1630, fecha en que su antiguo sirviente el capitán Miguel Pérez, piloto mayor de la isla y familiar del Santo Oficio de la Inquisición, declaraba en su testamento tener allí depositada una escultura de su santo patrono, cuya donación ordenaba a sus herederos o albaceas¹⁶, así como decirle por su alma una misa cantada con sus vítepas y procesión alrededor del cántaro por el día del señor san Miguel Arcángel de cada un año, junto con otras veinte rezadas, señalando por todas



[2B.5.8]



ellas diez ducados de limosna y obligando a los religiosos a poner la sero y lo demás que fuere necesario¹⁷.

Más tarde, por un mandato del padre fray Pedro de Abreu dado el 9 de julio de 1707, tales misas querían reducidas sólo a la celebración de aquella función, en la cual los frailes debían encender a su costa cuatro candeleros delante del Arcángel y seis en su altar, adornándolo asimismo con cuatro cargas de ramas¹⁸.

Ahora bien, independientemente de la posible identificación de tal obra de bulto con la ahora estudiada, se desconoce la primitiva ubicación de esta talla en la iglesia hasta que figurara en un retablo de madera sin policromar de la capilla de la Vera Cruz —segunda del lado de la Epístola— en el inventario realizado el 11 de enero de 1821 con motivo de la supresión del convento¹⁹, del que por el contrario se escuchan las alabanzas del santo por hallarse entonces en poder del presbítero don Miguel Toledo, a quien al parecer pertenecía²⁰.

Ahí que compartió desde ese momento con las imágenes de Cristo Crucificado, Nuestra Se-

Acra de los Dolores, san Juan Evangelista, san Martín Magdaleno, un Niño Jesús dormido, san Francisco Solano y san Juan de Capistrano, y donde, una vez establecida aquella comunidad religiosa, ocupaba el nicho del coro superior, en compañía de tres ángeles, en 1831⁵.

Después de la definitiva excomunión de los franciscanos en noviembre de 1835, el arcángel san Miguel continuó venerándose en el antiguo templo conventual, que permaneció abierto al culto en calidad de ermita aneja a la iglesia de El Salvador⁶ hasta la creación de su parroquia de San Francisco de Asís en 1953⁷.

Finalmente, en 1969, la escultura del patrono de La Palma⁸ fue trasladada al Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves, donde se le dedicó el segundo retablo colateral del Evangelio, que había sido hecho por Pedro Daranas Roque a imitación del de Nuestra Señora de los Ángeles en el lado opuesto⁹.

Esta imagen de san Miguel Arcángel adopta una inestable postura de fugaz equilibrio, determinada por el cruce de dos ejes diagonales en forma de aspa y acentuada con el majestoso despliegue de sus enormes alas irisadas, el vuelo de los paños arremolinados entre las piernas y la agitación de su rabiña cabellera sacudida por el aire, que responde a la brevedad y el ímpetu de la escena plasmada: el momento crucial del abatimiento del dragón apocalíptico (Ap. 12, 7-9), es decir, Satanás, sobre el cual descarga el peso de su ágil cuerpo aplastándolo con el pie izquierdo en un alarde de decisión pese a su aparente fragilidad, para recrear así un tema iconográfico de amplia difusión y gran resonancia en el arte cristiano¹⁰.

Episodio de carácter bélico que además condicionaría no sólo la elección de los atributos acordes con la óleína del Arcángel, quien levanta el brazo derecho blandiendo una especie de cimbrara o sable de rica empuñadura mientras protege el opuesto tras un escudo oval adornado con un motivo vegetal en el centro y las siglas Q S D alrededor —abreviaturas de la locución latina *Quis sicut Deus* (¿Quién como Dios o El que es como Dios) alusiva a su pre-

minencia entre los espíritus celestiales y a su participación de la divinidad¹¹—, sino incluso su propia indumentaria, consistente en una suerte de túnica o hábito con las mangas remangadas y una armadura superpuesta, cuyo anacronismo fue un detalle habitual en tales representaciones por influjo, sin duda, del teatro religioso medieval, a tenor de la teoría sustentada por E. Mâle¹².

En efecto, dicha talla reproduce un modelo de coraza con el remate ondulado y un amplio escote cuadrangular delimitado por dos tiras metálicas con pequeños remaches, a las cuales se acoplan sendas hombreras globulares diferenciadas en cuanto al diseño de sus respectivos festones, que debió de estilarse en los Países Bajos meridionales durante los últimos años del siglo XV y los primeros decenios del XVI, pues en cierto modo recuerda los tallados en cuatro fragmentos de la Crucifixión, hoy conservados en la colección Schütz-Poussat de París¹³; en otra priada de Múnic¹⁴ y los dos restantes en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (Nº Inv. 3629 y 8653) —ambos con la marca gremial de Amberes¹⁵—, con algunos de cuyos ropajes comparte el piegado somero de su fina faldá flotante.

También remitiría a piezas de igual procedencia y cronología por el trazado de sus dorados cabellos, que se adhieren al casco peinados radialmente desde la coronilla para luego abucarse en un voluminoso cerco de ramos enmarcados, pues puede compararse salvando las distancias con el san Gabriel importado desde el puerto del Escudo para la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma¹⁶, cuya fuente de inspiración debió de ser un grabado de Martin Schongauer (L. 2) copiado, a su vez, por el maestro I E. L. 2c¹⁷, el par de ángeles brujoleros del Rijksmuseum van Amsterdam (Nº Inv. RBK. 1960-33 a/b)¹⁸ o el san Miguel brujolero del Museo Mayer van den Bergh de Amberes (Nº Cat. 2259)¹⁹, al cual se asemeja en su justa fisonomía de joven imberbe, de tez nacarada, con frente abombada, ojos rasgados, nariz prominente y boca carnea.

No en vano, las peculiaridades de su delicada cabeza todavía parecen evidenciar la poderosa

influencia de Roger van der Weyden en la posterior plástica nórdica, quizá recibida aquí a través de sus seguidores Vranche van der Stodt y el Maestro de la Leyenda de santa Catalina —identificado por M. J. Friedländer con Pieter van der Weyden—, pintores activos en la ciudad de Bruselas en cuyas obras los tipos rogerianos pierden su primigenia grandeza y fuerza dramática degenerando en otros más menudos, estilizados e indolentes²⁰, como bien sajeteren la misma gracilidad y esbeltez del celestial guerrero.

Razgos que en este caso vendrían subrayados por la contraposición con el considerable tamaño y corpulencia de la figura del diablo caído, el cual luce de espaldas esforzándose en repeler el ataque angélico bajo su tradicional apariencia de un monstruo híbrido con la piel oscura parcialmente cubierta de vellos y escamas, rostro humano de facciones grotescas por su deformada deformidad —ojos de libélulas puntiagudas, protuberancia vesicular en la mitad frontal, entrecejo fruncido, desorbitados globos oculares, como aplastamiento nasal y boca desecada en una macra burlasca con su profunda hendidura enmarcada por el bigote y la barba bifurcada en sendas perlas acaracoladas—, con abundante pelambre, alas membranosas de quíptero en el tronco y garras en las cuatro extremidades, a la manera de aquellos reproducidos con una similar bestialidad más apropiada para su testa zoomórfica a los pies del capitán de las milicias celestes traído de Amberes por el rico hacendado de origen colonés Jacques de Monteverde —Jacques Greenenberg— para ostentar la titularidad de la ermita de San Miguel Arcángel de Tazacorte (La Palma)²¹, o de sus homónimos mallineses del Museo del Louvre (Nº Inv. OA 310)²², del también parisino Musée national du Moyen-Âge-Thermes de Cluny (Nº Inv. 2629)²³, del Rijksmuseum van Amsterdam (Nº Inv. NM. 2490)²⁴, del Suemrodri Ludwig Museum de Aix-la-Chapelle (Nº Cat. LXDP)²⁵ y del mercado del arte de la capital francesa²⁶.

Así pues, la antedicha hipótesis acerca de la derivación del prototipo del Arcángel lejos de resultar inverosímil, denotaría una práctica entonces habitual en los talleres del Ducado de Bra-

borde de confirmarse la propuesta por R. Didier, quien relaciona el dibujo de dos ángeles coronando a la Virgen del Cabinet de Dessins del Museo del Louvre (N.º Inv. 20.688) perteneciente a un álbum de estudios atribuido a Vianca van der Stoop, pintor oficial de Bruselas a la muerte del empuj maestro de Tournai, con los estúdios en el retablo de Nuestra Señora de Belén en la iglesia de la Asunción de Lanedo (Cantabria)¹⁸.

Todo ello permite adscribir la estatua del patrono de isla y protector de la mentada villa belga en unión de santa Gúdula a la producción escultórica de los antiguos Países Bajos meridionales, donde sería ejecutada tal vez en Amberes dentro del primer cuarto del siglo XVI, y más concretamente hacia 1510-20.

¹⁸ ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES ARCHIVO Y BIBLIOTECA INSULAR (DESE PEREZ VIEGA) (Iberno Cañido Insular de la Palma, Santa Cruz de La Palma) (APN en adelante), Escribanía de Andrés de Chaves, Santa Cruz de La Palma, 1630. Archival no.º VII. 21 diciembre 1630. Santa Cruz de La Palma. Testamento de Miguel Ferrer, f. 29v. Cit. por F. PEREZ GARCÍA, Casos y Plazas de una Ciudad Histórica: La Calle Real de Santa Cruz de La Palma. Tercer Cálculo Insular de La Palma-Guipuzcoa de Amalgamas de Cartas de Matrícula de la Pádua. Madrid, 1985, pp. 174-175.

¹⁹ APN. Escribanía de Andrés de Chaves, Santa Cruz de La Palma, 1630. Arch. no.º XI. Testamento, cit. 1.200. Cit. por F. PEREZ GARCÍA, ob. cit. pp. 174-175. Véase también ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, Madrid, Sección Clero. Libro sign. 2264. Protocolo segundo (Infecto) este año de 1709. 25 junio 1708. Testamento autorizado de dicha ciudad por el escribano Santiago Adreñes y Abasco, f. 28v. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DEL GOBIERNO DE LAS YERRES, Vique, en adelante, Sección Contratos, Leg. C.206-1, f. 134v.

²⁰ AMPT, Sección Contratos, Leg. C.206-1, f. 120.

²¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE EL SALVADOR Santa Cruz de La Palma (APN, en adelante) Legajo de Franciscanos, s.º XVIII. Inventario del Convento de San Francisco de Santa Cruz de La Palma, 1.º mayo 1821. Inventario 2º hecho por el doctor don José Rodríguez y don Pablo Díaz el Castillo con asistencia del Pbro. Guardian, f. 10. Sin embargo, la imagen de san Miguel Arcángel no figura en estos inventarios anteriores de la cofradía de la Ilena Cruz, por ejemplo, el del 25 de agosto de 1698, redactado con motivo de la visita de don Juan Panto de Guinda (vase EREN, Libro de la Cofradía de la Santa Virgo Cruz 2º, f. 1-3).

²² APN, Legajo de Franciscanos, año 1821. Inventario del Convento de San Francisco de Santa Cruz de La Palma, 1.º mayo 1821. Inventario cit., nota marginal f. 10, y Notas, 2º, f. 11.

²³ Véase nota 4.

²⁴ Este convenio fue notariado el 31 de julio de 1826, según LORENZO RODRÍGUEZ, J. B., «Noticia sobre la historia de La Palma. I. Breve Historia Comarcal», IX, Instituto de Estudios Canarios (ex Legado-ENED). Cálculo Insular de La Palma (Santa Cruz de La Palma), 1987, p. 38. Véase tam-

bién APN, Legajo de Franciscanos, s.º XVIII. Inventario de los estatutos del Convento de San Francisco de Santa Cruz de La Palma, 31 julio 1820. Expediente formado en esta Vicaría Eclesiástica de La Palma para entrega de las pertenencias del Convento Seráfico de esta ciudad a su RP Guardian Fray Antonio María Sosa, Imágenes de ocultura, 2º, f. 21, f. 50.

²⁵ APN, Libro de la Cofradía de la Santa Virgo Cruz, 1º.º mayo 1821. Inventario de los bienes pertenecientes al mayordomo don José García Cavallero Raimundo Ferrer, notario público, f. 25-26.

²⁶ LORENZO RODRÍGUEZ, J. B., ob. cit. p. 38. Véase también ARCHIVO DE LA SOCIEDAD «LA COSMOLÓGICA» (Santa Cruz de La Palma, Documentos Manuscritos 28 (A3). Libro de Inventarios de los Conventos Franciscanos de esta Ciudad y Susas, tomo 43 (1) B.º 7.º 7763, 5 noviembre 1835. Inventario practicado en el convento de la Inmaculada Concepción con motivo de su supresión, nº 116, s.º.

²⁷ APN, Legajo de Franciscanos, s.º XVIII. La Iglesia de San Francisco de Asís, después de la supresión del Convento, abierta como ermita dependiente de la Parroquia de El Salvador, 10 diciembre 1835. La Laguna. Certificación del decreto del señor Obispo por el secretario doctor don José de Sosa Goy, 1835. Que se está en ermita u ayuda de Parroquia la Iglesia del extinguido convento de San Francisco. 16 diciembre 1835. La Laguna. Oficio de don José Dosa Goy.

²⁸ TRUJILLO CAMBRERA, J. Guía de la Diócesis de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1965, p. 293.

²⁹ El patronato secular de san Miguel Arcángel y de Nuestra Señora de las Nieves sobre la isla de La Palma fue reconocido oficialmente bajo el pontificado de Pío XII, al ser aprobado por la Sagrada Congregación de Ritos el 13 de noviembre de 1852 (vase FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves, Editorial Everest, S.A., León, 1969, no.º 61).

³⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J., «Historia de Las Nieves en el Distrito de Ancoz Santa Cruz de La Palma. Memoria Entregada en Honor de Nuestra Señora de las Nieves, junio 1979, p. 60 y véase, ob. cit., p. 52.

³¹ Véase REAU, L., *Annuaire de l'art chrétien*, t. 1, vol. 1. Encyclopédie de la Bible. Arzobispado de Zaragoza, Editores del Serbal, Barcelona, 1994, no.º 65-73.

³² Véase BAEZ MACÍAS, E., *El Arcángel San Miguel*, Su protección, su Ermita en el Santo Desierto de Capatzen y el Santuario de Tlaxcala, Instituto de Investigaciones Etnológicas, Monografía de arte 2, Dirección Nacional Antropológica de México, México, 1978, no.º 5-12.

³³ Véase MUE, E., *L'art espagnol de la fin de l'époque de France. Étude sur l'icongraphie de l'époque et sur ses sources d'inspiration*, Librairie Armand Colin, París, 1908, pp. 16-19.

³⁴ LIEVATAU-BOCCADOR, J. y BESSEYET, E., *Statuaire médiévale de collection. Les Chés du Terno*, S.A. Zang-S. Gregoire Matisoff, S.A. Bihel, Italia, 1972, t. 3, fig. 283, p. 230.

³⁵ MILLER, Th., *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400-1500*, The Pelican History of Art, Basingstoke, Harmondsworth, 1966, p. 157. Item 150.

³⁶ El explorador de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en las 20.º000 fotografías de Carlos Brancaccio, 1994, cit. 87 (por DE BOODT, R.), pp. 160-169, fig. 87, y cit. 90 (por A. HUYSSMANS), pp. 188-189, respectivamente.

³⁷ NEGRO DELGADO, C., «Escultura en Arte Plástico en La Palma. Gobierno de Canarias. Consejería de Cultura y Deportes, junio-julio, 1995, cit. 2, s.p.

³⁸ Véase «Early German Artists on The Extended Baltic», vol. 8 (Primarily volume 4), part 1, Edited by Jane C. Huthwaite, Abingdon, New York, 1980. *Master Sculptors*, nº 1 (110), p. 213, y nº 1 (A.118), p. 214, Apéndice, nº 2a (117), p. 325, respectivamente.

³⁹ LIEVATAU-BOCCADOR, J. con la colaboración de W. LIEVATAU-KLEBS, *Beschréibung in der Kijonischen, Skulpturen- und Giebelarchitektur-Römischer, Antikaria*, 1973, cit. 128, s.p., p. 124.

⁴⁰ DE COO, J., *Museo Mayer van der Bergh, Catalogo 2. Bildschonwand, Plafonds, Antikd. Antwerpen*, 1962, nº 2259, p. 204.

⁴¹ Véase BERMUDO MARTÍNEZ, E., *El Plafón de los Predicadores Flamencos en España*, I, C.S.I.C., Instituto «Diego Velázquez» Madrid, 1980, pp. 129-148, fig. 138-141, pp. 304-305, y pp. 157-165, figs. 146-161, figs. 313-321, respectivamente.

⁴² NEGRO DELGADO, C., «Escultura en Arte Flamenco...», cit. 30, s.º p.; «Ángelos de Motinende y las ermitas de su hacienda de Yencoro en La Palma en Anuario de Estudios Atlánticos (Madrid)» Las Palmas, nº 24, año 1984, pp. 230-232-345, fig. 1. «Ángelos de Motinende en el estado del adobe: testimonios de su reconstrucción artística durante los siglos XV y XVI», en Coloquio Internacional Canarias y el Atlántico, 1980-1984. IV centenario del Descubrimiento de las Indias en Las Palmas de Gran Canaria (1999). Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 728.

⁴³ «Plafóns y el Altarino Borneo de navegantes artísticos de Génova de Gensembert en la isla de La Palma, en Anuario del Congreso Internacional sobre 67.º Simposio y la Escultura de su época», Instituto Fernán Caballero Academia Balearica de Historia y Bellas Artes, Baeza, 2001, pp. 200-210-220. Fig. 1.

⁴⁴ DE SIDOROVITZ, M. G., *Sculptures flamencas en el museo de Louvre*, Bruxelles, Malmes, Arènes, XVI-20.º siècle, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001, cit. 16, pp. 108-110, fig. 109 y fig. 105.

⁴⁵ GODENNE, W., «Préliminaire à l'Inventaire général des Sites-tactés d'origine médiévale préservées des Nds et Vis archaïques en Hennallongue van de Koninklijke Kintz vanr Oudheidkundige, Lefferen en Verant van Michelen, 1952», cit. CXXXV 184, cit. 136-137, fig. CXXXV 184.

⁴⁶ Ibídem, nº CXXXV, pp. 137-138, fig. CXXXV 1. LEGUENBERG, con la colaboración de W. 101.262.40.18.05, ob. cit. 166, p. 147.

⁴⁷ DIERNE, W., art. cit., nº CXXXV, pp. 135-136, fig. CXXXV.

⁴⁸ DE SIDOROVITZ, S.G., ob. cit. pp. 109-105, fig. 161.

⁴⁹ DIDER, J., *Art bazano-flamenco. Reflexiones críticas e consideraciones concernientes a los sculptores espagnols et belgas», en Actes del Congreso Internacional sobre El Símbolo*, pp. 177 y 152-154, figs. 3 y 11.

CND



SAN CRISTOBAL 12 B.5.91

ANONIMO

REVISTA DEANO POLIGRAFICO / 63 x 45 CM / 2º CUADRO XVI



[28.5.9]

INSCRIPCIÓN: CHRISTOPHORE SANCTE,
VIRTUTES SANTI TIBI TANTAE QVI TE MANE
VIDET NOCTVNO TEMPORE RIDET

TENERIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. IGLESIA
DE LA CONCEPCIÓN.

BIBLIOGRAFÍA:
RODRÍGUEZ MESA, M. y PÉREZ MOREIRA, J. (1996) pp. 72-78.

La leyenda de San Cristóbal es relativamente reciente, no remontándose, en opinión de Réau antes del siglo XI¹. Su nombre, *Cristóforo* proviene del griego y significa portador de Cristo, fórmula que en ese momento tenía un carácter metafórico; pero que en este caso terminó por adoptar un significado real. El contenido biográfico parte de *La Leyenda Dorada* de Santiago

de la Vorágine, quien fue el primero que nos ofreció su físico agigantado, basándose en la necesidad de que el portador de Cristo tenía que ser un gigante.

San Cristóbal está vinculado a la ciudad de La Laguna, ya que se fundó bajo el nombre de San Cristóbal de La Laguna, adoptándose como patrón de la ciudad. A ello se sumó su patronazgo sobre uno de los barrios, que adoptó su nombre. Gozó de gran predicamento en las dos parroquias, La Concepción y Nuestra Señora de Los Remedios, extendiéndose incluso a pagos y ermitas. Por otra parte San Cristóbal fue un santo de gran devoción, considerado santo auxiliador ante tempestades, plagas, peste, etc., o incluso

salud física; como lo demuestra la leyenda que acompaña al relieve (San Cristóbal, tienes tan grandes poderes que te ve de mañana sonreír por la noche).

El relieve refleja fielmente la leyenda de San Cristóbal, el santo cargando a Cristo niño sobre sus hombros dentro del río, ayudado de una palmera como vara. Tras él, el monje ermitaño que le guía con la luz de un candelil: la luz que guió a Cristóbal a verdadera fe.

Las características estilísticas muestran una obra que se enmarca en una época de cambios, entre dos estilos. El marco en el que se encuadra San Cristóbal presenta un fondo de características góticas, como nos muestran el canon, los plegados o lo plano del citado fondo. En cambio, la figura del santo presenta un mayor estudio anatómico más propio del Renacimiento. Existe un intento de crear una figura que muestre una gran fuerza, a través de la cuidada musculatura; o bien una muestra del gran peso que sobre él ejerce el niño, como nos indican las piernas flexionadas o su expresión. Todo ello habla de una obra que aún bebe de la tradición, pero que intenta acercarse a intereses estilísticos de mayor modernidad.

¹ RÉAU, LÉON. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. (1997) pp. 354-363.

JAN



SAN AMARO [2.8.5.10]

ESCLERUBIA EN MADERA POLICROMADA / MEDALLAS
DEL SIGLO XVI

LA PRIMA PENTALLANA. IGLESIA DE SAN BARTOLOME
DE LA GALGA

La devoción al *bienaventurado San Amaro* o *Mam*, que es lo mismo —como escriba en 1594 *fray Alonso de Espinosa* en su *Historia de Nuestro Señor de Candelaria*— fue especialmente intensa en Canarias durante el primer siglo de la colonización. Según el mismo religioso, en Tenerife recibía culto en la ermita del *Rosario*, camino de Candelaria; que, aunque la figura no es muy hermosa, hace muchos milagros, como

por los muchos brazos, pies y cuerpos que le presentan y ofrecen, de que está llena la ermita, se echa de ver. Otra figura deste mismo santo está en San Pedro de Dauit, convento de frailes predicadores, muy hermosa y bien adomada, que también dicen obra muchos milagros, a quien todos aquellos barones tienen gran devoción¹.

En La Palma era rara la iglesia que no contara con una imagen de este santo beneditino y en los siglos XVI y XVII tenemos noticias que fue venerado en Pantagorda, Barlovento, Los Sauces, Villa de San Andrés, Las Lomadas, La Galga, Puntallana, Brea Alta y Santa Cruz de La Palma. Incluso en algún caso gozó de culto particularizado en altar propio, como sucede con la ermita de Santa Catalina de Santa Cruz de La Palma, con altar documentado desde 1558 y cofradía fundada en 1628²; y en la parroquia de Nuestra Señora de Montserrat de Los Sauces, donde presidía el del lado de la epístola. En Pantagorda, la iglesia levantada hacia 1553 por los primeros habitantes del término fue consagrada desde un principio a San Amaro; advocación³ que, desde mediados del siglo XVIII, pasó a denominarse —primero esporádicamente y después de forma genérica— San Amaro Abad. Su devoción hacia llegar al lugar desde todas partes de la isla remotos y devotos, que ofrecían al santo, en prueba de su agradecimiento por los favores concedidos, gran cantidad de exvotos, monjes, pies, brazos, ojos de cera en señal de milagros, tantos que su número llegó a preocupar a las autoridades eclesiásticas, que prohibieron que se colocasen públicamente⁴.

El fuerte componente lusitano de la sociedad palmera del quinientos, sobre todo en el Norte de la isla, inducen a relacionar el origen de la devoción a San Amaro —como sucede con la de San Antonio de Lázaro o la de San Gonzalo de Amarante— con pobladores llegados de Galicia y Portugal, donde el monacato beneditino alcanzó gran auge en el medio rural. En apoyo de esta hipótesis —que apuntamos desde 1987— conviene recordar que Amaro patronímico muy difundido entre los lusitanos, es la variante portuguesa equivalente a la española Mauro. El profesor Hernández González también señala que



[215.3]

«este enigmático discípulo de San Benito se le da culto con especial arraigo en Galicia y Portugal bajo la advocación de San Amaro. Con toda seguridad —escribe— su devoción creció en los islas desde los primeros momentos de la colonización española por los numerosos emigrantes gallegos y portugueses que arribaron al archipiélago. Hemos podido constatar que son numerosas las ermitas que bajo esta advocación existen en Madeira, conservándose desde el mismo siglo XV y en las que se celebran fiestas de gran raijambre y a las que acuden una multitud ingente de personas, por lo que nada raro sería que su culto fuese trasladado desde

allí por la importante colonia madeirense que se estableció en Canarias. Añade el mismo autor que eran numerosas las imágenes de San Amaro que estaban presentes en la geografía insular y en la mayoría de las localidades tinerifeñas, aunque no pocas de ellas fueron desapareciendo por el abandono o la destrucción ilustrada⁵.

Además de la de la iglesia de La Galga, de aquella lejara fecha se han conservado en La Palma las esculturas de las parroquias de Pantagorda (1577), Los Sauces (1616), San Andrés (1629) y Puntallana, todas del siglo XVI, como atestiguan sus más antiguos inventarios⁶. A ellas hay que sumar otros bultos o talles desaparecidos, como las de la ermita de San Pedro de las Lomadas, añadida al inventario en 1568; la de Brea Alta, en 1616; y la de Barlovento, después de 1664⁷. En el caso de Pantagorda, la primera representación de su santo patrono consistía en un pequeño San Amaro de bulto pequeño —según el inventario de 1574—, sustituido pocos años después por el actual en madera policromada, relacionado por primera vez en 1577 como una imagen de San Amaro de bulto grande en un tabernáculo de madera con sus puertas⁸.

En lo que respecta a la talla de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad y San Bartolomé de La Galga, su lejana fecha queda registrada desde el primer inventario que se conserva de los bienes de la ermita —que data de 1602—, en el que ya consta una imagen de bulto de San Amaro⁹. Vestida con capa y hábito beneditino, porta báculo alcial en una mano y libro en la otra acompañado de un rosario con siete gruesas cuentas. La desproporción de su miembros —acusada especialmente en la cabeza y en el desmesurado tamaño de la mano que sostiene el libro— no desmerecen de su gata factura, no exenta de añoso encanto, sino que por el contrario la hacen heredera de la plástica medieval. Ello se hace especialmente patente en su arcaico tocado en forma de galea en su versión más sencilla, una cobertura de cabeza con dos puntas que cubren las orejas como las que usaban los campesinos en el medio rural durante la Baja Edad Media, seguramente en razón a su condición de patrón de los jornaleros. En su ele-

gante actitud en contrapunto y la causa de sus pleques —ya redondeados— se advierte por otro lado la influencia de las nuevas formas del Renacimiento. Ignoramos cuál es su origen y si fue importada de algún centro peninsular, sin descartar a Portugal, con cuyos puertos mantenían Canarias y La Palma un activo comercio durante el siglo XVI. No olvidemos que de allí llegó el desaparecido tabernáculo de la Verónica del Espíritu Santo de la iglesia de Buenavista, en Tenerife, traído de Lisboa hacia 1531 por el portugués Pedro Yáñez.²¹ En cualquier caso, la vetustez de la ermita de La Galga, citada ya en las síndales del obispo Vázquez de Arce en 1515, corrobora la antigüedad de la talla y su vinculación con los portugueses que desde temprana fecha poblaron el lugar, como atestigia la data concedida por el Adelantado en 1501 a los conquistadores lusitanos Álvaro y Martín Pérez.

²¹ ESPINOSA, *San Alonso de. Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1980, p. 80.

²² Archivo Histórico Nacional, Clero, sig. 2378, libro de cuentas e inventarios de la ermita de Santa Catalina, s.f.; visita del obispo don Diego Daza, inventario, 1526.

²³ *Yate en arbor que está a la anada y quexado junto a la roca en el qual está un establo con el ymagen de Santo Amaro*.

²⁴ LORENZO HERBERGUEZ, Juan Bautista, *Noticia para la Historia de La Palma*, t. I, La Laguna, 1975, p. 88.

²⁵ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de Montserrat, Villa de San Andrés y Sacres, libro de Visitas, visita del licenciado don Juan Pedro de Guila, 1678, f. 26.

²⁶ Se giró esta sermón, al menos, a mediados del siglo XVI. Ello se desprende del testamento de Margarita Sánchez, mujer de Rafael Berlanga, corredor de feria, otorgado en Santa Cruz de La Palma el 30 de septiembre de 1553, en el que disponea un legado para la herencia de señor *Sant Amaro*, que al presente se funda a hazer en el término de la Parroquia de PEDREZ MOREIRA, Jesús, Iglesia parroquial de Sant Mameu Abat, Parroquia; memoria correspondiente al inventario del Patrimonio Histórico Artístico de la isla de La Palma, 1967, p. 1; y Archivo de Protocolos Notariales de La Palma, Domingo Pérez, casa nº 23.

²⁷ Archivo Parroquial de Pratsgralla, libro de Visitas, visita de don Domingo Alamo de Busche, 1726, f. 60.

²⁸ PEDREZ MOREIRA, Jesús, *op. cit.*

²⁹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, *Las reliquias jacólicas en Tenerife durante el siglo XVIII* (Las Ceniceras y Las Playas), Universidad de La Laguna, Madrid, 1991, pp. 115-118.

³⁰ La de Las Sacras figura en el primer inventario de la iglesia, el 10-15 1616 (Archivo Parroquial de Las Sacras, libro I de libreta, f. 38); al igual que la de San Andrés, hoy en el con junto, en 29-06-1629 (Archivo Parroquial de San Andrés, libro I de libreta).

³¹ Archivo Parroquial de San Andrés, Villa de San Andrés y Sacres, libro I de libreta de la ermita de San Pedro de Las La-

mas, kg nº 9, 6-11-1568. Archivo Parroquial de Puerto Real, libro I de libreta, f. 3; y Archivo Parroquial de Barrovento, libro de cuentas de libreta, 17-8-1694, s.f.

³² Archivo Parroquial de Pratsgralla, libro I de libreta, inventario, 1-8-1574 e inventario de la villa del Obispo don Cristóbal Méla, octubre de 1577.

³³ Archivo General Luterano-Moravia, Santa Cruz de La Palma, carpeta A-10, W, nº 8, libro I de cuentas de la ermita de Nuestra Señora de la Piedad de La Galga, inventario, 17-08-1692, f. 42.

³⁴ ROSA OLIVERA, Leopoldo de la, *El Bando de Daza*, Anuario de Cultura de Tenerife, Madrid, 1978, p. 36, lám. II.

JPM



SAN PEDRO DE VERONA [2.B.5.11]

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE TABLA / 140 x 44 x 3 CM / FINALES DEL SIGLO XIV, COMENZOS DEL XV

ZAMORA, TORO, MONASTERIO DE SANCTI SPIRITUS EL REAL, MM, DOMINICAS

BIROGRAFÍA

NUMERO TALEGÓN, I (1980), p. 238; REZ MALLONADO, M (2001) pp. 213-214

En esta tabla se representa a san Pedro mártir [1190-1252], casi como un icono. Su figura resalta sobre el rico fondo de oro que subraya la silueta de este fraile dominico en el que el artista se recrea en pintar, casi delinear los rasgos con gran finura.

El santo había nacido en Verona y a los quince años hizo su ingreso en la orden de los dominicos en el famoso convento de Bolonia, donde permaneció cierto tiempo. Fue prior de Como y designado por el Papa en 1232 «inquisidor de la fe» en Milán, cargo que ejerció en otras ciudades como Florencia, donde la orden tenía su sede en la conocida iglesia de Santa María Novella. En este insegno templo fundó la cofradía de la Misericordia en honor de Nuestra Señora en 1246.

Su lucha contra los herejes le costó la vida. En un viaje entre Como y Milán fue asesinado en un bosque (su cráneo partido con un machete y su pecho, atravesado por una espada) Moribundo, alzó sus ruegos al Todopoderoso para

encomendar su alma, así como para solicitar el perdón de su asesino. Sus peticiones fueron escuchadas. Él alcanzó la santidad y su agresor, arrepentido, ingresó en la orden dominica en el convento de Forlì. A su muerte fue beatificado (beato Carmo).

[2.B.5.11]



Inocencio IV lo canonizó en 1253, al año siguiente de su muerte.

En la tabla hace el hábito de la orden y su imagen es fácilmente reconocible por el hacha clavada profundamente en el cráneo y por la espada hundida en el pecho hasta la empuñadura, instrumentos de su martirio. Además porta la palma ceñida por tres coronas, símbolo de su suplicio, predicación y castidad.

El pintor, cuyo nombre desconocemos, opta por una pintura lírica, con un cuerpo totalmente plano, encerrado en el manto negro, del que sólo se destaca el volumen de la cabeza. Sus rasgos son finos, como se ha dicho, con ojos rasgados bajo cejas perfectamente arqueadas y boca pequeña, ejecutado con precisión minaturista, con un pincel fino. Son llamativas las manos, planas, de dedos extremadamente alargados. Prima la silueta frente al volumen. El santo emerge del fondo de la tabla, decorada con una orla, grabada, consistente en un motivo vegetal, de tallo serpenteante. El borde de la aureola también recibe decoración. Nimbos semejantes en diseño son los empleados por algunos pintores catalanes (Francisco Serra en el retablo de Villahermosa).

Esta tabla formaría parte de un retablo del que sólo se conserva otra de medidas similares y de igual factura, con la imagen de santo Tomás de Aquino, que porta como atributos la maqueta de una iglesia en su calidad de Doctor, el sol sobre el pecho, que alude a su sabiduría (atributo personal) y una mitra caída en el suelo por su renuncia al arzobispado de Nápoles. Tampoco faltan las azucenas (aluden a su castidad) en un jarrón que sostiene un pequeño clérigo arrodillado a sus pies. En el convento de Sancti Spiritus de Toro, donde se exhiben en un bello y cuidado museo, se piensa serían piezas realizadas para su iglesia.

La técnica y el estilo de esta tabla —como la de santo Tomás de Aquino— revelan una fuerte influencia italiana con leves rasgos del gótico internacional, no descartando que fueran pintadas por un artista italiano.

MRN



LD3.5.321



SAN PEDRO MÁRTIR [2.B.5.12]

FRANCO DE ZURBARÁN [1598 - 1664]

PINTURA AL OLEO SOBRE LIENZO (1,80 x 1,03 CM).
PALACIO ARZOBISPAL, SEVILLA

BIOGRAFÍA:
VALDIVESO, E. y SERRERA, J. N. (1938): FALCÓN MARQUEZ,
T. (1967); ANGULO INGLÉZ, D. (1958).

La obra del gran pintor Francisco de Zurbarán está ampliamente representada en la ciudad de Sevilla: en el Museo de Bellas Artes, en la Catedral, en muchas iglesias, etc. Es, sin duda, uno de los grandes pintores de la Escuela Sevillana de pintura, aunque nació en Fuente de Cantos (Badajoz) en 1598, realizó su aprendizaje en Sevilla, donde más tarde desarrolló la mayor parte de su carrera artística, pintando principalmente para iglesias y conventos de esta ciudad. De todos modos, su obra está presente en otras muchas partes de España y del extranjero, porque su actividad fue enorme. Murió en Madrid en 1664.

En la obra de Zurbarán se descubre una técnica suelta y un probable deseo de renovación a tono con el gusto de la nueva generación representada por Murillo, sin que esto signifique probablemente influencia directa alguna de él. Hay en las obras de Zurbarán un signo distintivo de espiritualidad en casi todas sus pinturas, que son de tema religioso. Los innumerables encargos para iglesias y conventos hacen que en sus pinturas aparezca raramente el tema profano, aunque también tiene algunas obras de tema no religioso. La obra de Zurbarán es esencialmente religiosa, dentro de la temática tan frecuente de la Escuela Sevillana en el siglo XVII.

La pintura de san Pedro Mártir fue realizada hacia 1650, hecha, por tanto, en tiempo de su más alta madurez. En medio de obras de mayores dimensiones, pinta Zurbarán una colección numerosa de figuras de santos y de otras figuras individuales, en las que se pone de manifiesto todas sus características y calidades pictóricas. Sobre todo, puede verse en esta obra de san Pe-

dro Mártir la distintiva calidad de la pintura de los paños, tan peculiar de Zurbarán, que en este caso aparece en el hábito del mártir. Es obra de gran calidad, cuya composición presenta al santo arrodillado en el momento de su martirio con una hacha clavada en su cabeza y una espada atravesando su pecho. En el rostro se refleja una potente y concentrada expresión espiritual. En un rompiente celestial, puede verse a un ángel que le entrega la palma del martirio como recompensa a su victoria.

Esta obra de Zurbarán, como las otras que se conservan en el Palacio Arzobispal de Sevilla, pone de manifiesto la calidad artística tan alta de este maestro de la Pintura Sevillana del siglo XVII. En todas ellas puede verse la extraordinaria fuerza interior de las figuras, que queda reflejada en sus rostros. Todos ellos son la manifestación del poder sobrenatural, que Zurbarán es capaz de pintar en todas sus figuras religiosas, pero aquí de un modo especial en el momento supremo del martirio.

San Pedro Mártir se encuentra en la galería alta de pinturas del Palacio Arzobispal, en la que también están situadas otras obras de Zurbarán: santo Domingo, san Francisco y san Bruno, aure que la calidad de estas dos últimas hace pensar que sean obras del taller de Zurbarán, por no llegar a la altura artística de los cuadros de santo Domingo y san Pedro Mártir.

PGC



VERGEN DE LA ANTIGUA [2.B.5.13]

ANÓNIMO. SIGLO XVII

MADERA POLICROMADA Y TERCIOS 148 x 55 x 80 CM

GRAN CANARIA. LAS PLAZAS DE GRAN CANARIA. DEPÓSITOS DEL MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO. CATEDRAL DE SANTA ANA

BIOGRAFÍA:
CADORRA LEÓN, S. (1992); PEO RAMOS, J. (1989); FUENTES PÉREZ, G. (1990); PRAGA GONZÁLEZ, C. (1990)

Se ha aceptado tradicionalmente que ésta es la primitiva efigie de Nuestra Señora de La An-

tigua, talla que tuvo capilla en la catedral canariense. Sería sustituida en la segunda década del Ochocientos por otra imagen acorde con los nuevos tiempos, realizada por José Luján Pérez.

La capilla que la albergaba en la entonces iglesia baja del Sagrado, acabada ya hacia 1520, fue a parar a manos del deán de la catedral don Zolito Ramírez, según se infiere de su testamento, otorgado en la capital grancanaria el 4 de abril de 1552. En él afirmaba querer ser sepultado y enterrado en la iglesia mayor de Señora Santa Ana, que es en la ciudad de Las Palmas, en la capilla de Nuestra Señora de La Antigua, que es mía. Allí, efectivamente, fue enterrado, para pasar más tarde, en 1577, a la capilla doble del nuevo templo, techada ya en 1573, donde hoy se hallan en el altar y retablo de Santa Teresa¹.

El deán Ramírez alcanzó, en 1528, el cargo de maestro escuela de la Catedral, en 1539 era ya chantre, y diez años más tarde, deán. Falleció el 2 de abril de 1558².

A tener lo de que aseveraba en su momento Néstor Álamo, Zolito Ramírez vino a Canarias desde Sevilla —de ahí quizá la veneración por la advocación antiefigie— como paje de don Pedro Vinas. Éste, aunque natural de Huelva, había vivido en Sevilla junto con el futuro obispo don Miguel de la Serna. Álamo también afirmaba que tanto Zolito Ramírez como Juan, su padre, tenían en Sevilla fama de conversos³.

La imagen que presidía el recinto de la iglesia baja era de reducidas dimensiones. Esta efigie pasó al nuevo edificio, pero se determinó entonces encargarse otra efigie a Flandes, como se recoge de las actas capitulares (sesión de 14 de agosto de 1573). Si bien en un principio llegó a plantearse que este encargo no tuviera cumplimiento⁴, Los estudios comparativos realizados por la Dra. Negrín Delgado han permitido afirmar que la pieza que estudiamos procede de Flandes⁵. La citada profesora parangona esta efigie con la talla titular de la ermita de Nuestra Señora de Gracia, sita en la ciudad de La Laguna. La documentación rastreada sobre ésta nos indica que, en 1541, se sustituye la pequeña imagen de Gracia anterior por otra nueva, traída de Flandes:



[20.5.12]

La imagen de Nuestra Señora de Gracia con el Niño Jesús se trujo de Flandes siendo mayordomo Anton Fonte, el año mil quinientos cuarenta y uno y costó mil quinientos sesenta y tres maravedíes, según recibo que emision de Flandes.

Más adelante, en 1545, se anotó

En el altar mayor está la nueva imagen de Nuestra Señora de fruto dotado con un Niño Jesús en brazos y ambos vestidos y tocados; aunque parece que no están hechos para ese uso¹.

Se da a entender que la efigie tiene un vestido tallado, y que no es imprescindible, por tanto, vestirla. Tanto don José Trujillo Cabrera en 1965, como la Dra Riquelme en 1982, refutaban esta observación, pues la efigie, efectivamente, tiene el cuerpo tallado, es decir, se trata de una obra de labor completa. Aún así, el trabajo es al-

go tosco, por lo que las imágenes de Gracia y su Niño habrían de ser vestidas².

Esta pieza lagunera se conserva aún en el templo, y su conservación ha permitido cotejarla con la grancanaria. El rostro, por ejemplo, presenta notables similitudes, notándose en ambos casos un trabajo de extraordinaria calidad. No es descabellado pensar, pues, que la obra que analizamos fuera adquirida en aquella zona del norte de Europa. Podrían asaltarnos, sin embargo, algunas dudas. En primer lugar, las elevadas proporciones de la efigie grancanaria (150 cm, de alto), algo más propio de figuras posteriores. Ante ello observamos que en el Archipiélago comentaban a legar ya algunas obras escultóricas de tamaño casi natural. Asimismo, el hecho de tratarse de una pieza vestidera nos hace pensar en soluciones tanías, ya de los siglos XVII y XVIII. Ante ello argumentamos la solución que ofrece

la efigie tinerfeña, arañada, como se indicaba, a mediados del Quinientos, y que ofrece una vestimenta tallada algo tosca, lo que suponía que era cubierta con ropas³. Bien es verdad que el candelero en la muestra parece ser posterior. A ello esperamos que, en alguna ocasión, ciertas efigies de talla completa que portaban telas reales, eran desbastadas, generalmente de cintura hacia abajo, para aliviar su peso. Es este el caso de la plasmación escultórica de santa María de Guía, perteneciente al la capital del municipio grancanario de tal denominación⁴.

Volvemos a la efigie catedralicia para recordar que se trata de una efigie de candelero, con brazos articulados de dos quiebros —articuladas son también las extremidades de la talla de Gracia—. De cintura hacia abajo advertimos una falda de tela burda con figuraciones pictóricas de motivos florales. Esta zona lleva varios asideros metálicos para facilitar su transporte⁵. El cuello es notablemente alargado, y las manos, ambas presentan igual disposición. Curiosa resulta la solución del cabello, pues mientras las zonas laterales de la cabeza y aquella que se alza sobre la frente ofrecen una zona capilar constituida por carbonato cálcico lescayoidal, la posterior ofrece un moño realizado en la propia madera del conjunto.

La talla, por lo demás, perdió su Niño original en el Setecientos. Ya don Santiago Cazorla León nos advierte que, a principios de tal centuria, el canónigo Bartolomé Calzadilla regaló a la efigie un Niño Jesús con ojos de vidrio, realizado en Sevilla. Así, el infante primitivo fue regalado al templo de San Ginés en Arrecife, como consta en sesión de Cabildo de 1822 en la que anota: *A un memorial del Cura de Arrecife en la Isla de Lanzarote en que se solicita se le dé por el interés que tenga a bien V. I. el Niño que tenía la imagen de la Antigua, se acordó que desde luego se le dé sin interés alguno⁶.*

Para la efigie que nos ocupa, además se hicieron unas ánimas de plata, como nos relataba en 1926, con todo lujo de detalles, don José Fco Ramos⁷.

La devoción a la Virgen de La Antigua se centra en el ámbito hispano y parece partir de una pintura existente en la catedral sevillana. Conser-

su esta obra rasgos comunes de origen oriental, si bien está catalogada como obra del siglo XIV, de escuela sienesa.¹⁴ Desde la urbe hispalense se extendió su culto a América ya desde el siglo XVI, la época de esplendor de la devoción sevillana a este título.¹⁵ La catedral hispalense posee un figura de tal título, fuente de inspiración para otras realizaciones ya desde finales del siglo XV.¹⁶ No resulta, pues, extraño que esta devoción calara pronto en el Archipiélago Canario, entre cuyos primeros pobladores no era nada desdibujado aquellos que procedían de la Andalucía occidental. El arraigo que experimentaron otras veneraciones genuinamente sevillanas —tales son las de los Reyes o santa Ana—, así lo certifican.

Buena prueba de este aserto la tenemos en la construcción que levantara el Adelantado don Alonso Fernández de Lugo cuando se asentó en La Laguna. Aquel primitivo recinto estuvo presidido por una efigie de talla de tal título, si bien ya en el siglo XVI mutó por el de la Inmaculada Concepción. La propia ciudad tenerifeña contó con un hospital dedicado a la Virgen de La Antigua, recinto que, tras su reconstrucción a principios del Quinientos, quedaría presidido por la efigie de Dolores.

¹⁴ VV. AA., 1952, t. I, p. 363. Esta obra, en la ermita que ha caído de Zúñiga-Ramón y su Territorio Jurídico, se refiere a aquel como el de *placitas memoria, leña y castrojo* de la Santa Iglesia Catedral, fundador y patrono de N.ª de La Antigua.

¹⁵ CAZALGA LEÓN, Santiago, 1965, pp. 494-498.

¹⁶ *Ibidem*. El dicho *hacerse conlá* a la catedral de Canarias un culto con *patro*, *omálo* en el pie con sus armas y cinco arroyos. Dichas insignias desaparecieron en el siglo XVII al rehacerse tal pie. ARCHIVO CATEDRAL DE CANARIAS. Inventario del Tesoro del Sagrario y capilla. 1765. Esta información nos fue facilitada en su momento por don Santiago Cazorla León.

¹⁷ EDUARDO, Santiago Francisco. Catálogo de preferencias de la catedral de Canarias 1787 inmanejado. El original se halla en poder del Obispado de Canarias. Hemos consultado una copia, asimismo manuscrita, que posee la Sociedad Científica El Museo Canario realizada en 1932. Folio 75, folio 75. Véase, pp. 369-376 y 456. La efigie que conmemora estuvo durante un tiempo en los almohaces de la Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).

¹⁸ ALAMO, NESTOR, 1959, p. 57.

¹⁹ HERNÁNDEZ PODEDA, 1968, pp. 154-155. GAZDOLA LEÓN, S. op. cit., pp. 369-375 y 456. La efigie que conmemora estuvo durante un tiempo en los almohaces de la Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).

²⁰ Agudaciones condalmente a la Dña. Negra. Delgado las suya vellez observaciones que nos ha apuntado sobre la pieza gonzaleña.

²¹ RIQUELME PÉREZ, María Jesús, 1982, pp. 46-47.

²² *Ibidem*.

²³ RIQUELME PÉREZ, A. M., op. cit., pp. 47.

²⁴ Igual solución hallamos en la talla de la Virgen de Guadalupe para el convento agustino de La Orotava, y la Virgen del Rosario que hoy conserva la iglesia de la Peña de Francia (Puerto de la Cruz).

²⁵ No debemos olvidar, asimismo, aquellas representaciones numerosas de santos que, aún siendo de talla completa, eran adelantadas con la adopción de diáfanos, como así acontece con las esfiges de Nuestra Señora del Pino y la Virgen de Candelaria, advocaciones que presiden los edificios sacros púnicos de Tenara Mesa, respectivamente.

²⁶ Estas devociones aparecen también en otros edificios, tales son la Virgen del Rosario que hoy se halla en la iglesia de la Peña de Francia en el Puerto de la Cruz, pero que pasó al templo perteneciente al convento de San Pedro González Tello del mismo lugar. Los llevan también la talla titulada Nuestra Señora de los Remedios, y la Virgen del Carmen, ambas en la catedral de La Laguna. La imagen del Carmelo citada, sin tocado y con las agradas, aparece fotografiada en VV. AA., *Santa Mariana*, 2001, p. 135.

²⁷ *Ibidem*, p. 171.

²⁸ PÉDRA RAMOS, José, *El trono de plata*, 1936.

²⁹ En cuanto a la fortuna de la veneración a Nuestra Señora de Antigua en Canarias, véase FUENTES PÉREZ, Gerardo, 1991, y FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, 1996, pp. 21-22. Agudaciones asimismo al investigador don Carlos Rodríguez Morales sus observaciones sobre este asunto mariano.

³⁰ FUENTES PÉREZ, Gerardo, 1990, p. 1277. Véase asimismo a MELMÁNDEO FERNÁNDEZ, José María (1983) La Antigua en Hispanoamérica. Acta de los II Jornadas de Andalucía y América. Sevilla, p. 366.

³¹ Ya en el Setecientos, Antonio Ponz, cuando dedica sus lienzos a la capilla advocada de La Antigua en la zona hispalense, adelanta lo siguiente: *La imagen que se venera en este capilla, pintada en la pared, es tradición, que se conserva todo el tiempo de la ciudad de los Mahometanos, y véase el de los Guecos es una antigua muestra de este tipo. Véase de PONZ, Antonio (1725) Viaje de Egipto. Madrid. Tomo IX, p. 22. Se trata de una edición facsimil de la segunda edición de este 1946, realizada en 1796.*

La ciudad de Badajoz, por otra parte, conserva una obra inspirada en la sevillana, realizada setecientos en la ciudad de Guadalupe, pero llevada a la sede pacense en 1498. El convento de Santa Cruz de Záta posee otra pieza de similares pautas y cronología. Véase BODAS Y VARGAS, Antonio de la, 1974, p. 27.

³² FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, 1996, p. 26. Se conserva aún esta Virgen que, como en la pintura sevillana, lleva al Niño, portador del papavero y en actitud de beselece, en su brazo izquierdo.

JCR



NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA O VIRGEN BLANCA [2.B.5.14]

ANÓNIMO

MARIEGA POLICOROVADA / 56 X 21 X 23 CM / SIGLO XVI

GRAN CANARIA. TELDE. IGLESIA CONVENTUAL DE SAN FRANCISCO DE ASES

BRUJOCRAFIA:

GONZÁLEZ PÉDRA, A. M. (1991). GONZÁLEZ PÉDRA, A. (1989), pp. 21-26. HERNÁNDEZ BENITEZ, P. (1938). LARZEGOTIA MASA, I (2003).

La Virgen Blanca, también conocida como Nuestra Señora de Antigua, pertenece a la iglesia conventual de San Francisco de Asís de la ciudad de Telde. Se trata de una imagen de candelero o de vestir con niño. Siendo las medidas de la Virgen 53 cm. de alto, 21 de ancho y 23 de fondo, el Niño posee una altura de 12 cm., un ancho de 4 y un fondo también de 4 cm. Según don Isidro Larzaga Maza, licenciado en Bellas Artes y restaurador de dichas imágenes, sólo está representada la cara y el cuello de la Virgen. El cuerpo es de lino encolado y en lugar de brazos y manos tiene unos rollos de tela. *El niño ha perdido un brazo, está representado como un niño de dos años aproximadamente.*

Que tengamos noticia, el primer estudio porquerizado de las citadas imágenes lo realizó, en torno a la década de los cuarenta del pasado siglo XX, el presbítero Doctor don Pedro Hernández Benítez, quien en 1958 en su magna obra *Telde, sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*, dejó enseñar: *La Virgen Blanca es una estatua de vestir, hecha en terracota, de unos 40 cm. de alto que lleva un niño en los brazos sobre la cual existe la siguiente leyenda: mucho antes de la conquista de nuestra isla, aportaron a nuestros pieles, cerca del lugar que llaman «el Castellano», dos frailes con ánimo de evangelizar a nuestros aborígenes; llevaban consigo esta imagen y, al verse perseguidos por los mismos, se accerraron a una cueva que existe en dicho lugar del castellano y la escondieron emparendola. Transcurrió el tiempo y, en el primer tercio del siglo XVI un pastor que se guarecía de una tormenta puso mejor guardarse del agua remansó unas piedras y observó con asombro la imagen de la Virgen-cita que sorreía: contó a contarla a los juaes*



[283.14]

del convento que acudieron admirando el prodigio y la trasladaron en procesión a Telde; hoy lleva esta imagen la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles y es la patrona de la V.O.T. (Venerable Orden Tercera) de San Francisco establecida en ésta.

No señala, en ésta como en otras tantas afirmaciones, la fuente documental, y por mucho que otros investigadores posteriores han queri-

do ahondar en el tema, jamás se ha sabido en dónde se encuentra el documento originario de tales atribuciones. Aquí nos permitimos, como ya lo hemos avanzado en otras ocasiones, que esta pequeña imagen podría ser la originaria de la antigua emilla que hajo idéntica denominación de Nuestra Señora de La Antigua se erigiera al mismo tiempo que se realizara la segunda y definitiva fundación de la ciudad de Telde, ocurrida en la primavera-verano de 1483 por las tro-

pas castellano-andaluzas de la Real Hermandad de Caballeros de Andalucía.

En los últimos siglos ha ocupado la hornacina superior o ática del retablo de cantera sobrepintada, conocido por el de Santo Domingo, que se encuentra situado muy cerca del arco toral de la capilla colateral izquierda, de la anteriormente mentada iglesia franciscana.

Según el diagnóstico elaborado en el verano de 2002 por el Lcdo. Larigolita Masa, que permitió su restauración el soporte de madera se encuentra en buen estado de conservación. No se aprecian ataques de insectos xilófagos aunque se supone que es muy antigua.

La tela de lino encolado que forma el cuerpo se ve sucia, pero en buen estado. Los brazos están cubiertos por otro tipo de tela, algodón probablemente, está deshinchado. La parte de la cabeza correspondiente al pelo no está trabajada para ser mostrada, presenta un agujero en la parte alta. Esto puede ser para sujetar la corona.

Han desaparecido los brazos de la Virgen y el brazo izquierdo del niño, el derecho está suelto.

En cuanto a su preparación el mismo restaurador nos dice:

La preparación de la Virgen es de terracota y se encuentra craquelada. Hay dos grandes lagunas: en la barbilla y en la parte de atrás del cuello.

El niño tiene varios foltos producidos por golpes que han hecho saltar la preparación.

Con respecto a estas observaciones debemos aclarar que tras las obras de restauración de los techos del templo, a mitad de la década de los ochenta pasada, se pudo comprobar por el antiguo párroco de San Juan Bautista de Telde, Lcdo. don Teodoro Rodríguez y Rodríguez, que efectivamente a la imagen de la Virgen se le habían producido unas profundas grietas, saltándose parte de la mascarilla de terracota que cubría la barbilla y la parte trasera del cuello. Preocupado por la situación, le envió al

Taller de Restauración que el Cabildo Insular poseía en la Casa de Colon de Las Palmas de Gran Canaria. Allí fue examinada por su restaurador jefe don Julio Moisés Fernández de Rueda, quien intentó que las grietas en cuestión no siguieran avanzando, aportando limpieza de los repintes y tratando nuevamente las carnaciones, dejando para una posterior intervención el reponer en su estado original los trozos de terracota que le fueron entregados en una pequeña bolsa plástica.

De la policromía el restaurador Larzaga nos señala:

A parte de las lagunas y craquelados ya descritos hay más faltas atribuidas a roces. Desagües producidos por limpiezas con trapos.

Se aprecia suciedad que oscurece los colores. Probablemente producida por el barniz oxidado.

Hay indicios de que, tanto la imagen de la Virgen como el niño, han sido replicados, ya que se ve una policromía subyacente en algunas lagunas. Seguramente la policromía original se encontraba en mal estado y se decidió volver a pintar.

Siguiendo al pie de la letra los criterios de actuación en la restauración de la citada imagen, exponemos aquí lo que ya dejó escrito en su informe Isidro Larzaga:

La policromía original está en mal estado y la nueva replicación es buena, por lo tanto no se realizó una restauración profunda, sino que se mantuvo en buen estado la que actualmente podemos ver.

En cuanto a los brazos que faltaban se rehicieron siguiendo el estilo y proporciones, pero con otro material espigas de madera y resinas Araldit madera, para diferenciarlos de las partes originales aparte de documentarlos perfectamente.

Existieron cuatro fases en el proceso restaurador:

1ª Fase: Tratamiento de conservación a base de limpieza, sentado de color y protección de la policromía original.

2ª Fase: Tratamiento de restauración de volumen, sometiéndola a una reintegración volumétrica.

3ª Fase: Tratamiento de restauración cromática, realizándole estucado, reintegración cromática y protección final.

4ª Fase: Elaboración de la memoria detallada de todo el trabajo realizado, y que nos ha servido para realizar nuestro propio estudio sobre el estado actual de la Virgen Blanca.

AMGP



VIRGEN DE LA ANTIGUA [2.B.5.13]

PEDRO CAMPROBÍN [1605 - 1674]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 200 x 116 CM / 1650

EN EL DORSO:

P. DE CAMPROBÍN LA PINTO AÑO DE 1650

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ERMITA DE SAN JUAN BAUTISTA.

BIBLIOGRAFÍA:

FEO Y RANOS, J. (1929): CAZORLA LEÓN, S. (1992), p. 491; ALOISIO HERNÁNDEZ, R. (2000), pp. 43-48.

El ascendente sevillano sobre la vida insular tiene en Las Palmas y en su Catedral de Santa Ana nitidas expresiones. Entre ellas, la madrugadora y arraigada devoción a la Virgen de La Antigua, constatada desde los primeros años del siglo XVI, detadora sin duda del culto que a una pintura de tal título se presta en la seo hispalense. No sorprende que los capitulares canarios, que ya en 1514 decidieron guardar la regla de Sevilla en todo lo que fuere posible¹, la escogieran como predilecta advocación mariana; y acaso la comensasen a venerar bajo una reproducción de aquella imagen andaluza, luego sustituida por una efigie de bulto. También hizo temprana fortuna la veneración a La Antigua en La Laguna —donde dio nombre a un hospital y a la titular de su pri-

mera parroquia— en Téide, en la localidad homónima de Fuerterventura² y más tarde, en Fingal³. La fluidez de los contactos con el su peninsular y la propia orundez de numerosos habitantes de las islas justifican esta presencia devocional, sobre la que pueden añadirse noticias documentales referidas al culto doméstico y la piedad más íntima; sirvan a modo de ejemplo el retablo pequeño de Nuestra Señora de La Antigua que tenía en su casa de Ganchocho don Pedro de Ponte y Vergara a principios del Seiscientos⁴; o la imposición de una misa que por esos años dispuso una vecina de Nuestr Señora de La Antigua que está en Sevilla⁵.

La pintura que nos ocupa es un eco más de esta corriente piadosa que desde el Guadalquivir llegó a Canarias, América⁶ y Asia⁷. Su colocación en la ermita de San Juan se debió a la voluntad del fundador, el doctor Juan González Bosa, canónigo canariense, quien en 1662 dirigió al cabildo catedral una solicitud expresando su deseo de fabricar en esta ciudad una ermita para colocar en ella al Señor San Juan Bautista y asimismo colocar en su principal altar una imagen de Nuestra Señora de la Antigua, vera efigies de la que está en la Santa Iglesia de Sevilla, que al presente tengo para dicho efecto⁸. González Bosa había sido recibido apenas medio año antes en la canonjía magistral⁹, por lo que su afecto por este icónico mariano debe ser previo a su llegada a Las Palmas y no influencia del que allí se profesaba desde antiguo. En tal caso, resulta atractivo considerar su estancia en Sevilla en la etapa juvenil, a donde quizás marchó para seguir sus estudios. En efecto, en 1650 sus padres hicieron en su favor donación de ciertos bienes para que se ordenase y fuese a España a acabar sus estudios y graduarse¹⁰; y sabemos también que en torno a 1652, cuando tenía veintitrés años, estaba en la Península y que entonces tuvo una hija natural que profesó como religiosa en el convento de las bernardas de Las Palmas¹¹. Pero los documentos que conocemos no precisan la ciudad y los expedientes de matrícula y exámenes de la Universidad de Sevilla no recogen la presencia allí del joven canario¹².

Esta cuestión —todavía abierta— tiene especial interés no sólo para explicarnos el origen de la devoción del prebendado a La Antigua, sino también para aclarar cómo pudo adquirir el cuadro, pues está firmado en 1650 por Pedro Campaña, pintor manchego radicado en Sevilla. La iconografía y la factura hispalense del lienzo invitan a considerar allí su adquisición; pero a comienzos de los años cincuenta Juan González Boza tenía apenas veinte años y no es probable que gastase entonces parte de su ajustada economía en comprar un cuadro de gran formato. Lo cierto es que estaba en su poder en enero de 1662; quizás se hizo con él en desplazamientos posteriores a Sevilla o le fue remitido desde allí por la gestión de un intermediario, procedimiento empleado varias veces por los capitulares canarienses.

Esta representación de Nuestra Señora de La Antigua es, como el propio canónigo la definió, una *vera efigies de lo que está en la Santa Iglesia de Sevilla*. El modelo es, por lo tanto, aquella pintura mural de la segunda mitad del siglo XIV, en la que se ha advertido la influencia de la escuela sienesa³. Así, se mantiene fiel en la disposición de las figuras protagonistas sobre fondo dorado, en los tres ángeles que los sobrecuelan y en el formato rectangular de remate semicircular; pero prescinde de la pequeña figura femenina orante que la tradición identifica con doña Leonor de Alburquerque. La Virgen se muestra de pie, ataviada con túnica y manto, con el que toca además su cabeza; porta delicadamente en su mano derecha una rosa y sostiene en su brazo izquierdo al Niño, que dirige hacia Ella su mirada y refiere un pajarillo, tal vez alusión al misterio de su Presentación en el Templo. La observancia al original se aprecia asimismo en los quiebros que describe la caída del manto, aquí algo más complicados, y en la profusión de dorados y decoraciones que imprimen un efecto primitivo y orientalizante. También en los dos ángeles que coronan a la Señora, y en el que sobre ellos extiende una filacteria con la leyenda *Ecce Mortu venit*. Motivos vegetales sobre fondo áureo se disponen a modo de arco en torno a los santos personajes, y suponen una innovación



[285, 1]

ornamental; finalmente, merece destacarse el ancho marco tallado que contribuye a la prestancia de la pieza.

La autoría de este retrato sacro queda señalada en una inscripción dispuesta en la parte posterior del lienzo, según dio a conocer Fo y Ramos. De este modo, habría sido realizada en 1650 por Pedro Camporobín [1605 - 1674], nacido en Almagro y recibido como aprendiz en Toledo por Luis Tristán en 1619. Trasladado pronto a Sevilla, allí permaneció el resto de su vida alcanzando notoriedad como miembro fundador de la Academia de pintura (1600) y como autor de bodogones, género que abarcó contadas veces¹. Junto a *La muerte y el joven galán* (Hospital de la Santa Caridad, Sevilla) y a *La Magdalena* (Iglesia del Divino Salvador, Sevilla) ha de incluirse esta Virgen de La Antigua como excepción a su catálogo de naturalzas muertas. Pero la fidelidad que guía su representación le resta interés como obra personal, aunque podría sugerir un repertorio más amplio de este tipo.

La figura del canónigo González Boza presenta, por otra parte, interesantes perfiles como hombre de su tiempo. Había nacido en La Laguna a finales de 1629, fruto del matrimonio formado por el labrador Francisco González e Isabel Díaz Boza². Tras su etapa formativa, que como hemos indicado plantea aún ciertas dudas, accedió a la canonjía magistral en Las Palmas en la que permaneció hasta su muerte el 8 de mayo de 1693. Entre sus últimas voluntades señaló un cuantioso y controvertido legado con el fin de que la Compañía de Jesús fundase colegio en su ciudad natal, como así sucedió³. Y también dispuso el patronato de la ermita de San Juan a su sobrina Leonor de Comasado y Boza y al esposo de ésta, Francisco de Matas, regidor de Gran Canaria en cuya línea permaneció.

¹ CAZORLA LEÓN, Santiago. *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 503.

² FUENTES PÉREZ, Gerardo. «Canarias y el nombre materno de la Antigua», en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana* (1980). Las Palmas, 1983, t. II, pp. 1273-1285.

³ ALEJÁN RILEZ, Esteban. «La ermita y el convento de San Juan de Ortega tres siglos de vida religiosa en Fregene», en *Actas en Contexto*. Villa de Píriz, Gran Canaria, 500 años de la construcción de la primitiva Ermita de San Juan de Ortega. Píriz, 2002, p. 23.

⁴ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPT). Fondo Protocolos notariales 494 (escritura de Juan de Pineda). L. 238.

⁵ AHPT. Fondo Protocolos notariales 1639 (escritura de Simón Lorenzón). en foliación.

⁶ FRACA GONZÁLEZ, Carmen. «Virgen de la Antigua: ensayo iconográfico de Sevilla, Canarias y América», en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana* (1980). Las Palmas, 1983, t. II, pp. 19-20.

⁷ MELANDEIRO BERNÁNDEZ, José María. «Captas de la Virgen de la Antigua en Japón», en *Laboratorio de Arte* nº 9. Sevilla, 1996, pp. 323-332.

⁸ FÓY RAMOS, José. «Monografía de la Ermita de San Juan en Donde de Las Palmas (trasmontañés)», julio de 1959.

⁹ Archivo de El Museo Canario. Catálogo de prebendas. Agradece esta información a don Juan González-Panto.

¹⁰ AHPT. Protocolos notariales 501 (escritura de Juan Alonso Argüelles). E. 229-230.

¹¹ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas. Fondo Protocolos notariales. 1336 (escritura de José de Bethencourt Hénarez). El 537-81 r. Agudado a don Emilio Alamo Hankson la cedula de este documento.

¹² GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Adolfo Luis. «Las estatuas de canarios en la Universidad de Sevilla», en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana* (1980). Las Palmas, 1982, t. I, pp. 105-105.

¹³ VALDERRINO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 2002, p. 22.

¹⁴ Sobre esta pieza, fragmentalmente estudiada, remitimos a la consulta de CEAN BERRUETE, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo primero, pp. 206-207; BERGSTROM, E. *Maestros españoles de bodogones y dibujos del siglo XVI*. Madrid, 1970; TORRES MARTÍN, R. *La notoriada muerte en la pintura española*. Barcelona, 1971; Catálogo de la exposición. *El Bodogón Español de Velázquez*. Goya. Londres, 1995, pp. 110-115; O'NEILL, Peter. *Art and materialism: El Bodogón español del Siglo de Oro*. Madrid, 1999, pp. 262-269; VALDERRINO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 2002, pp. 209-210.

¹⁵ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. Libro V de bautismos. L. 154.

¹⁶ DR. ISCRIBANO GARRIDO, Julián. *Los jesuitas y Canarias*. Granada, 1987.

CRM



INMACULADA CONCEPCIÓN (21.5.16)

AVÓNIO

MOGRIY POLICROMA / 38 x 31 x 20 cm / SIGLO XVI

GRAN CANARIA, INÁMUR. CAPILLA COLATERAL DE LA EPISTOLA. IGLESIA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Los datos más púlicos sobre esta efígie y el templo que lo aloja fueron proporcionados ya

por el Doctor don Pedro Hernández Benítez. Cuenta la tradición que la talla se apareció a unas jóvenes que iban por agua a la llamada Fuente del Salvo, en las cercanías del templo. La trasladaron al recinto sacro, pero retornaba al citado nacimiento. Finalmente, fue encerrada con unas rejas, de modo que ya no volvió a huir.

Dejamos aparte la leyenda para relatar que el templo primitivo sería elevado a finales del siglo XV o en los comienzos del XVI. En 1527, el burgalés Francisco Carrión afirmaba en su testamento que he sido mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de Jinámat; que es en esta isla, muchos años ha. Cinco años antes, en 1522, Martín Navarro dejaba al templo un real nuevo¹.

La fundación de la primera ermita se atribuye a Cristóbal García del Castillo, quien testa en 1539. El edificio sería reconstruido por su hijo Bernardo García, según relatan asimismo sus mandas últimas, redactadas en 1586². El patronato del edificio correspondió, pues, a los antepasados del Conde de la Vega Grande de Gualupe, título otorgado en 1777 a don Fernando Bruno del Castillo Ruiz de Vérgara. Este señor reedificara la ermita, sin derecho alguno o effo, solo de su devoción y del beneficio de los pobres vecinos de aquel territorio distante del poblado, por lo que quedarán sin más los más de los días de fiesta³. Debía de ser entonces cuando se adquirió la efígie que actualmente preside el edificio, obra de mayor porte y estructura de candelero⁴.

Esta nueva imagen fue reproducida en lienzo alguna vez a juzgar por la relación de bienes que se remiten al Hospital de San Martín en Las Palmas de Gran Canaria, previa su apertura en 1786. En tal descripción se anota lo siguiente: Un lienzo grande de pintura de la Purísima Concepción, retrato de la de Guádnar (sic, con su marco⁵).

Los legados a la Virgen han sido constantes. Así, don Marcos de León Tamara, según codicilo otorgado en 1668, afirmaba que cuando se quemó el manto de Nuestra Señora de la Concepción de Inámar prometió, para otular de comprar otra, cincuenta reales. Mando se paguen dichos cincuenta a su mayordomo, con



IB.5.101

más una *ombra de aceite*⁶. Mucho después, en 1736, doña María del Saz y Calvejas, según su testamento, lega 30 reales de plata, valor de una rosita de oro que le ofreció.

La efigie de la Inmaculada antigua figura a esta advocación con el Niño —es más común la plasmación de María en solitario⁷—, que recoge con sus dos brazos, aunque el infante descansa más en la zona derecha de su Madre. El rostro de ambos es ovalado, y la boca pequeña. María presenta, además, frente amplia y prominente, y cejas altas. En lo que a los vestidos concierne, lleva traje rojo y manto azul ornado de florecillas blancas y

dotadas. La policromía original se hallaba en gran parte perdida cuando se encargó su restauración a doña Inés Cambil. La mano izquierda de la Madre estaba ya entonces bastante alterada.

Esta Inmaculada se eleva sobre un atardecido posterior, cuya composición recuerda similares realizaciones de José Luján Pérez. Se trata de unas rubes seculares en su zona baja, sobre las que revolotean graciosos arcángelillos. Bajo este conjunto se alza una peana que, imitando soluciones barrocas, sería realizada en el siglo XX, cuando se procedió a reconstruir el ruinoso edificio anterior.

Descanocemos el origen de esta pequeña talla, si bien no es descabellado pensar que fuese adquirida por el propio fundador del recinto primitivo, el rouseado García del Castillo, en la zona de la Baja Ardalacta, pues su prole y el mismo habían nacido en Moguer (Huelva)⁸.

⁶ HERNÁNDEZ BÉNTEZ, Pablo, pp. 101-105.

⁷ Ídem, p. 102-103.

⁸ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, 1995, p. 121. Este autor refiere a su testamento, otorgado en marzo de 1788.

⁹ La imagen primitiva aparece reproducida en un abanico, correspondiente al pasado año 2003, editado por la propia parroquia.

¹⁰ AHJLP. Cda. 45/18. Libro. Año 1786. Constituciones y fines de la congregación de Piedra y Gema/ Socorro, erigida en esta ciudad de la Gran Canaria por el Ilmo. Señor Don Antonio de la Plaza, del Consejo de Su Magestad, obispo de estas Indias, bajo el título y advocación de la Inmaculada Concepción de Nro. Sr. Nro. Señor. Junta celebrada de 20 de agosto de 1786. Relación de los sucesos y nota remitida al Hospital de San Martín, para su apertura el día 5 de junio de 1786.

¹¹ AHJLP. Protocolos notariales. Legajo nº 1284, escritura de Diego Álvarez, folios 184-186. Cofeño de 26 de agosto de 1698.

¹² AHJLP. Ídem, legajo 1545, escritura de José Cabrera, sin folio. Testamento de 25 de enero de 1790.

¹³ Sobre la iconografía de la Inmaculada, ver STRATTON, Suzanne, 1998.

¹⁴ Existen muchas e interesantes aportaciones sobre este tema. Véase LEJAN MELÉNDEZ, Santiago de y MANRIQUE DE LARA Y MARTÍN MEDA, Rufaela, 2002. El origen y los orígenes patronímicos de la familia Castillo (1520-1810). En VVAA, Acta de Canarias..., 2002, tomo II, pp. 257-269. Este artículo contiene sendas menciones genealógicas de Cecilia García y su familia, así como del matrimonio de la Casa Castillo (1520-1820), fruto de elaboración por autores a partir del Notulario de Canaria.

JCR



VIRGEN DEL MADRINAL. [I.B.5.17]

ANÓNIMO. SIGLO XVII

MADRE POLICROMADA Y DORADA 30 x 13 x 10,5 CM
GRAN CANARIA, SANTA BRIGIDA. E. PL. B. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL MADRINAL

La pequeña talla de Nuestra Señora del Madrnal, realizada en madera policromada y estofada, presenta a la Virgen en pie, llevando a su Hijo en el brazo izquierdo, mientras que en el otro porta un fruto del madrnal. Aparece ataviada con un manto de tonalidades verdes y do-



185.101

radas en su faz, mientras que el érvés destaca por el color rojo. Este manto de la Madre se sostiene en la zona posterior de la cabeza, de modo que deja ver el cabello rubio de la Virgen. El Niño, totalmente desnudo, sostiene en su mano derecha el Orbe, mientras que da la mano a su Madre con la otra.

La obra fue interesada hace más de una década por don José Par Velez. Así se observa especialmente en las manos de la Virgen y el Niño. El brazo derecho de éste muestra aún una ligera fractura en la zona del codo. Hasta ese momento, el manto de María estaba policromado de azul, aplicación que fue retirada entonces para devolverle la original.

La advocación del Madroñal responde al tipo de imágenes ecológicas, como lo son la Virgen del Pino, de la Peña, de Arriaza (zarza, en vascoencés). La localidad de Añón, en Guadalupe, tiene una éfige del mismo título.

La éfige que ahora pasamos a comentar se halla hoy en la espaciosa iglesia que, entre 1908 y 1971 se levantó en El Madroñal (actual municipio de Santa Brígida). Con anterioridad a esta fecha, sin embargo, estuvo colocada en la recóndita ermita contigua. La licencia para elevar este último templo la obtuvo don Nicolás de Herrera Leyva, a juzgar por su testamento, otorgado en 1666. El edificio sería construido en realidad por uno de sus cinco hijos, el racionero de la Catedral don José Herrera (1701, hacia 1688). Entendemos que la éfige que presidió este templo sería ésta que analizamos, y se hallaría colocada en un pequeño nicho pétreo situado aún en el testero.

Ninguno de los hijos de don Nicolás logró descendencia, tantos los varones —el citado José, Pedro y Francisco—, como las mujeres, pues una de ellas, Margarita, no casó, y Mariana de San Francisco fue religiosa en el convento de San Ildefonso (Las Palmas de Gran Canaria). El testamento de aquella, Margarita, otorgado en 1720, nos hace saber que, efectivamente, sería su hermano José quien hizo construir la ermita reseñada, pues deja constancia de tener una hacienda en el lugar de la Vega que dicen de en medio

en que está la ermita de Nuestra Señora del Madroñal, que hizo y fabricó mi hermano el licenciado José de Herrera Leyva. Por las mismas mandas últimas sabemos que doña Marina deseaba se fundara en el lugar un cenobio de religiosos capuchinos, especificando, en relación con su patronazgo, que sea patrona Nuestra Señora del Madroñal, y que así se titule y llame convento del Madroñal, u hospital del Madroñal, o casa de Madroñal o según el título y nombre que dichos padres hicieren la fundación?

Doña Mariana procede en 1725 a reedificar o dictado, alterando la disposición anterior, de modo que ya no obliga a la creación de la citada comunidad regular, sino que de sus bienes se consiga un patronato de legos, al objeto que de sus frutos se costee cada 15 de enero la festividad de la efígie titular, aparte de mantener convenientemente el recinto sacro⁶.

Existe un inventario de la ermita, confeccionado en 1766, en el que se anota lo siguiente:

Nuestra Señora en su nicho con corona, sol y pana en forma de pirámide, todo de plata.

Ello es buena muestra del esplendor con el que era exhibida entonces la efígie.

GARCÍA SANTANA, Graciela, 1985, p. 221. Este artista, nacido en Sevilla en 1801, realizó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad. Allí trabó contacto con el que José Antonio Infantes Platero, a lo sazon pírrico del templo de El Salvador, quien le encargó trabajos diversos para este templo. Varios volutas insignias procesionales para otros templos sevillanos y de otros próximos (Iberia, Alcalá de Guadaíra, Lora del Río, Huelva...). El citado período debería más tarde en obitaje de la sede canónica. Es así que hace verer al artista, quien realiza aquí trabajos de restauración, alterando esta labor con la propia elaboración de piezas de talla, utilizando para ello un taller que le fue habilitado en el propio palacio Episcopal. Entre las obras de talla realizadas para nuestra Ila destacan el Cristo de la Salud o Cristo, que forma parte del cortejo del Domingo de Ramos (ALZOLA GONZÁLEZ, José Miguel, 1985, p. 271. José Plaz restau-

ramos, la efígie de Nuestro Señor del Rosario del templo de San Sebastián en Agüles.

⁶ Don Rafael, secretario del templo actual, nos informaba de que la pisa se costó de sus ardas hace unos cincuenta años, cuando aún estaba en la ermita.

⁷ CHRISTIAN, William A., 1998, p. 311 y 365.

⁸ En una placa colocada en la primera tribuna del siglo XX se ha de consignar lo siguiente: Esta ermita del Madroñal / fue fundado por el Señor Racionero de esta catedral (licenciado don José de Herrera / Lerao Medrano / el año de 1698 / quien murió el 11 de enero de 1700 / Rogado a Dios por el eterno descanso / de sus obras. Bajo esta placa hay otra más antigua, embebida en el siglo XVII, pero su texto nos resulta ilegible.

⁹ A.H.P.L.P. Protocolos notariales. Escritura de José Cabrera Betancor, legajo 1536, folios 179-189. Testamento de 6 de julio de 1720. V.F.A.A., 2002, Historia de la Villa de Santa Brígida..., p. 131.

¹⁰ V.A.A., 2001, op. cit., pp. 132-134. Esta obra remite a A.H.P.L.P. Protocolos notariales. Escritura de José Cabrera, legajo nº 1535. El dictado fue redactado el 19 de noviembre de 1725.

¹¹ A.H.P.C. Sección Santa Brígida. Legajo de ermitas. Expediente Titular de la ermita de Nuestra Señora del Madroñal, y la imposición de misa diaria que allí se celebra, folio 309r.

JCR



LA MADUREZ DE LA COSECHA

POBREZA Y PALABRA

LOS OBISPOS Y SU CATEDRA

LAS GESTAS DEL AMOR

Iconografías hospitalarias

Protectores y abogados contras las enfermedades y las plagas

Iconografía marinera

EL AMOR DE DIOS A TRAVÉS DEL CULTO

La liturgia divina

Retablos de pincel y escultura flamencos



LA MADUREZ DE LA COSECHA

Julio Sánchez Rodríguez

Terminado el periodo misionero propiamente dicho, en las Islas Canarias comenzó a madurar la fe, sembrada principalmente por los franciscanos y algunos de los primeros Obispos. La cosecha se fue recogiendo paulatina y generosamente durante el siglo XVI. La siembra había tenido lugar durante el siglo precedente. Los franciscanos fundaron el convento de Betancuría en Fuerteventura hacia 1417. A él llegaron, en 1441, los frailes Diego de Alcalá y Juan de Santorcaz, que dejaron huella en el pueblo canario por su vida ejemplar. Incluso, la tradición los vincula a la imagen de Nuestra Señora de la Peña, como protagonistas de su aparición milagrosa. Pero está demostrado que la venerada imagen llegó más tarde, hacia 1464. También pertenece al mundo de la leyenda la muerte de Santorcaz en las manos de san Diego en Fuerteventura, ya que el santo falleció en Alcalá en 1463 y su compañero en esta isla en 1485. San Diego, como modelo de pobreza y caridad franciscanas, y fray Juan de Santorcaz, como teólogo, escritor y formador de frailes, son prototipos de las dos facetas complementarias que distinguirán a los hijos de san Francisco, y luego, a los hijos de santo Domingo y de san Agustín: pobreza y palabra, santidad y predicación.

La iconografía de san Diego, que fue canonizado en 1588, está ampliamente extendida por España e Iberoamérica. Se le representa con una cruz en la mano, sobre todo en las esculturas, o con unas rosas en su escapulario a modo de delantal. Aquel atributo significa la penitencia y éste, la acción caritativa. Grandes maestros de la pintura, como Murillo y Zurbarán, plasmaron admirablemente al santo de los pobres. En las iglesias canarias también es frecuente la imaginería de san Die-

go, debido principalmente a la presencia de los franciscanos por todas las islas. No en vano, san Diego es el primer santo que vivió en ellas, pues al parecer no sólo residió en Fuerteventura sino que también estuvo en Gran Canaria antes de ser conquistada.

Fray Juan de Santorcaz no ha legado los libros más antiguos de los conservados en las islas. Son de contenido teológico, aunque en uno de ellos hay una crónica manuscrita del convento, probablemente escrita por él mismo. Debieron pertenecer a su biblioteca, ya que era teólogo y maestro de teología. El Obispo Bartolomé de Torres los encontró en el convento de Betancuría en 1567. Posteriormente, fueron guardados en un cofre y enterrados junto a su cuerpo, hasta que fueron descubiertos en el siglo XIX. Se han conservado tres de los cuatro que conoció el citado Obispo. El artista canario del siglo XX Jesús Arencibia pintó en 1972 a san Diego y a fray Juan de Santorcaz en un mismo lienzo. Esta obra magnífica retrata de modo imaginario a los dos franciscanos, que aparecen como misioneros caminantes guiados por la cruz.

Hacia 1476 los franciscanos ya estaban establecidos en Las Palmas, dos años antes de la fundación del Real por Juan Rejón. Es conocido que los Reyes Católicos consiguieron en 1486 una bula del Papa Inocencio VIII para poder fundar en el reino de Granada y en las Islas Canarias cuantos conventos y monasterios de órdenes religiosas de ambos sexos juzgasen oportunos, dotándolos de rentas competentes y disponiendo de ellos a su propia satisfacción. Este privilegio regio facilitó las fundaciones de los conventos por las islas, de tal modo que en la segunda mitad del siglo XVI ya estaban los hijos de san

Francisco en todas. En total diez conventos: tres en Tenerife, dos en Gran Canaria y uno en las cinco islas restantes. En el mismo siglo los dominicos fundaron seis conventos: cuatro en Tenerife, y uno en Gran Canaria y La Palma. Los agustinos fundaron dos en Tenerife. También llegaron las monjas contemplativas. Las clarisas fundaron dos conventos en Tenerife y las bernardas, uno en Las Palmas.

La actividad apostólica de los mendicantes era diversa, aunque la predicación predominaría sobre las otras. Fomentaron las devociones populares, creando cofradías y hermandades y dando lugar a que las iglesias se poblasen de retablos, imágenes y cuadros. También se encargaban de las parroquias, cuando quedaban vacantes o había escasez de clero. Finalmente, fue importante su labor en el campo de la enseñanza. En los conventos se abrían escuelas para niños y de gramática, y en las grandes ciudades, centros de estudios superiores. Los dominicos y agustinos destacaron en este último aspecto. Todo ello contribuyó decisivamente al crecimiento y maduración de la fe de los cristianos.

El período evangelizador de las islas finalizó a finales del siglo XV con el bautismo de la mayor parte de los aborígenes. A partir de entonces se inicia una época de consolidación de la Iglesia, mediante la elaboración de un cuerpo canónico articulador de las normas pastorales y estructurales. Los Obispos Diego de Muros y Vázquez de Arce fueron los grandes artífices de la legislación de la joven Diócesis, convocando para ello los primeros sínodos. Todos los aspectos de la vida de la Iglesia fueron abordados y legislados, aunque reciben especial atención los relativos a la catequesis y enseñanza, clero y sacramentos. No faltan las constituciones que responden a necesidades propias del Archipiélago, como la creación de vicarios insulares y de nuevos beneficios. El mandato de que las parroquias tengan un clérigo o sacristán docto para que enseñe a los niños a leer, escribir y contar, prueba la preocupación de la Iglesia por la instrucción humana y no sólo religiosa de la infancia. En las parroquias nacieron las primeras escuelas primarias, así como en la catedral el primer centro educativo con la *Escuela de Gramática*, creada por Muros y consolidada por Arce. Estas sinodales se anticiparon, incluso, al Concilio de Trento en algunas disposiciones, como la de Muros ordenando que en las parroquias hubiese un libro de bautizos donde anotar los datos personales y familiares del neófito. Por esta razón, nuestros libros parroquiales son de los más antiguos de España.

A pesar de los períodos vacantes y el frecuente absentismo episcopal, Canarias tuvo grandes Obispos en el siglo XVI. Los

Reyes se preocuparon de presentar a la mitra hombres de conocida reputación y sabiduría, y cercanos a la Corte. Así, Luis Cabeza de Vaca, preceptor del príncipe Carlos, y Juan de Salamanca, predicador de Carlos V. También fue predicador del emperador el gran humanista Alonso Ruiz de Virués, amigo de Erasmo y de Vives, Obispo de Canarias de 1538 a 1545. Fue un buen pastor en su diócesis y en ella murió. Dos Obispos de Canarias fueron padres en el concilio de Trento: el franciscano Antonio de la Cruz, uno de las más claras lumbreras de aquella asamblea, y el dominico Francisco de la Cerda. Ambos murieron antes de incorporarse a su diócesis. También fue nombrado y consagrado Obispo de Canarias el dominico Melchor Cano, famoso teólogo de Salamanca y de Trento, pero renunció a la mitra.

En la segunda mitad del siglo XVI fueron siete los Obispos de Canarias. Todos ellos estuvieron en la diócesis y tres murieron en ella. En 1565, en el episcopado de Diego de Deza, el cabildo catedralicio asumió los decretos del concilio de Trento que se había clausurado en 1563 y aprobado como ley del Reino por Felipe II en 1564. Bartolomé de Torres, defensor de los Ejercicios de San Ignacio y de la Compañía, vino acompañado de varios jesuitas que misionaron las islas. En tiempos del Obispo Juan de Azolarás, predicador de Carlos V en Yuste, sucedió el martirio de cuarenta jesuitas en Tazacorte (La Palma) cuando se dirigían a Brasil, ejecutado por los hugonotes. Dos canónigos abulenses gobernaron la diócesis durante una década, ambos amigos de santa Teresa. Cristóbal Vela y Acuña fue Obispo de Canarias desde 1574 a 1580. Celebró el cuarto sínodo diocesano con la finalidad de aplicar en Canarias el concilio de Trento, aunque no se han conservado las constituciones. Deseó que santa Teresa fundara el carmelo en Canarias, pero al no ser posible aprobó el monasterio de las bernardas en Las Palmas. Fue trasladado al arzobispado de Burgos, donde también celebró sínodo y murió en 1599. Fernando de Rueda era el consejero jurídico de santa Teresa y fue Obispo de Canarias desde 1580 a 1585, año de su muerte en La Laguna. Los nombres de los Obispos Suárez de Figueroa y Martínez de Ceniceros están vinculados a la historia de Gran Canaria por su participación heroica en los ataques piráticos del corsario inglés Francis Drake en 1595 y del holandés Van der Does en 1599, respectivamente. Los mandatos de Ceniceros fueron muy importantes para el gobierno de la Diócesis durante el siglo XVII y se convirtieron en la principal fuente de las constituciones del sínodo de 1629, convocado por el Obispo Cámara y Murga.

En menos de cincuenta años se fundaron en las islas siete hospitales, propiciados por bienhechores cristianos. El primero fue el de San Martín de Las Palmas en 1481, con el patrocinio del Cabildo catedralicio. Además de las salas para los enfermos, había una para los niños expósitos. Luego se estableció el de la Misericordia de Telde. Antes de finalizar el siglo, se fundaron en La Laguna los hospitales de Sancti Spiritus y de Ntra Sra. de La Antigua, luego de los Dolores. En 1507 se fundó también en La Laguna el de San Sebastián, ya que el de Sancti Spiritus no llegó a construirse. En La Orotava ya existía en 1511 el hospital de la Santísima Trinidad, abierto como *sanatorio para enfermos, asilo para ancianos y albergue para pobres desamparados*. En 1514 se fundó el de los Dolores de Santa Cruz de La Palma. Finalmente, hacia 1527 y extramuros de la ciudad, se fundó en Las Palmas el hospital de San Lázaro. Para el mantenimiento de estos centros hospitalarios se establecieron las hermandades de misericordia o de refugio, que administraban las rentas testamentarias legadas a favor de los mismos y recaudaban las limosnas de los fieles. Estas obras de misericordia o gestas de amor fueron alimentadas con las devociones propias, representadas en la iconografía hospitalaria y en los abogados y protectores contra las enfermedades y epidemias. Ello propició que las iglesias y ermitas se viesen favorecidas con el decoro de hermosos retablos, pinturas e imágenes. En primer lugar, se representaron al Cristo de la Misericordia y a la Virgen de la Caridad, como figuras centrales del culto cristiano. Y como testimonios de caridad, se pusieron a la veneración del pueblo figuras como san Martín, san Sebastián, san Roque, san Lázaro, san Blas, san Justo y Pastor, etc.

En el archipiélago canario tuvo especial incidencia el elemento marino. Las comunicaciones con el exterior sólo se podían hacer a través del océano. La navegación fue un factor determinante en la vida de los canarios. La piratería que amenazaba nuestras costas y los viajes a Europa o América fueron motivo de incertidumbres y grandes desgracias. Lanzarote, sobre todo, padeció las más trágicas incursiones de los piratas africanos, con centenares de personas cautivas. El pago del rescate suponía la ruina de la familia. Las mandas pías y las cofradías de redención, como las mercedarias, procuraban paliar en lo posible esas circunstancias. Algunas imágenes también fueron robadas por los piratas para luego exigir su rescate, sabedores de la devoción popular hacia ellas. Éste fue el caso de la imagen del Rescate que se veneraba en la iglesia de Tegüise y que fue rescatada por la orden de redención

de la Santísima Trinidad. La devoción a Ntra. Sra. de las Mercedes llegó a las islas con la finalidad de proteger a nuestras costas y a los navegantes de los asaltos piráticos. En caso de cautividad, a Ella se acudía para conseguir pronta liberación. Otras devociones protectoras de los navegantes, principalmente de los peligros naturales del mar como tempestades y naufragios, fueron las marianas del Buen Viaje y del Carmen.

El primer sínodo diocesano, celebrado en 1497 por iniciativa del Obispo Diego de Muros, legisló cumplidamente sobre la doctrina y pastoral de los sacramentos y del culto cristiano. En primer lugar, ordenó que en las parroquias hubiese un ejemplar del tratado *Sacramental de Valderras* y otro del ritual *Batisterio*, con el fin de que los clérigos estuviesen bien instruidos en la doctrina sacramental y celebrasen con el debido decoro los sacramentos. Además, el sínodo dedicó 28 constituciones a los sacramentos, de las que quince se refieren a la Eucaristía. Inculca especialmente la reverencia y veneración al Santísimo Sacramento, como se expresa por ejemplo en estas normas: *quel Corpus Christi esté en limpio e honrado lugar, donde con gran devoción sea tratado e guardado so fiel custodia... continuamente amonesten a sus parrochianos que quando se alzare la hostia o el cálix, que se inclinen humildemente con toda reverencia y eso mismo haga quando llevaren el Corpus Chrysti a los enfermos, el qual sea llevado muy anradamente e con campanilla e lubre...* Esta doctrina y liturgia sacramental arraigó profundamente en el pueblo canario. Del culto austero de los primeros años se pasó a las celebraciones solemnes, tanto en la iglesia como en las calles, animadas y organizadas por las hermandades o cofradías, principalmente por las del Santísimo Sacramento, que ocuparon un espacio preferente en la vida de las parroquias. Los más piudentes devotos dotaron de valiosos objetos litúrgicos a los templos y ermitas, llegando a la posteridad un rico patrimonio en orfebrería y telas. La diversa procedencia de las piezas de orfebrería, algunas de estilo gótico, hacen aún más interesante este patrimonio, pues reúne obras de talleres flamencos, sevillanos y portugueses.

El mecenazgo artístico-religioso fue otra de las manifestaciones devocionales más sobresalientes del siglo XVI. A Canarias llegaron magníficos retablos de pincel gracias, principalmente, al intercambio comercial con Flandes. Los industriales de los ingenios de azúcar invertían parte de sus ganancias en la adquisición de esas obras de arte para agradecer a Dios los beneficios temporales recibidos, ornamentar las iglesias y ermitas y acrecentar la piedad de los fie-

les. El políptico de Ntra. Sra. de las Nieves de Agaete, obra del maestro de Amberes Joos Van Cleve, es, quizás, el más representativo porque junto a las tablas de *Nuestra Señora, san Francisco y san Antón*, están las de los donantes, el genovés Antón Cerezo, su esposa Sancha Díaz de Zurita y su hijo Francisco Palomares. De Flandes llegaron también bellas esculturas de madera policromada que se conservan en nuestras iglesias y que fueron objeto de especial devoción. En este catálogo, la doctora doña Constanza Ne-

grín demuestra que la antigua y venerada imagen de Nuestra Señora de las Nieves de la ermita de La Peña, en Teror, es flamenca, de estilo malinés.

A finales del siglo XVI, la doctrina y normas conciliares del concilio de Trento empezaron a difundirse y aplicarse en la Diócesis de Canaria, dando paso a una época esplendorosa de fe cristiana, que se plasmaría en una liturgia surtuosa y en un estilo artístico nuevo llamado barroco.



POBREZA Y PALABRA



SAN DIEGO DE ALCALÁ EN EL MILAGRO DE LAS FLORES [I.A.]

JUAN ALONSO YLLABILLE [1663 - 1728]

MADERA ESTORADA Y POLICROMADA / 127 X 48 CM / MADRID / CA. 1707

TÉRMINO: ICOD DE LOS VINOS. IGLESIA DE SAN MARCOS EVANGELISTA.

BIBLIOGRAFÍA:

MARQUÉS DE LOZOLA (1944); HERNÁNDEZ PEÑERA, J. (1961), p. 232; ESPINOSA DE LOS MONTEBOS, E. (1972); PIAGA GONZÁLEZ, C. (1983), p. 200; HERNÁNDEZ PEÑERA, J. (1984), p. 256; BANDA Y VARGAS, A. de la (1984), p. 211; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1989), p. 260; MARTÍNEZ DE LA PENA D. (1997), p. 235; GÓMEZ LERABAROLA, J. (2002).

En el retablo mayor de la parroquia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos se custodia hoy la imagen de san Diego de Alcalá que, por la devoción que le profesaban los hermanos Pérez Rijo, fue encargada a la Corte madrileña, avanzada la primera década del Setecientos, para colocarla como titular en su capilla en el templo del convento franciscano del lugar⁶. Fundación que vino a culminar la veneración que, desde tiempo antes, los propios frailes le profesaban en uno de los altares de su iglesia.

Devoción al santo ieráfico en Canarias que se había iniciado apenas el Papa Sixto V procedió a su canonización en 1588, atendiendo a la solicitud del Rey Felipe II. Fervor mantenido en las islas por perdurar en ellas el recuerdo de su virtud y santidad, como sucedió en aquellos otros lugares también custodiados de casas conventuales donde moró el lego franciscano. Además del pueblo sestillano de San Nicolás del Puerto, lugar de su nacimiento en el año 1400, y de la ciudad de Alcalá de Henares, en cuyo cenobio vivió y halló reposo eterno en el año de 1463, las vicisitudes del futuro santo transcurrieron entre la localidad cordobesa de Arizafe, en cuya casa conventual profesó como lego; en la isla canaria de Fuerteventura, en donde pasó a ejercer su ministerio como guardián en el convento de San Buenaventura en la villa de



B.A.I.I.

Santa María de Betancuría, primitiva población cristiana de la insula y en la ciudad de Roma a la que se trasladó con ocasión del Jubileo del Año Santo en 1450, y en cuyo convento de Santa María, en Arcozeli—donde se alojó—quedó testimoniada su asombrosa calidad humana en los días en que la peste azotó a la capital italiana.

En la isla de Fuerteventura, hasta iniciarse la década de los cincuenta del siglo XV, regentó fray Diego de San Nicolás la más antigua casa seráfica de Canarias, cuyas ruinas aún subsisten en Betancuría, conservándose en el seno de la ermita de San Diego la cueva donde el santo guardián practicaba la oración e inflamaba su sed ardiente de martirio después de la diaria predicación a los naturales.

Hasta el momento de su desamortización los conventos franciscanos de las islas—agrupados—formaban la que llamaban Provincia de San Diego de Canarias. Generalizado patronazgo del que se infiere esa dicha hondura devocional al santo sevillano.

Entre las esculturas conservadas en el Archipiélago, como en otros países católicos sucede, abundan dos modelos iconográficos que lo representan: uno, abrazado a la cruz y con el rosario en la mano, en el que se recrea su amor y veneración al santo Madero, ante cuya presencia se elevaba incluso en sus arrobamientos, según sus biografías destacan. El otro, menos frecuente en el Archipiélago, es su figuración en el milagro del pan convertido momentáneamente en flores, tal como en la escultura de lood se nos muestra. Afortunada creación de Zubizarri esta última que luego incorporaron a su repertorio otros púlpitos españoles y nuestros más notables imagineros⁶.

En su effigie del templo de San Marcos el santo está representado vistiendo el hábito de su orden sujeto al talle por el cordón de cinco nudos del que sólo queda visible la parte que cae por su lado derecho. Tal ajuste a la cintura define una serie simétrica de pliegues sobre el pecho que alcanzan el desbocado y liso capucho, caldo alrededor de la cabeza, que cubre los hom-

brms y parte de la espalda. Su elevación por ambos lados y por la zona posterior no impide la visión frontal del cuello.

A la altura de la cintura sus manos se juntan para aprisionar una parte de la amplia cogulla que viste, formando sus pliegues sobre ella una especie de rido donde se sostienen las fiores del milagro. La normal separación de los brazos y la caída de la parte libre del hábito, formando vistosa cascada de ampuloso plegado, ensancha toda la parte central de la figura que se afila hacia abajo donde el avance de la pierna izquierda y la flexión de la derecha, tras de ella, debían su caminar, dejando al descubierto su mojado tejido las partes delanteras de ambos pies calzados con bastas sandalias. En la parte superior, la despejada y expresiva cabeza, de ensimismada mirada frontal, ambaúd del arrobamiento propio del momento, se acomoda tipológicamente a la representación joven y con cabello muy corto que en Roma difundió F. Pigna en su obra *De vita... S. ádlocf.* (1989) publicada con motivo de la canonización del santo.

En su visita a Tenerife en el año 1942, el realismo y maestría de talla de la escultura atrajo la atención del por entonces Director General de Bellas Artes don Juan Contreras, Marqués de Lozosa, quien no dudó en vincularla al quehacer del escultor granadino Pedro de Mena, transmitiendo a los acompañantes la intensa emoción del hallazgo al descubrir la posible huella de una guía maestra en la escultura⁷. Atribución mantenida hasta hacerse patente la imposibilidad de tal filiación al divulgarse el documento que daba a conocer su expreso encargo y traído desde la Villa y Corte de Madrid dos décadas después de fallecido Pedro de Mena⁸. Pese a ello, la no escasa dependencia que la obra de lood guarda con sus versiones del lego franciscano conservadas en el templo de San Antón y en el Museo de Granada, ha llevado a numerosos estudiosos de la pieza a relacionar su hechura con artífices influenciados por la obra del granadino que trabajara en la villa cortesana. Ya el propio profesor Pevera, en reconocimiento a esos débitos y en atención—según expresa— a su polícromía y a la fecha de su llegada a lood, la supuso obra

posterior a Mena, cercana a Ruiz del Peral o a José de Mora⁹. Posteriormente, Galante Gómez, haciéndose eco de tal propuesta, insistió en relacionarla con uno u otro imaginero¹⁰. Sugereamente resultó asimismo una anterior proposición de la profesora Praga González, quien apuntó la posibilidad de que fuese la escultora Luisa Roldán su autora¹¹.

Sin embargo, estudios biográficos, últimos sobre tales imagineros han evidenciado asimismo la imposibilidad de su intervención: bien por su corta edad, como es el caso de Ruiz del Peral, que se sabe aho nacido en 1708, bien por haberse asentado de Madrid en fecha anterior al encargo de la obra: Mora desde 1680, año en el que regresó definitivamente a Granada, y La Roldana por haber cerrado su taller madrileño en el año de 1704, tres años antes de haberse producido éste.

Dado que se trata de una escultura de la que documentalmente se conoce su procedencia madrileña y su encuadre cronológico dentro del segundo lustro del Seicientos queda plenamente justificado el realizar su estudio de modo directo y exclusivo en el marco de la imaginaria cortesana de ese espacio temporal. Parcela artística que hallamos iluminada por la setera labor del escultor asturiano Juan Alonso de Villabrille y Ron [1623-1728], afincado en Madrid cuando contaba veintitrés años de edad. Apenas un año después ejercía como maestro escultor en la Villa y recibía aprendices en su taller¹².

Algunas particularidades formales y técnicas de su obra documentada ya nos permitieron de la cercana a ella de la effigie de San Diego que estudiamos. Afinidad advertida, entre otros aspectos, en la metalculosidad con que afrontaba el estudio y tallado de los ropajes de sus figuras, cuya disposición particulariza con la finalidad de acentuar la expresividad corporal que en cada una de ellas persigue. Efectos estéticos individualizados que incluso aplica en sus dos versiones de San Francisco de Paula: la del Real Colegio de Nuestra Señora de los Remedios de Toledo, y la hoy conservada en la colección Sofy de Arboleda en Cali (Colombia), ésta con motivos decorativos en

¹⁰ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando (1992). *Don marqués obispo de Juan Alonso de Villaherida y San. Universidad Complutense de Madrid*. Madrid, p. 387.

¹¹ URREA, J. (1982). *Guía histórica-artística de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, p. 73.

¹² WAGIN GONZÁLEZ, Juan José (1983). *Escultura barroca en España. 1600-1700*. Ediciones Cátedra, Madrid, p. 378.

XLR



SAN FRANCISCO DE ASÍS [3.A.2]

ACABADO

TALLA MADERA POLICROMADA Y ESTOFADA / 115 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

BIBLIOGRAFÍA:

ALZOLA, J. M. (1981), p. 28. CALERO RUIZ, C. (1991), p. 18. ALZOLA, J. M. (1984), pp. 103-104. CASTRO BRUNETTO, C. J. (1993), p. 48. PUENTES PÉREZ, G. (1998), pp. 171-172.

Situado en una pared lateral de la capilla mayor, san Francisco se nos presenta como el fundador de la Orden Seráfica. Viste el hábito tradicional, sencillo, sin estofar, si exceptuamos una cenefa dorada que bordea los extremos, y que sirve de contraste con el tono grisáceo del sayal. Su mano derecha sostiene una iglesia de plata, mientras que con la izquierda sujeta un estandarte del mismo metal; a sus pies, una calavera. Según un inventario realizado el 16 de julio de 1885, donde interviene el pámoco Bernardo Cabrera y el ecónomo Juan González, sólo la cabeza de la imagen fue ejecutada por José Luján Pérez; el cuerpo es el de la imagen anterior, fechada en el siglo XVIII, aunque es posible que el artista le hiciera algún retoque, para ponerla acorde con los gustos de la época.

Efectivamente, Luján, en el taller que poseía en Las Palmas, en la calle de Santa Bárbara, además de esculpir y dibujar, también se dedicaba a restaurar y/o recomponer imágenes antiguas. En este sentido no era la primera vez que trabajaba para la iglesia de San Francisco, pues a comienzos del siglo XIX fue llamado para tallar una nueva imagen del Cristo de la Humildad y Paciencia, ya que la que había era del siglo XVI y



[3.A.2]

estaba deteriorada. No obstante, el imaginero sólo le hizo un nuevo cuerpo, ya que entendió que la cabeza estaba en buen estado; en esta segunda ocasión ocurrió a la inversa, es decir, mantuvo el cuerpo pero hizo una nueva cabeza.

En opinión de José Miguel Alzola, se desconoce el motivo por el que los frailes decidieron renovar el rostro del santo de Asís. Es posible que estuviera estropeado, aunque también —si se trata de una imagen más antigua— cabe dentro de lo posible que quisieran dotarlo de ese sello de dignidad del que carecía, como correspondía —no sólo— al nuevo gusto de las imágenes, conforme al de la antigüedad griega y latina y a los pueblos modernos, y más cultos que estaba introduciéndose en las islas, sino también a la dig-

nidad que le correspondía —pese a su carácter humilde— como fundador de su orden. Es por ello por lo que san Francisco no aparece como suele ser habitual, en éxasis, recibiendo los estigmas, sino como un líder, como fundador portando la iglesia de Asís y el estandarte con sus símbolos, y circundada su cabeza por las tres potencias. Por otro lado, recordemos que a comienzos de esa centuria —en 1808— los agustinos también habían encargado al mismo artista, la imagen de su fundador para que presidiera su iglesia, tallada según los postulados indicados, y de todos es sabida la rivalidad que siempre ha existido entre las diferentes órdenes religiosas, bien por poseer la mejor imagen o, sencillamente, por tener a su servicio al mejor maestro, y no cabe duda que por esas fechas en Las Palmas,

su rico estofado cercanos a los utilizados en la obra tiorfeña, en la cual, como en las ciudades, se interpenetra la calidad de los tejidos y la caída de sus pliegues con suma maestría.

Es, sin embargo, en la cabeza del santo donde se patentizan los rasgos que nos deciden a vincular la efígie de Icoad al quiebrac de Villabrilie⁶. En ella hallamos la peculiar separación de los labios que se procura a sus figuras para dejar visible la dentadura de pasta y, en ocasiones, el tallado de la lengua; la animación que suele dar a los ojos vitreos, en los que concentra la viveza de expresión de sus personajes; el personal dibujo y resalte de las venas en las sienas y el particular ensanche de la nariz en su parte central. Además de poseer la común modulación del rostro de sus esculturas, a las que suele dotar de una cierta unidad formal al aplicar una similar ornamenta en la construcción de sus cabezas. Características todas ellas contenidas en sus más significativas piezas, cuales las titulos de los dos san Francisco de Paula citados, la del san Jerónimo de la parroquia madrileña de San Ginés, la del san Elías de la Galería Nacional de Irlanda (Dublín) y, muy en especial, en la magnífica cabeza cortada de san Pablio, joya del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, referenciada obligada al ser obra firmada y pieza excepcional de la escultura hispánica. Cabeza tallada en el año 1707, fecha coincidente o muy cercana a la de la elaboración del san Diego de Alcalá encargado para su capilla por los hermanos don Manuel y don Lázaro Pérez Domínguez Rije, según ellos mismos confiesan en 1712 apenas cinco años después, cuando puntualizan que la devoción al santo en este lugar por su gran perfección... es notoria en las festividades que se se seguidn de fiestas que se an hecho con todo el gusto⁷. Confirmando que había transcurrido tiempo suficiente para el entranzamiento popular de la devoción.

Durante esa época de máxima creatividad Villabrilie empieza a utilizar en las arugas de la frente de algunas de sus imágenes un particular recurso estético, una recreación de las mismas que, por su eclecticismo, parece tener un valor de interpenetración tan personal que adquiere fuerza de verdadera firma. Serie de arugas a manera de su-

cos ondulantes que, con similar dibujo y hendidura, pueblan las frentes del san Pablio del Museo Nacional vallesolano y la del san Diego de Alcalá de la parroquia de San Marcos de Icoad. Singularidad artística del gran escultor de la escuela madrileña que nos lleva a adjudicarle con rotundidad, sin paliativos, la autoría de esta talla del santo seráfico. Asignación reforzada además por el testimonio de los propios trazantes de la efígie cuando expresan que colocaron en dicho altar la imagen del Señor San Diego de Alcalá que mandaron a hacer en la villa de Madrid para que fuese de mano del mas primoroso artífice que se consiguio⁸. Villa cortesana en la que la alta consideración y la extrema calidad de la obra de Juan Alonso Villabrilie lo hacían merecedor de ese apelativo de primoroso artífice⁹.

Convencimiento de su autoría que viene reforzado asimismo por la personal atracción y la recreación continuada que Villabrilie hace de modelos creados por Pedro de Mesa, tomando cuerpo en su producción esa resonancia de la obra del escultor granadino que los estudiosos del san Diego de Alcalá habían buscado en la serie de artífices analucenses antes citada.

Sus medias figuras a tamaño natural de la Doloresa y san Juan conservadas en la Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro de León, que derivan claramente de conocidos modelos de Mesa, cuyo tallado se supone que realizó Villabrilie entre 1715 y 1720, y los de la Virgen Doloresa y el *Ecce Homo* de la clausura del monasterio de San Quince de Valladolid —de menor tamaño e idéntica influencia—, ambos firmados en 1726, son ejemplo fehaciente de la gran admiración que por la obra de Mesa sentía Juan Alonso Villabrilie¹⁰.

Por la fecha de su encargo, anterior a la hechura de aquellas, la efígie del san Diego icoadense es clamoroso precedente de tal influjo. La certidumbre de su composición a la del lego franciscano homónimo que Mesa realizó para la grandiosa iglesia de San Antón, utilizando incluso el estrechamiento que ésta muestra en su parte inferior, recurso que aquí emplea para centrar la atención en el busto, y que aquí Villabrilie adopta para cons-

guir darle movilidad a la acción de andar que le imprime, logrando además con ello aumentar notoriamente su esbeltez. Débito tipológico sólo recreado en su apartado formal. El mayor realismo que el madrileño procura a su obra en el tratamiento del rostro y de la vestimenta —enriquecida ésta por la sumosidad del estofado— y su más anosa esbeltez y elegancia, delatan su cercanía al virtuosismo propio del Setecientos.

Esta imagen de Icoad, de asombrosa corrección, es representativa de la mejor producción de Villabrilie y Ron. Como ha señalado Martín González, refiriéndose a otra de sus obras, de los mejores testimonios de ese requirimiento que se ha hecho a los escultores de que sus figuras parecieron seres con vida¹¹.

⁶ AHPSCT. Protocolo número 255A, escritura de Sebastián Díaz de Vasconcelos, folios 307 y siguientes. Escritura de obligación otorgada en el día de diciembre de 1712 entre el conseto de del Espiritu Santo y los patronos de la capilla de San Diego y sus dependencias anexas.

⁷ HERNÁNDEZ PÉREIRA, Jesús (1905). «Zarzarán y San Diego». *Revista de Arte*, números 64-65. Madrid, pp. 212-5-64.

⁸ MARQUÉS DE LOZENA (1944). *Arqueología artística de una excavación en Canarias*. Boletín de la Sociedad Española de Excavaciones. Madrid. LÓPEZ DE CÁDIZES, Antonio del (1944). «El Marqués de Lozena en Canarias». *Boletín*, nº 1. CSIC-ISC de La Laguna, p. 183.

⁹ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Eduardo (1973). «La capilla de San Diego de Alcalá de la iglesia del conseto de Espiritu Santo». *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de abril.

¹⁰ HERNÁNDEZ PÉREIRA, Jesús (1904). *Arte en Canarias*. Editorial Nogales, Madrid, p. 126.

¹¹ GALANTE GÓMEZ, Francisco José (1985). «La influencia de la escultura andalusí en la cultura del Barroco en Canarias. En Potos de Mesa y su época». *Granada/Málaga*, p. 203.

¹² RÍAGA GONZÁLEZ, Carmen (1982). «Santa Bárbara de Icoad y el arte de Diego Corrojo Sorilla», p. 200.

¹³ Sobre la trayectoria vital y artística del escultor véase fundamentalmente: MARCOS VILLALBA, Emilio (1978). *Juan Alonso Villabrilie y Ron, escultor asturiano*. B.S.A.A. Valladolid, editado (1978). *Juan Alonso Villabrilie y Ron o Juan Ron B.S.A.A. Valladolid*. RAVALLÓ ASENJO, German (1983). *Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrilie y Ron, escultor asturiano*. Archivo Escuelas de Arte. SEBASTIÁN, Santiago (1983). «Una escultura de Juan Alonso Villabrilie en Colombia. Cuadernos de Arte Colombiano 2. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1983). *Escultura barroca en España*. 1600-1700. Madrid.

¹⁴ GÓMEZ URS-RAVELLO, Juan (2003). *Tres nuevas obras de Juan Alonso Villabrilie en Icoad de los Vinos (Menéndez) En vías de publicación*.

¹⁵ AHPSCT. Protocolo número 255A, 1.307. Escritura suscrita el día 8 de diciembre de 1712.

¹⁶ *Ibidem*.

el taller más prestigioso era el de Luján. Por ese mismo motivo, y siguiendo las recomendaciones catedralicias, muchos templos de la isla decidieron renovar sus imágenes, por lo que el taller del artista se vería desbordado por los encargos, y los franciscanos no iban a ser menos.

Siguiendo al mismo autor: a finales del Setecientos —1796— Francisca Millares le regaló un rosario de oro, para que el santo lo llevara en sus manos en su día, y durante todo el novenario. Lo curioso es que la joya no se guardaba en la iglesia, sino que era custodiada por las monjas clarisas en su convento, que se encontraba situado frente al de los franciscanos; allí permanecía guardado todo el año, para cruzar la calle, cada 4 de octubre, con ocasión de su onomástica.

CCR.



SANTO DOMINGO DE GUZMÁN [I.A.]

ANONIMO

Óleo sobre lienzo. MARCO DORADO Y POLICROMADO / 73 x 51 cm. 120 x 80 x 4 cm (MARCO) / SIGLO XVIII

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. CONVENTO DE SANTA CATALINA DE SIENA.

BIBLIOGRAFÍA:

FERRANDO BORG, J. (1961), p. 89. PUENTES PÉREZ, G. (1992), pp. 37-58. GARCÍA PÉREZ, C. (1998), pp. 325-326. PALOMO KLEJSA, C. (1971), p. 123.

Nacido en Caleruega en 1173, sus padres —Felix de Guzmán y Juana de Aza— descendían de los condes-fundadores de Castilla, y estaban emparentados con los reyes castellanos. Tras ser ordenado sacerdote en 1194, fue presidente canónico y vicario general de la catedral de Osmo. Instituyó la devoción al Rosario y fundó la Orden de Predicadores, muriendo en Bolonia en 1221. En 1234 fue canonizado por el Papa Gregorio IX, instituyéndose su fiesta el 4 de agosto.

La devoción a santo Domingo en Canarias fue promovida por el establecimiento de la orden en las islas, y en ella jugaron un importante papel no sólo los frailes, sino también los Obispos dominicos que en las islas desempeñaron su cargo. En este sentido, sus iglesias conventuales es-



[I.A.]

taban presididas por la imagen del fundador, ya fuera de tala completa o de vestir, y salvo ligeras variantes, todas ofrecían los mismos ejemplos compositivos. Es así como siempre se nos presenta portando sus atributos más comunes: la maqueta de un templo, que sostiene en su

mano izquierda; el estandarte blanco que simboliza el triunfo de la Iglesia, y el pemo a sus pies, con la antorcha encendida en la boca y el globo terráqueo bajo su pata. El perro es —además— el emblema de la orden y símbolo de la fidelidad. La antorcha —que a veces se sustituye por

una vela—viene a recordar las palabras que san-to Domingo de Silos le reveló a Juana de Aza —su madre—, cuando en una aparición le refirió que tendría un hijo que hablaría de ser insigne predicador; y vendría inflamado del celo de la salvación de las almas. Mientras que la este-ra, como emblema del poder y la verdad, repre-senta la universalidad de la Palabra.

No obstante y pese a la abundancia de esculturas, serán las pinturas las que ofrecen una mayor riqueza y variedad iconográfica. Según la clasificación establecida por Fuentes Pérez, el cuadro de santo Domingo de Guzmán del con-vento lagareño sería del tipo que el denomina de Glorificación. El santo aparece en el momen-to glorioso de su santidad, mostrando sus atributos más característicos, creándose su imagen oficial. Normalmente los pintores han preferido figurarlo de pie, aunque en el caso que nos ocupa, aparece de medio cuerpo, dirigiendo su fija mirada hacia el espectador, y mostrando claras semejanzas con los modelos escultóricos. En su mano izquierda sostiene la maqueta de una igle-sia, en clara alusión a su compromiso de saber la Iglesia de los enemigos. La derecha porta la bandera roja, color del Espíritu Santo y símbo-lo del Amor; en ella aparece la cruz con lirios en los extremos, emblema no sólo de la orden, si-no también del escudo familiar de la familia Aza, de la que procedía su madre. Viste el hábito de su orden; túnica blanca y manto con capuchón negro, y de su cuello cuelga el Torsón de Oro, insig-nia de la Orden de Caballería que le fue con-cedida tras su muerte, no sólo por pertenecer a la nobleza castellana, sino por haber defendido la Fe católica frente a los ataques de los herejes. La imagen se completa con una cereza laureada, esaltándose en la parte inferior las virtudes que rodearon su vida.

El convento de monjas dominicas de La La-guna cuenta —además— con otros retratos del fundador, pintados —al parecer— en la segunda mitad del siglo XVII, y que se guardan en la cla-sura. Pero, mientras aquellos muestran uras fór-mulas más ingenuas y populares, advirtiéndose la repetición de modelos convencionales, éste —por el contrario— sobresale por su correcto y

cuidado dibujo, su segura pincelada y su rico y brillante colorido, remitiéndonos, como señala Fuentes Pérez, a un artista nato en este género, y formado en la escuela del siglo XVIII.

CCR



MANUSCRITOS LULIANOS [3AA]

FRAY JUAN DE SANTORCAZ / 1441

PAPIL INCUBERENSO EN LIBRO Y EN CUBIERTA DE SEDA / 15,7 x 12 x 3,8 CM (CUBIERTA); 1,7 x 24,7 CM (LIBRO)

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, SEMINARIO DIOCESANO DE CANARIAS

BIBLIOGRAFÍA: SERRA RAFOLS, E. (1940), p. 1; TORRIAM, L. (1970), pp. 84; FERRAJA FERNÁNDEZ, E. N. (1990), pp. 1-43.

Los llamados manuscritos lulanos han sido calificados por el Dr. Serra Rafols como los escri-tos más antiguos existentes en Canarias.

El primero que habla de ellos es Torriani, y ya recoge la tradición de ser atribuidos al P. Juan de Santorcaz. Este franciscano, procedente del monasterio de Santa Eulalia de Marchena, llegó

a Fuerteventura, acompañado de san Diego el año 1441. Allí, en su convento de San Buena-ventura, habría escrito los tres libros que pro-videncialmente se han conservado hasta hoy. Posi-bilmente la fama de santidad de su autor hizo que considerados como reliquias recibieran el más esquisito cuidado y atención, pues consta que durante siglos estuvieron depositados junto con sus huesos en una artística arca que ha pen-durado hasta hoy y para cuyo propósito teni-an un hueco especial en la Capilla Mayor de la iglesia conventual.

En 1948 fueron estudiados y publicados par-cialmente por el profesor Pareja Fernández. Se-gún afirma este erudito, el primero de los ma-nuscritos comprende nueve obras de Raimundo Lulio, de ellas cinco inéditas. En otro de los manuscritos se insertan unas anécdotas de ca-rácter conventual y local, y en el tercero encu-ntramos rezos y devociones referentes a los san-tos del día y datos sobre festividades locales de Mallorca.

La autoría de estos libros se atribuyó siem-pre al maestro fray Juan de Santorcaz. Sin duda, la mayoría de la escritura parece obra de un solo copista. No obstante permanecen abiertas algu-



[3AA]



[J.L.A.]

vida al suelo indicando que la semilla del cristianismo ya está plantada y en germinación. Los personajes que en la espina inferior derecha representan al pueblo con recuerdos de Rembrandt y Goya, contrastan con el brillo centelleante, de incendio que invade todo el cuadro. En esta obra, una vez más y con bolgura, Arencibia rubrica su calidad de maestro y artista tanto en la interpretación del tema como en el dominio del color, la luz, la espátula...

J.L.

LOS OBISPOS Y SU CATEDRAL



CONSTITUCIONES SINGOLES DEL OBISPO DIEGO DE MUROS (1497 Y 1506) [3.B.1]

COPIA DEL ORIGINAL / SIGLO XVI

MANUSCRITO, PAPEL Y TINTA / 30,4 x 20,5 CM (CERRADO); 30,4 x 38,7 CM (ABIERTO)

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, LEGajo 18 ANT. - 137, nº 1

BIBLIOGRAFÍA:
CAVALLERO MURCIA, F. (1992). CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997).

La identidad de Diego de Muros, Obispo de Canarias, está plenamente esclarecida una vez que el doctor González Nosalín logró distinguirlo de Diego de Muros, Obispo de Tuy y de Ciudad Ro-

drigo, y de Diego de Muros, Obispo de Mondoñedo y de Oviedo, todos miembros de la misma familia, originaria de la ría de Muros (Galicia). Diego López de Búrjos, que así se llamaba nuestro Obispo, era hijo del regidor de Santiago. Fue canónigo de esta catedral y de Sevilla doctor en ambos derechos y secretario del cardenal de Toledo Pedro González de Mendoza. Sus dotes de gobierno, su formación jurídica y humanística y su preocupación pastoral hicieron de él la persona idónea para dirigir la diócesis una vez acabada la conquista del Archipiélago. Fue nombrado Obispo de Canarias en 1496 y falleció en su sede de Las Palmas en 1506. En 1501 viajó a la Península, presentando en Granada queja ante los Reyes por haber permitido que se aplicara en las islas el impuesto de las tercias reales. También estuvo en Santiago, donde fue cofundador del Estado Viejo de Santiago de Compostela, primera universidad de Santiago. En Canarias fue el fundador de la Escuela de Gramática de la catedral, primer centro de enseñanza de los islas, y el redactor de los nuevos estatutos de la catedral. Pero su obra más sobresaliente fueron los sinodos de 1497 y 1506, primeros de la diócesis canariense.

Aunque se han perdido las constituciones originales, se conservan dos copias del siglo XVI en los archivos de San Juan de Tédde y de la catedral. La téddense es completa y, por tanto, de gran valor. Está rubricada por el notario de Tédde Fernand Gutiérrez, que ejerció de escribano en esta ciudad hasta 1548. La copia del archivo de la catedral es anterior y, probablemente, su texto completo fue el que copió Gutiérrez. El texto que ha llegado a nosotros está mutilado y falta 20 constituciones. Las fuentes de inspiración de las sinodales fueron el *Corpus Juris canonici* y los sinodos de Palencia y de Sevilla, convocados ambos por Diego Hurtado de Mendoza. La asamblea higualesense se celebró en 1490 y es posterior a la palentina.

El sinodo de 1497 consta de 45 constituciones, distribuidas en los capítulos siguientes: clero, catequesis y enseñanza, sacramentos, testamentos y otras pías, inmunidad eclesiástica, excomuniones y otras penas, sepulturas, bienes eclesiásticos y arrendamientos, diezmos, dispo-



Fig.11

sición final. La constitución 22, relativa a la catequesis y enseñanza, conlleva admirablemente la formación humana y religiosa. En ella vemos, además, los inicios de la enseñanza primaria escolar. *Item, ordenamos que el cura o lugarteniente tenga en su iglesia consigo otro clérigo o sacristán docto para que enseñe a los hijos de los parrochianos leer, escribir, e contar, e les enseñen buenos costumbres y aparte de los vicios y les instruyan en todo castidad y virtud, y les enseñen los mandamientos y todas las cosas que se contienen en la dicha tabla y en la cuarta, y se sepan signar e santiguar con el signo de la cruz, e les exorte obediencia e acatamiento a sus padres, e que los clérigos amonesten a los parrochianos que envíen sus hijos a la yglesia para que sean instruidos en todo lo susodicho.*

Otra constitución que ha tenido repercusiones sociales es la 89. En ella se ordena a las parroquias tener libro de bautizos donde se recojan los datos personales y familiares del neófito. Nuestra Iglesia de Canarias se precia, por ella, de poseer varios libros sacramentales considerados de los más anti-

guos de España, que han sido y son una fuente documental inestimable para los estudiosos.

El sínodo de 1506 es complementario del primero. Con solo siete constituciones, purtalizó algunos aspectos de lo ordenado sobre los diezmos y arrendamientos, fijó el calendario de los *fiestas de guardar* de todo el año, e cuatro temporadas, y sobre todo, estableció la jurisdicción que tienen los vicarios en los yslos. Esta figura eclesiástica es nueva y original, pensada para responder al hecho siete veces insular de la Diócesis. La creación del vicario de isla facilitaba el buen gobierno y la práctica pastoral. Muros demostró con esta medida ser un gobernante prudente y un excelente pastor.

JSR



CONSTITUCIONES SINODALES DE DON FERNANDO DE ARCE (1514 Y 1515). CONSTITUCIONES SINODALES DE SEVILLA POR EL ARZOBISPO FRAY DIEGO DE DEZA (1512) [Fig.2]

LIBRO / 30,4 X 22 X 2,6 CM (CEBRADO) / 30,4 X 42,2 CM (ARDETE) / FOLIOS 111

GRAN CANARIA, LAS PRIMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
CABALLERO MUJICA, F. (1962). CAZORLA LEÓN S Y SANCHEZ RODRIGUEZ, J. (1997).

Ocho años después del segundo Sínodo de Diego de Muros, fue convocado el tercero por don Fernando Vázquez de Arce. La premura de esta nueva asamblea se debió a la incumbencia de aplicar en la diócesis las directrices del concilio metropolitano de Sevilla de 1512, obra del arzobispo dominico Diego de Deza, y a su vocación canónica y experiencia sinodal adquirida en la diócesis de Osma, de donde procedía. Por ello, en el libro de las constituciones sinodales de Arce se hallan como complemento las hispanales de Deza. Con todo, como diremos más adelante, la fuente principal del sínodo canariense será el sínodo de Burgo de Osma de 1511. No obstante, un asunto local influyó decisivamente en el tercer sínodo diocesano: la creación de nuevos beneficios en las islas. Con ambos objetivos se celebraron dos sesiones, con una interrupción de cuatro meses. La primera sesión, celebrada en 1514, tuvo un contenido doctrinal-jurídico y la segunda, en 1515, se citó casi exclusivamente a la aplicación del plan benefical. Don Francisco Caballero defendió que se trataba de dos sínodos diferentes y no de dos sesiones del mismo sínodo, basándose en los solemnes textos de clausura de la primera parte y de apertura de la segunda. Nosotros nos inclinamos por la unicidad sinodal, atendidos a lo que el propio obispo afirma en el preámbulo de la segunda parte:

Nos, don Hernando Darre... acatando que la santo sínodo que hizimos e celebramos, año pasado próximo antes deste del Señor de mill e quinientos e catorze años, se acordó e habló e que algunas cosas que olesen indices hasta que por visitada nuestra diócesis con mayor información proveyésemos lo que conviniese a servicio de Dios...

Es evidente que el propósito de los sinodales fue suspender la asamblea para que el prelado



01.021



hiciese visita pastoral y conociese la realidad de la diócesis. Así lo ejecutó don Fernando, visitando las islas de Gran Canaria, Tenerife, La Palma, El Hierro y La Gomera. No le tuvo tiempo de visitar las de Lanzarote y Fuerteventura, aunque re-

cabó completa información de los vicarios de ambas islas. Mientras realizaba la visita logró de la Reina doña Juana una cédula mal leída el 5 de febrero de 1515, que le autorizaba crear beneficios patrimoniales y capellanías para la aten-

ción del coro de la catedral. Con esta cédula, Arce se sintió respaldado para llevar a cabo el citado plan beneficianal y ampararlo en la seguridad sesión.

Vázquez de Arce, uno de los hombres de confianza del cardenal Cisneros, fue Obispo de Canarias desde 1513 a 1522, pero su estancia en las islas se redujo al periodo sinodal. Clausurado el Sínodo, gobernó la diócesis desde la Península gozando de un privilegio papal que le autorizaba a volver a la diócesis de Osmia donde había sido prior. Hay cartas y ordenes suyas firmadas en Sigüenza, Valladolid y Sevilla, lo que prueba que no vivió a su grey a pesar de tanta movilidad. Falleció en 1522 y fue sepultado en la capilla de Santa Catalina de la catedral de Sigüenza, mandada construir por el prior enternamiento de su familia. Esta capilla se ha hecho inmortal por la bella escultura sepulcral de su hermano Martín Vázquez de Arce, el Doncel.

En la primera sesión del Sínodo celebrada desde el 30 de noviembre al 7 de diciembre de 1514, se aprobaron nada menos que ciento sesenta y dos constituciones. Como ha demostrado don Francisco Cahallero, su fuente principal fue el Sínodo de Osmia de 1511, convocado por el Obispo Alonso Enríquez, en el que participó activamente Arce en calidad de jurista y prior de la catedral. Setenta y siete de las constituciones de Arce son copias literales de las de Osmia y treinta y tres adaptadas. Tiene también en cuenta los sínodos precedentes de Diego de Muros, a los que considera vigentes, y como dijimos, se apoyó en el concilio de Sevilla de 1512 cuando es necesario corroborar algunas de sus constituciones, ya que la diócesis canarieña era sufragánea de la hispalense. En total, son veintuna las que se toman de este concilio.

El libro de las sinodales de Arce que se conserva en el archivo de la catedral es el segundo tomo de las mismas, ya que el primero se perdió. En él se recogen las 65 primeras constituciones. Supuestamente, podemos aproximarnos a las mismas leyendo el sínodo de Osmia. Vázquez de Arce conoció en su visita pastoral la realidad del clem canario y las graves carencias en

el ministerio sacerdotal, lo que expuso con crueldad a la reina doña Juarez:

Porque los Beneficiados de ella están ausentes o enfermos y están ocupados en otras cosas que les conviene, y que así mismo hay siete islos que en las más de ellas no está sino un clérigo y que si está enfermo o ausente no hay quien administre los sacramentos ni el tal clérigo tiene con quien se confesar.

Por ello, puso todo su empeño en aprobar el plan beneficial en la segunda sesión del sínodo, que se celebró entre el 18 y el 23 de abril de 1535. Buscó el consenso y quiso evitar las reticencias, comarcando a representantes eclesióasticos y seglares de todas las islas. Pero llegó el día señalado para el inicio de la asamblea y las ausencias eran llamativas, lo que preguntó soberanamente a don Fernando, como se recoge de estas palabras:

[...] que no embargante el ausencia de los ausentes, el querto proceder a hazer e celebrar el dicho sínodo con los que presentes se hallaren, por tanto que el avia por rebeldes e contumaces de los ausentes, y en su ausencia, pues el término asignado para hazer e celebrar el dicho sínodo era pasado de lo hazer.

El plan beneficial se aprobó finalmente en la segunda sesión sinodal. De sus treinta constituciones, veinticinco están dedicadas a la creación de ocho nuevos curatos, trece sérvodos y diecisiete anexos, lo que mejor notablemente el ministerio parroquial en el Archipiélago. Sus treinta y ocho núcleos de población más importantes quedaron debidamente atendidos.

JSR



CHRISTIANAE VERITATIS FIDEI [3.B.3]

JOHANNES A DAVENTRIA (OFM) / IMPRESO EN COLONIA [S.S.]

LIBRO IMPRESO SOBRE PAPEL / 15 x 10 CM / [224] H. 8º / 1533

SEVILLA. INSTITUCIÓN COLOMBINA. BIBLIOTECA CAPITAL Y COLOMBINA



[3.B.3]

BIBLIOGRAFÍA:
SEVILLA CAT. COLOMBINA (1988-1998). I, p. 250-251;
ADAMS (1967) 232; MACNA HISPANISSES (1992) pp. 289-298.

Edición realizada en Colonia en 1533 como nos indican los datos que recoge la portada y donde no aparece el nombre del impresor pues carece de colofón.

Johannes a Davenportia, teólogo controversista alemán y autor de esta obra en la que manifiesta desde su posición religiosa una firme condena contra la confesión protestante, ganándose así la aceptación de su orden como provincial de los franciscanos de la provincia de Colonia.

Es un libro apologetico en contra del Luteranismo, refutando los principios defendidos por Lu-

tero y su escuela en defensa de la doctrina católica, escrito en un momento de los primeros años de la controversia entre católicos y protestantes.

Los temas que se abordan en el libro son todos polémicos y constituyen el eje de las discusiones entre católicos y protestantes.

La primera parte se divide en seis veritates sobre la fe, la relación de ésta con la Biblia y el papel de la Iglesia en su interpretación. Sigue un tratado sobre la verdad y la utilidad de la Eucaristía, tratándose en el libro los puntos de la teología eucarística en fricción, como por ejemplo comulgar bajo una sola especie, la presencia de Cristo en la Eucaristía, la Eucaristía como sacramento y sacrificio etc.

Un estudio *De sanctorum veneratione et imo-catione* unido al *De usu imaginum* toca otro tema controvertido como es el culto a las imágenes.

En el tratado *De purgatorio* defiende su existencia y la forma de ayudar a quienes se encuentran en él.

A continuación responde sobre una serie de proposiciones que plantea el reformista alemán Bernhard Rothmann sobre la institución de la misa, la reserva del Santísimo en la iglesia, concretamente en el sagrario; estipendios, bendiciones del agua, sal y pan; la extremaunción como sacramento. Finaliza con otro tema que levanta una gran polémica: se debe bautizar a los niños (*De infantium baptismate*). Por tanto, a modo de corolario, podemos afirmar la rareza y singularidad de esta obra, especie de *vademecum* antiprotestante.

En formato octavo, con 224 hojas, 28 líneas por página tipos góticos. Algunas iniciales grabadas intercaladas en el texto y decoradas con motivos vegetales y figuras humanas.

La portada va enmarcada con una obra formada por figuras (el rey David y un Padre de la Iglesia, Apóstol o Profeta) y lleva manuscrito los números 6835 y 13848 y *Est. H. lib. 13 num. 25*, en el verso de la última hoja, la anotación manuscrita de Hernando Colón, nota que aparece en la mayoría de sus libros y dice así: *Este libro costó 6 sueldos en León por octubre de 1535 y el ducado vale 47 sueldos y media*.

PVO



LIBRO DE DOCTRINA CRISTIANA [B.A.]

GONZALEZ, GUTIERRE [C.A. 1469 - 1527]

SEVILLA, JUAN CROMBERGER

LIBRO IMPRESO SOBRE PAPIEL / 272 x 20 CM / LIII, [3] H. FOLIO / JUNIO DE 1532

SEVILLA, INSTITUCIÓN COLOMBINA, BIBLIOTECA CAPTULAR Y COLOMBINA.

BIBLIOGRAFÍA:

ANTONIA, N. V. (1788), I, p. 56; GALLARDO, E. J. (1863) 1880, 596 y 272; ESCUDERO Y PEROSHO, F. (1894) 310; SEVILLA CAT. COLOMBINA (1888-1948), III, p. 212; PÉLAU Y



[B.A.]

DILCET, A. (1948-1977), 10479; CRIFIN, C. (1941), 331; MNCNA HISPALENSIS (1992), pp. 289-291; DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A. (1975), 329.

Edición príncipe de esta obra realizada en Sevilla en junio de 1532 como nos indica su colofón, donde no se recoge el nombre del impresor, si bien la impresión corresponde a Juan Cromberger, hijo del célebre tipógrafo de origen alemán Jacobo Cromberger, iniciador de la saga de impresores más representativa de Sevilla, que, junto a Salamanca, se erige en uno de los centros más activos de la industria tipográfica española del siglo XVI. Jacobo Cromberger muere en Lisboa en 1528 y deja en manos de su hijo Juan un próspero negocio en torno a la imprenta y a la venta de libros producidos en Sevilla y en otras ciudades, y envió a su vez estos pro-

ducidos a las colonias desde el populoso puerto hacia América en que la ciudad hispalense se había convertido.

Precisamente, la mayor fama de Juan Cromberger reside en ser, para algunos autores, el fundador de la primera imprenta en el Nuevo Mundo: el famoso taller mexicano de Juan Pablos, oficial enviado por Cromberger hasta aquellas latitudes bajo los auspicios de fray Juan de Zamiraga, Obispo de México. Aunque existe cierta controversia en relación al tema de la primera imprenta americana, el colofón del *Cancionero Espiritual* de fray Bartolomé de las Casas señala a Juan Pablos como el primer impresor mexicano o, al menos, el primero en constatar su nombre en sus impresos (posiblemente posterior a la primera y nadi-

mentaría imprenta mexicana de la que hablo situado la Escala espiritual para llegar al cielo de Juan Cisneros por obra de Juan de Estrada.

El libro que nos ocupa se enmarca claramente dentro de la producción bibliográfica de los Crombergers en tanto que se mantiene fiel a dos de las características principales de esta producción: la preferencia del español al latín en los textos, y situarse dentro del bloque de libros espirituales y de devoción popular, grupo muy destacado en los libros salidos de sus prensas, así como el constituirlo por los de literatura de entretenimiento.

Se trata de un catecismo escrito por Gutierre González Dorcel, nacido en Jaén hacia 1469 y, como el mismo se autodenomina en el prólogo de su obra, protonotario y comensal apostólico. Efectivamente, marchó a Roma muy joven, y durante el pontificado de Julio II, accedió a diversas dignidades y prebendas; siendo más tarde nombrado protonotario apostólico, y tesoroero por León X. Murió el 20 de mayo de 1527 durante el sacco de Roma.

Pues bien, pensando siempre en su Jaén natal, en 1515 Gutierre González destinó el capital necesario para levantar y sanear la catedral de la capilla de la Concepción en la parroquia de San Andrés de esta ciudad. Sus fines principales eran benéficos, al vestir pobres y dotar a las doncellas para su casamiento; piadosos, al sostener el culto en dicha iglesia; y docentes, al mantener tres escuelas gratuitas. Dotó esta capilla con un vicario y tres capellanes, el tercero de los cuales estaría dedicado todos los días del año de mostrar e instruir a todos los niños y personas ignorantes que tienen necesidad de saber... y quisieran venir a oír la doctrina y los primeros enseñamientos y principios de nuestra fe católica en palabras del prólogo de su libro.

Este catecismo fue, además, la obra encargada por el obispo de Michoacán Visco de Quiruga [1470? o 1478? - 1565], al adecuarse por la claridad de su contenido dogmático y su orientación de la fe a la práctica de las buenas obras, como cimiento de su obra de evangelización y promoción de la educación en México.

Clive Griffin localiza únicamente dos ejemplares de esta primera edición: uno en la Biblioteca Nacional en Madrid y éste, perteneciente a la sección Colombina de la Biblioteca del Cabildo de la Catedral de Sevilla, creado por el insigne bibliófilo Hernando Colón. Está encuadernado en pergamino y su signatura topográfica es 8-6-2.

En formato folio menor, con 56 hojas, tipográficamente se trata de una edición conservadora, como lo son las crombergianas, al usar tipos góticos, si bien la orla de la portada presenta dos bellas franjas renacentistas, platerescas, firmada con las iniciales S.M.D., presentes en otras ediciones de este taller. En el verso de la portada se representa en un grabado xilográfico la Crucifixión, y a lo largo del texto se insertan iniciales grabadas con motivos vegetales y figuras humanas.

En portada lleva manuscritos los números 1150 y 15089 y en el verso de la última hoja anotó Hernando Colón, como es habitual en sus libros, las características de su adquisidor. Este libro costó 56 mrs. en Valladolid a 20 de setiembre de 1536.

ASM



SAN AMBROSIO [316]

BERNARDO MAHEL DE SILVA [1655 - 1721]

ESCALURA, MADERA POLICROMADA / 185 x 120 cm

INSERCIÓN:

FÉLISE ALONSO DE EL CAPITÁN AMBROSIO PÉREZ DE MONTEVERDE

LA PALMA. LOS LLANOS DE ARRIANA. SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS

BIBLIOGRAFÍA:

CAJERO MUJ. C. 1987, pp. 239-241. PÉREZ MORAERA, J. 1994.

Esta imagen nos presenta a san Ambrosio en su calidad de Obispo, luciendo una capa pluvial, con capilla posterior, que se dispone arremolinada por delante y termina recogida a la altura de la cintura del costado izquierdo; tal ropaje se complementa con alba y estola. Ci-

bre su cabeza una mitra ornamentada con cartela de diseño barroco. La figura, de cuerpo entero, adopta disposición de caminante, levantando su mano derecha en clara alusión al acto de bendecir; mientras que en la otra sostiene el báculo.

Es una talla de bulto redondo que ofrece muchas de las características que conforman el prototipo creado por el polifacético Bernardo Manuel de Silva para las representaciones masculinas del santoral. A decir del doctor Pérez Morera, quien ha estudiado en profundidad a dicho autor, esos rasgos se hacen patentes en los acentuados pómulos, la mirada perdida en el infinito, además de la barba trabajada en onduladas y estilizadas madejas que se disponen de forma simétrica. En conjunto, es perceptible, como en otras imágenes suyas de santos varones, la influencia del barroco andaluz, en contraposición a la impropia flamenco que revela su producción mariana.

Aparte del tratamiento facial y del modelo del calado habría que destacar como rasgo igualmente análogo a otras esculturas coetáneas del mismo artífice, la disposición del ropaje mediante pliegues que alternan líneas angulares con paralelas. Silva, quien también ejerció como pintor y tracista de retablos, policromó muchas de las tallas que componen el patrimonio escultórico de origen flamenco que posee la isla de La Palma, por lo que no resulta extraño que personalmente se ocupara de acabar su propia obra. El modo de aplicar esas labores conforma otra de las peculiaridades que definen su estilo. En efecto, delatan su autoría, el uso de gruesos róleos y ornamentos vegetales para los vestidos, mientras que en las orlas los róleos se tornan finos y punteados. Utilizó la técnica del estofado, trabajado a punta de garfio, levantando la capa de pintura superior para mostrar el oro mediante el trazo de líneas finas y paralelas que conforman el interior de los motivos ornamentales.

La figura de san Ambrosio constituye un destacado exponente del catálogo de Silva, reflejando tanto su agilidad con la gubia como su



[337]

habilidad para policromar. Inspirada en un ideal de belleza clásica, resulta sobria, reposada y no está exenta de cierta majestuosidad.

Se le rinde culto en uno de las hornacinas laterales del retablo del Santuario de Nuestra Señora de las Angustias en Los Llanos de Aridane, una antigua ermita vinculada a las haciendas de Argual y Tazacorte cuyos propietarios detenían su patronazgo. Según reza en una leyenda escrita en la peana, fue donación del capitán don Ambrosio Poggio y Monteverde (1651-1724),

a la sazón, propietario de medio décimo de ratas en la hacienda de Tazacorte. Este personaje también regaló al templo, en 1689, seis candeleros de bronce en los que consta una inscripción que refiere la datación y el nombre del citado donante. Lamentablemente, siempre siguiendo al doctor Pérez Morera, la fecha de ejecución de esta imagen estaba registrada en la cara frontal de la base pero repintes posteriores la ocultaron.

AMQA



CASILLA [337]

ANONIMO

TERCIOPELO, BORDADO Y BROCADO DE HILOS DE SEDA, ORO Y PLATA / 128 X 76 CM / Ca. E140

PALENCIA, CATEDRAL DE PALENCIA

DALMANICA

ANONIMO

TERCIOPELO, BORDADO Y BROCADO DE HILOS DE SEDA, ORO Y PLATA / 109 X 48 CM; 16 X 68 CM (EL COLLARNO) / Ca. E140

PALENCIA, CATEDRAL DE PALENCIA

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ REYRÓ, A. (1986), pp. 217-240; GONZÁLEZ MEJÍA, M. A. (1998), pp. 194-195; FERRAZO DEL OLMO, J. M. (1988), pp. 154-155; RAMOS DE CASTRO, G. (1987), pp. 127-128; SÁNCHEZ-RODRÍGUEZ, J. y CASTRO-LEÓN, S. (1997), pp. 85-88.

Don Luis Cabeza de Vaca nació en Jaén hacia 1465, en el seno de una noble familia. Destinado a la carrera eclesiástica, fue personaje de gran valor intelectual y moral. Maestro de Teología y preceptor del príncipe Carlos, futuro Emperador, en Flandes, antes de que éste se hiciese cargo del gobierno de las posesiones hispánicas. Ello le hubo de valer para que, ya emperador Carlos V le presentara para el obispado de Canarias al



BR7



pontífice Adriano VI, Adriano de Utrecht, quien a buen seguro le conocía desde su estancia en Flandes, y sabría del aprecio del rey por su antiguo maestro.

Elevado a la mitra de Canarias el 11 de marzo de 1523, el racionero don Pedro de Cervantes tomó posesión de ella en su nombre el 21 de ese año. El Obispo no residió mucho en su diócesis, y seguramente sólo estuvo en las islas en dos estancias de varios meses, aunque en una de ellas, al parecer, realizó una visita pastoral a su diócesis. El 22 de junio de 1530 fue preconizado Obispo de Salamanca, donde fue alabado por sus virtudes y por sus obras de caridad, destacando de su estancia en aquella diócesis la fundación del desaparecido Colegio Mayor del Rey.

El 14 de abril de 1537 fue preconizado Obispo de Palencia, uno de los obispos más importantes de Castilla en aquel tiempo. El 30 de mayo de ese mismo año don Alonso Fernández

de Madrid, el célebre *Arcediano del Alcor*, traductor de Erasmo, tomó posesión del obispado en su nombre, y no fue hasta el 14 de julio del siguiente año de 1538 cuando el Obispo Cabeza de Vaca hizo su entrada solemne en la ciudad de Palencia.

Su preocupación por la catedral y la diócesis palentinas quedó patente no sólo en su labor pastoral y caritativa, sino que también se preocupó de la reforma de los estatutos de los capitulares, de la adecuada dotación de objetos para el culto y la liturgia, así como de la renovación de la sacristía de la catedral palentina y de su capilla de las reliquias. Celebró un sínodo diocesano en 1545, instituyó en la diócesis la fiesta del Dulcísimo Nombre de Jesús, y levantó en la ciudad y en el obispado colegios de Doctrinos. El *Arcediano del Alcor* escribió de él: fue varón de mucha humildad y llaneza, castísimo en su persona y en gran manera caritativo con los pobres. Se le propuso para el arzobispado

de Santiago de Compostela, ya con avanzada edad, que declinó con humildad.

Don Luis Cabeza de Vaca falleció en Palencia en las primeras horas del viernes día 12 de diciembre de 1550, dándose la circunstancia de ser el primer Obispo que fallecía en la ciudad en casi un siglo. Se mandó enterrar entre los actuales coro y capilla mayor, en una sepultura llana, de la que no se conserva nada en la actualidad salvo la memoria, y la descripción de su lauda, transcrita por el *Arcediano del Alcor*, en su célebre *Silva Palentina*. Según dicho humanista, que fue provisor suyo y quizás autor el mismo del epitafio, este rezaba:

D. Ludovicus Vaca epus. pallantinus, patriae Gienensis, professionis theologus, Cantii Caesareo V Hispaniae regis puertiae institutor ac magister. Vir pius, humilis, et paucus ac in pauperum subventionem magnificus, adeo ut bonam facultatem suarum partem in egenis et virginitum collocationem consumpsit. Anno

*Aetatis suae LXXXV, salutis vero christianae
MDL, die vero veneris XII decembris, pontifica-
tum Julii ppaes III anno primo, Postquam XIII
annis huc praeuult ecclesiae, sed laetantibus
huius creditur), Angelorum choris sepultus est
inter duos ecclesiae suae choros, quam post
plurima legata bonorum suorum heredem ins-
tituit. Requiescat in pace, Amen.*

De su preocupación por la catedral palentina queda constancia en algunas de las obras de arte que en la actualidad se conservan de las dadas a su munificencia. En vida mandó construir el púlpito mayor, conocido como de *Cabeza de Vaca*, obra maestra de los talleres palentinos de mediados del siglo XVI, realizado por Juan de Camborg, Pedro de Flandes y Juan Ortiz el Viejo I. Se inauguró solemnemente el 22 de junio de 1543 con un sermón a cargo del predicador del príncipe fray Juan González. En la actualidad se encuentra situado en el trascoro.

En su testamento dispuso que se realizase una reja para el coro, a la que aportó 3400 ducados. La reja, concluida en 1571, también fue costeada por los obispos Lagasca y Valtodano, y fue realizada por el rejero Gaspar Rodríguez de Segovia, y es uno de los más espectaculares ejemplos de la rejería castellana del segundo tercio del siglo XVI.

Y también de su espolio se conserva en la catedral de Palencia esta pieza, junto con la otra que se muestra en esta exposición, y que forma en la actualidad el llamado termo *Cabeza de Vaca*, uno de los que integran el valioso conjunto de telas bordadas y ropas litúrgicas de la Catedral de Palencia. En origen se componía de los menos siete copas y dos dalmáticas, de las que se conservan las dos dalmáticas y una de las copas, pues sabemos que en un repase general a las telas de la catedral palentina realizado en 1783, un maestro sastre y otros cinco oficiales trabajaron en arreglarlas y repararlas durante seis semanas, y además informaron detalladamente de lo que hicieron y así dieron cuenta de que...reconoció el termo del Sr. Cabeza de Baco (sic), que se compone de 7 copas y 2 dalmáticas, allanándose muchos de las copas rotas e indecentes, aunque de tela y oro y plotta, fue



preciso deshucir dichas copas, quitar las zenefas que tenían bordadas y ponerlas en otra siete copas q se hicieron y foraron de nuevo, todos de terciopelo carmesí, para lo que sirvió un dossal, que sirvió en el Monumento antiguo y al presente estaba sin uso.

Se sabe que algunas de las ropas fueron donadas a iglesias de la ciudad, lo que quizás explique que sólo se conserven tres de las nueve piezas que en el siglo XVIII se reconocían como integrantes del termo, sin que sepamos si lo que se conservaba en esa época era el total de lo que pasó al templo catedralicio procedente del espolio del Obispo.

Estas obras, consideradas por los especialistas como obras maestras y probablemente únicas

en su género, se han atribuido tradicionalmente a talleres de bordadores palentinos del siglo XVI, si bien no hay que descartar la posibilidad de que fueran encargadas por el Obispo fuera de Palencia, quizás en Valladolid o Toledo, dada su vinculación con la corte imperial. También desconocemos la profundidad de la reforma del siglo XVIII adelantada antes, que pudiera haber afectado sobre todo al foro.

La casulla que se expone se ha relacionado con las del llamado *estilo toledano imperial*, y sobre rico terciopelo carmesí bordado, con una retícula de vegetal, de tallos, granadas y alcachofas, lleva una ancha banda con medallones ovalados que representan en bordado de oro, plata y sedas de colores las siguientes escenas en la delantera la Virgen con el Niño, la Presentación en el Templo y el Martirio de san Antolín, patrono de la diócesis palentina; en la parte de atrás, la Asunción de la Virgen, la Epitafio y la Natividad. En toda la banda, entre estos medallones se intercalan otros más pequeños, orlados de perlas, con querubines.

En la dalmática, la parte superior también sobre terciopelo carmesí lleva un magnífico entrelazo de tallos y flores, que enmarcan una gran alcahofa en cuyo interior hay un querubín. En la parte baja, los faldores muestran, en el centro de un rectángulo, el escudo del Obispo, jaquelado de oro y verdes, surmontado por el capote episcopal, rodeado todo de una hermosa guirnalda. En los ángulos, cuatro pequeños tondos con una cabeza de vaca, parlante del apellido del Obispo. Este tema se repite en las sobremargas. El collarino, pieza independiente, lleva un pequeño tondo sostenido por un querubín en el que se representa al Niño Jesús con una bola del mundo.

RMG



RETRATO DE MELCHER CÁNO [3B.8]

ANTONIO PÉREZ [1725 - 1792]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 103 X 82 CM / SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

CARTELA:
MELCHIOR CANO EPISC. CANARIEN

MADRID. PATRIMONIO NACIONAL. MONASTERIO DE SAN
LORENZO DE EL ESCORIAL, Nº INV.º 1003A518

BELEGRUWIC
PULEHO, V (1867), p. 80, 283.

EXPOSICIONES:
SALAMANCA (1891), p. 261, 62.

Este retrato de medio cuerpo forma parte de una serie de retratos de hombres de letras que realzó el viajero y pintor Antonio Porz, destinada a decorar el Salón de Manuscritos de la Biblioteca de El Escorial. Para ello, se basó, en ocasiones, en retratos anteriores, aunque para el caso que nos ocupa se debió de imaginar cómo sería este personaje.

Porz presenta a Melchior Cano con el hábito de dominico y sosteniendo un libro en sus manos, en clara alusión a su papel como teólogo. La inscripción identificativa en la parte inferior MELCHIOR CANO EPISC. CANARIEN hace referencia a su nombramiento como Obispo de Canarias.

Melchior Cano nació en Tarazona en 1509, ingresando en la orden de los Predicadores en 1523. Realizó sus estudios en Salamanca y en 1531 recibió la orden del presbiterado, trasladándose al Colegio de San Gregorio de Valladolid, donde coincidió con fray Luis de Granada. En 1534 se le nombró maestro de estudiantes y en 1536 recibió el título de lector de Teología, a la vez que se le confirió el grado de bachiller. En 1542 fue nombrado en Roma maestro de Teología y, cuando regresó a España en 1543, obtuvo la cátedra primera de Teología en la Universidad de Alcalá de Henares. De 1546 a 1552 ocupa la cátedra primera en Salamanca. En 1551, Carlos V le envía al Concilio de Trento, donde jugó un destacado papel en las deliberaciones acerca de la Eucaristía, la Penitencia y la Misa. La fama que le proporcionó su asistencia al Concilio hace que el Emperador le proponga para el obispado de Canarias y Julio III le preconizó el 1 de septiembre de 1552. Cano renunció a su cátedra salmantina para aceptar esta nueva dignidad, pero tras cursar un mes, renunció al obispado. Se retiró, para terminar sus *Lugares Tes-*



DIRIN

lógicos, al convento avileense de Piedrahíta. En 1553 regresó como rector al colegio de San Gregorio de Valladolid, aunque sin ejercer la docencia. En 1557 fue elegido prior del colegio de San Esteban de Salamanca y en un capítulo general celebrado en Plasencia, se le nombró provincial. Fue a Roma para confirmar aquella elección, tras regresar a Toledo, falleció en 1560.

La importancia de Melchior Cano como teólogo se ve reflejada en su magna obra, entre la que cabe destacar *De Locis Theologicis* (1563). Asimismo, tampoco se puede olvidar a la hora de

analizar su figura su controversia con Bartolomé de Carranza.

APdeT



RETRATO DE DON CUSTODIAL VELA B.B.91

ANÓNIMO / SIGLO XVII

ÓLEO SOBRE LIENZO / 203 X 126 X 4,5 CM

BURGOS. ARZOBISPADO DE BURGOS. SEMINARIO DIOCESANO DE SAN JOSÉ

CATELA:

Retablo de Don Cristóbal Vela y Acuña

BIBLIOGRAFÍA:

MARTÍNEZ Y SANZ, M. (1974), p. 185-186 (1983), p. 135.
MONTENEGRO DUQUE, A. (1994) p. 416.

Don Cristóbal Vela y Acuña era hijo de Blasco Núñez Vela, Virrey de Perú y de doña Brígida de Acuña. Siendo Obispo de Canarias fue preconizado Arzobispo de Burgos el 21 de mayo de 1580, tomando posesión por medio de procurador el 24 de noviembre de este mismo año.

Entre las obras más destacadas de su estancia en Burgos hay que mencionar la conclusión del retablo mayor de la catedral, que estaba ya colocado a la llegada de este Arzobispo a Burgos, pero contribuyó a que se dorara con la contribución de cuatro mil ducados, del total de once mil que costó la obra.

Una obra de especial cuidado de don Cristóbal fue la realización del Seminario de Burgos. En su testamento de 12 de julio de 1594 legó todos sus bienes al Seminario Conciliar, que se fue re-
mutando con la colaboración de don Pedro Barrantes, encargado por el Cabildo, ya que además de Rector del Seminario era administrador de la herencia de don Cristóbal. Otras obras fueron realizadas con los donativos de su herencia a través de Fundaciones. Entregó siete tapices a la Catedral y una tela de oro para que se realizase el palo destinado a la procesión del Corpus.

Una de las aspiraciones del Cabildo a lo largo del gobierno de don Cristóbal fue la celebración de un Sínodo en la Diócesis. Una buena parte de la documentación de este periodo de gobierno episcopal entre los años 1590 y 1596 está relacionada con el deseo y la necesidad mostrados por el Cabildo para que se celebre este Sínodo. Don Manuel Martínez Sanz indica que finalmente se celebró en la Capilla Mayor de la Catedral el 25 de septiembre de 1595, pero sin que se publicaran acuerdos o constituciones del mismo.

Entre toda la documentación de las actas capitulares destaca el carácter de subsidiariedad y de comprensión para absolver por medio de otras



1559

personas a aquellos que habían incurrido en algún tipo de falta.

Otro de los detalles que se describen como aportación a la Historia de la Diócesis de Burgos es el inicio de los trámites para que se crea

ra un nuevo obispado en Santander. Tardaría no obstante aún varios años. Murió don Cristóbal en Laredo el día 21 de noviembre de 1599, siendo trasladado su cuerpo a Burgos y enterrado en la Catedral, en un principio provisionalmente delante del altar de Nuestra Señora del Mila-

gro, y definitivamente en el crucero; la lápida de su sepulcro desapareció al pavimentar la Catedral con mármol hacia 1860.

En la Capilla de Santa Catalina, de la misma Catedral de Burgos, se conservan los cuadros de los Obispos y Arzobispos de esta Diócesis. El de don Cristóbal Vela se halla en el Número 4 / 13 / 32, situado en el paramento Sur, Módulo J, Fileta 5, Número 2. La cartela del mismo indica el siguiente texto:

D. XTOVAL VELA. I. FUE PROMOVIDO DE CANARIAS A ESTA VLGLESIA QUE GOVERNO 19 AÑOS Y MURO EN EL DE 1599. Este cuadro fue realizado por Nicolás de la Cueva en el año 1718.

Teniendo en cuenta la aportación e interés que mostró este prelado por el Seminario Conciliar fue realizado el cuadro que se presenta en esta Exposición.

Este lienzo se encontraba en el edificio destinado actualmente a Facultad de Teología siendo trasladado en los años sesenta a las dependencias del Seminario de San Jerónimo. Una vez que la Diócesis se desprendió de este edificio en el año 1999, el cuadro fue depositado en el actual Seminario Diocesano de San José, fundado en 1898.

Se trata de un cuadro realizado en el siglo XVII, con unos caracteres muy oscuros y con un fondo de arquitectura en la que se incluyen una balaustrada y una columna salomónica.

La figura de don Cristóbal Vela se encuentra de pie, con la mano izquierda pegada al cuerpo, a la altura de la cintura, para recoger el manto y apoyar la derecha sobre el brazo de un sillón. Aparece con unas sencillas vestiduras clericales y la cruz arzobispal que le pende del pecho. El carácter oscuro de la estancia y de los ropajes parecen invitar al recogimiento y a la austeridad. Su rostro y la corta barba denotan aún cierto aire de juventud.

La oscuridad de la estancia ópticamente permite contemplar unos contornos rojos muy dilu-
minados.



ELBUE

Al fondo, el artista ha querido completar el retrato con una especie de balconada irreal, que pudiera acceder a un patio o a un lugar exterior con nubes al fondo. No se constata el deseo de reproducir un lugar especial y concreto. La columna salomónica tiene una sencilla decoración lineal y vegetal que no ofrece pista alguna.

Un sencillo marco dorado y policromado sirve de apoyo y protección a este lienzo.

JAJ



RETRATO DEL ÍLTMO. SR. DON FRANCISCO MARTÍNEZ DE CACERES, OBISPO DE CARTAGENA [J.B.B.10]

ANÓNIMO / PROCEDENTE DEL COLEGIO DE SAN ESTEBAN, COMPAÑÍA DE JESÚS

ÓLEO SOBRE LIENZO / 162 x 125 cm / SIGLO XVII

MURCIA, MUSEO DE BELLAS ARTES



costa de España, a la que hacían fiesta cada año. La advocación elegida fue la de Nuestra Señora de la Caridad, como fue denominada en lo sucesivo. Ello lo corrobora el licenciado don Juan Pinto de Guisla, visitador general de La Palma, quien escribía en 1679: *En el sitio donde está fabricada esta hermita vbo otra antigua del título de Nuestra Señora de la piedad, que era de los dueños del ingenio de asicar deste lugar de Los Sauces, donde estaba colocada la imagen de Nuestra Señora de dicho título de mucha debosión. Fabricaron conuento en el dicho hermita los relijiosos de la orden de San Francisco más a de sesenta años y por no ser a propósito el sitio para fabricar el conuento pidieron otro a los dueños del ingenio y se lo dieron y en él fabricaron el conuento que oi tienen, llevando la santa imagen de Nuestra Señora y demoliendo la hermita antigua, que se quedó así muchos años, hasta que después los dueños del ingenio acordaron de fabricar en el*

mismo sitio una hermita pequeña con el título de Nuestra Señora de la Caridad y pusieron una imagen pequeña de bestir de Nuestra Señora... Dicese misa en esta hermita todos los sábados por voluntad de los dueños del ingenio, en que no ai obligación, y los dicen los religiosos de dicho conuento de la Piedad, doctrina de D^a Beatríz Corona y Castilla. Atade Pinto de Guisla que junto a la ermita había una casa y sitio en que bñe un vezino puesta por dichos ynteressados para que mire por la hermita. En la visita anterior de 1672 el mismo visitador reconoció que el vestido de la imagen estaba roído de ratones, de forma que se mandó hacer un tabernáculo que se cerrase con sus puertas. Sin embargo, después les pareció a los dueños del ingenio que sería más conbeniente hazer imagen nueva de falku. De ello se encargó don Diego de Guisla y Castilla, uno de los interesados en la hacienda, quien estaba esperando por entonces —en 1679— el envío de la escultura desde de Gran Canaria. Queda la duda de si fue adquirida o hecha en aquella isla o simplemente llegó de la Península a través de su puerto.

Con el tiempo la ermita de la Caridad, distante de todo vecindario, fue deteriorándose paulatinamente. En 1710 se encorrala a punto de caerse al suelo, sin necesidad de temporales ni vientos ni lluvias, al estar rendidas las paredes por todas partes, según declararon los maestros Gaspar Méndez de Abreu, albañil, y Pedro de Alcántara Urbina, carpintero. En este estado, se dio licencia a sus patronos, don Diego de Guisla y Castilla, don Juan de Guisla y el capitán don Pablo Dionisio Monteverde, coparticipes en el ingenio de cañas, para su reedificación, colocando las imágenes en las iglesias más cercanas. En 1757 se hallaba de nuevo cerrada al culto, de modo que la imagen de la Virgen había sido trasladada a la capilla que don Diego Pinto poseta en la parroquia de San Andrés. Por entonces, las autoridades eclesiásticas ordenaron a los interesados en el ingenio de atacar de Los Sauces componer la ermita y, en caso contrario, demolerla, colocando a Nuestra Señora de la Caridad en un altar en la iglesia de Los Sauces.

La imagen, conservada hoy en la sacristía de la parroquia de Los Sauces, acusa la influencia de

Juan Bautista Vázquez el Viejo, de manera que viene a ser una versión del modelo mariano que impuso el escultor, caracterizado por el candor virginal y el íntimo coloquio que mantiene la madre con su hijo. Sus analogías con la estatuaría hispanoescultorizante, y en especial, con el arte de Vázquez el Viejo, considerado como el iniciador de la escuela de imaginería sevillana, se pueden comprobar particularmente con la Virgen de los Fiebles de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla (1560 - 1570). Otra réplica casi exacta de esta última se conserva en el Seminario de San Juan de Puerto Rico.

JPM



APARICIÓN DEL NIÑO JESÚS A SAN JUAN DE DIOS, SAN JUAN DE DIOS SALVA A UN ENFERMO [I.C.12]

CRISTÓBAL HIDALGO DE QUIRYANA [1651 - 1725]

ÓLEO SOBRE LIENZO PEGADO A TABLA / 96 X 32 CM / Ca. 1703

LEYENDA:

SPOTICAL DE QUINTANA QUINTANA

TEMPLE: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, IGLESIA DEL HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORS

BIBLIOGRAFÍA:

TORRES EDUARDO, E. de (1942), p. 14. IMAGEN ACOSTA, S. (1981), p. 34. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1968), p. 9. CHORRINÉS, A. (1985), p. 170. DELGADO RODRÍGUEZ, R. (1971), nº 28. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1985), pp. 57-58. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1981), pp. 229-230. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O. (1995), pp. 57-58. RODRÍGUEZ MORALES, C. (2002).

Estas dos delicadas pinturas se conservan en la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores, donde formaron parte de un retablo dedicado a san Juan de Dios ya desarticulado; ambas escenas de su vida flanqueaban el nicho que cobijaba la escultura titular, completando un sencillo programa iconográfico. El fundador de la orden hospitalaria es, por lo tanto, el protagonista de los dos óleos, aunque uno de ellos ha venido siendo erróneamente identificado con san Cristóbal, patrón de la ciudad. Éste ha de citarse en primer lugar, pues en realidad presenta la Aparición del Niño Jesús a san Juan de Dios siguiendo con fidelidad el relato hagiográfico clado a la imprenta por Antonio de Govea en 1629.



La composición se resuelve en dos escenas: la principal lo maestra portando sobre sus hombros al Niño, a quien había encontrado de camino en la catedral de Gibraltar. Lleva en las manos sus alpargatas —ofrecidas al infante, que se las devolvió para que las cediese a otros pobres más necesitados—, y una bolsa repleta de libros, estampas y rosarios, pues a su vez se dedicaba el santo antes de renunciar al siglo. En un segundo plano, y aprovechando el mismo fondo de paisaje, san Juan se inclina para refrescarse en una fuente, momento que aprovecha Jesús Niño para enseñarle una granada abierta y en ella una cruz, simbólico recurso con el que le señalaba la ciudad de Granada como meta de su andariega vida donde fundarla la orden. La firma *U.º Velázquez de Quintana* puede leerse con facilidad en la zona inferior izquierda.

Quintana despliega en esta pintura sus dotes como miniaturista y su amor por el detalle, especialmente en la representación del atuendo del santo: calzas, peñolesos, camisa blanca con el peculiar cuello plisado y jubón abotonado y cortado, además de las sandalias que sostiene en su mano izquierda y del sombrero de peregrino con el que va tocado. Lo mismo puede aplicarse a la bolsa donde se rechina en la reproducción de libros, medallas y rosarios, éstos idénticos a los que incluyó en otras pinturas salidas de sus pinceles. Un paisaje de bajo perfil, nunca protagonista en sus composiciones, contribuye a la monumentalidad de los santos personajes en primer plano.

Le hace pareja la representación de san Juan de Dios con un enfermo en brazos, sabandíolo del incendio que destruye el edificio que deja a sus espaldas. El uso de la luz es tal vez lo más destacable en esta pequeña obra; procede de la parte posterior, del interior del hospital en llamas, plasmadas con pinceladas sueltas de rojo y amarillo. Esto permite al pintor desarrollar juegos de sombras en los cuerpos de los personajes y proyectarlas en el suelo. La disposición diagonal de la escena consigue imprimirle profundidad pero también colabora en su carácter dinámico, desacomodado en el catálogo del maestro, que lo rubricó sólo con su segundo apellido en el ángulo inferior izquierdo.



Amhas pinturas sobre lienzo están pegadas a sendas tablas, que deben ser fragmentos del retablo de san Juan de Dios y no del que cobijaba al Cristo de la Misericordia, como ha llegado a afirmarse.¹ Un inventario realizado en 1876 confirma la existencia de aquella arquitectura lignaria, que tenía un nicho con el efígie de San Juan de Dios, su un poco viejo; en un nicho bajo San Antonio [L] y a los lados del retablo dos efígies pintadas el óvalo, una de San Cristóbal y otra de San Francisco con el Señor en los brazos.² Salvando la errónea lectura iconográfica, queda clara la ubicación original de las dos tablas al servicio, como hemos apuntado, de un sencillo programa dedicado al fundador hospitalario.

No dudamos en asignar también a Quintana la policromía de estos fragmentos y, en consecuencia, suponerlos que asumieron su totalidad la decoración del retablo. Los motivos y colores empleados así lo atestiguan, pues están emparrillados con trabajos sujos en este orden, como la reja de sarta Catalina en la misma ciudad, donde advertimos idéntica ornamentación roja usada en amarillo como la que emplea aquí como relleno de los arquivoltos. Lo mismo puede decirse de los motivos vegetales, muy próximos a los que trabajó del grueso a las puertas aquel como conventual, e incluso a ciertas decoraciones talladas en el propio retablo mayor del Hospital. Tal faceta del pintor donador y policromador de retablos no ha sido suficientemente ponderada, aunque ejemplos como éstos testimoniarían su delicadeza y su habilidad. Se impone, pues, datar estas escenas de la vida de san Juan de Dios en los primeros años del siglo XVIII, en fechas cercanas a la intervención del maestro sobre el retablo mayor y dentro del proceso de renovación abanderado por el mecador francéces Bernardo de Fari.³

¹ GONZÁLEZ, Antonio de. *Vida y muerte del hermano P. San Juan de Dios. Fundador de la Orden de la Hospitalidad de los pobres enfermos*. Imprenta de Tomás Jenti, Madrid, 1624.

² GORAMESCU, Alejandro. *La Laguna. Guía histórica y monumental*. La Laguna, 1965; p. 170. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Otilde. *El Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de La Laguna. Estudio histórico-artístico*. La Laguna, 1995, p. 56.

³ De teoría RODRÍGUEZ MESA, Manuel. «La Colofón de la Misericordia del Hospital de Dolores de La Laguna, a través de los siglos», en *La muerte y entierro de Cristo Nuestro Señor y la Colofón de la Misericordia*. La Laguna, 2000, p. 59.

* RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Quintana Cristóbal Heróndez de Quintana. Isla Canarias*, 2003.

CRM



CRISTO CRUCIFICADO, LA DOLOROSA Y SAN SEBASTIÁN [3.C.1.3]

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 236 X 172 CM / Ca. 1521

LENDAS:

RETO SEBAST* P^o LOPEZ DE VILLE / RA

TENEFER. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, IGLESIA DEL HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

BIBLIOGRAFÍA:

RODRÍGUEZ MOURE, J. (1935) p. 248. GORAMESCU, A. (1965) p. 158. GUZQUIBIO PÉREZ, E. (1969) GUZQUIBIO PÉREZ, E. (1969) SIERRA RAFAELS, E. y DE LA ROSA OLIVERA, L. (1973) p. 170. DE LA ROSA OLIVERA, L. (1980-1981) p. 98-99. DELGADO RODRÍGUEZ, R. (1986-1987) pp. 96-98. HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. (1984) 204. DÍAZ PÉREZ, A. M. (1993) pp. 128-130. RIVERO SUÁREZ, B. (1995) p. 607. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O. (1995) pp. 47-50. CALZEDO RUIZ, C. (1998) p. 22. FRAGA GONZÁLEZ, C. (2001) pp. 195-200.

Situado en su origen en el Hospital de San Sebastián de La Laguna, ocupa ahora uno de los laterales de la capilla mayor de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de la misma ciudad. Por lo tanto, es a los inicios de aquel y a su fundador a lo que hay que atender para encontrar los orígenes de esta representación del Calvario de neogótica raíz nórdica, patente en las figuras sagradas y sobre todo, en el escenario medieval.

Articula la composición Cristo crucificado, de factura tosca y formas rígidas pero de gran patetismo, acrecentado por la abundante sangre que brota de su cuerpo. Merece destacarse el ingravido vuelo del paño de pureza, cuya blancura contrasta con los tonos terrosos dominantes. Bajo el brazo derecho de la cruz se aprecia lo que parecen ser dos troncos de telas oscura suspendidos, acaso el velo rasgado del Templo. A los pies del madero, una calavera y varios huesos recuerdan la sepultura de Adán. De acuerdo al relato evangélico, María se sitúa a la derecha, ataviada con túnica roja y manto azul con el que se cubre, sobre toca blanca. La figuración

de san Sebastián a la izquierda, sustituyendo a san Juan, se justifica por su patronazgo protector de los enfermos —peste bubónica, puntada, viruela y cólera morbo—, muy adecuada a su ubicación original por su poder antipestoso⁴. Sobresale su indumentaria, no sólo por llevarla a diferencia de la iconografía habitual, sino por ser contemporánea a la realización de la pintura: camisa, jubón y sayo, encima un tabardo adornado con cuchilladas y piel alrededor del cuello, calzado de pico de pato y espuelas de estrella medievales en los talones⁵. Finalmente, un arco y tres flechas como símbolo de su martirio. El pintor ha imprimido un tratamiento escultórico a estas tres figuras principales, situadas muy en primer plano, a lo que contribuye la disposición de solos o las potencias que emanan de la cabeza del Señor. A los pies de san Sebastián, el promotor, Pedro López de Villera, arrodillado y a menor escala que el resto de los personajes, ataviado con una capa oscura y sosteniendo en sus manos lo que aparenta ser un tocado.

Cuatro personajes —dos a pie y otros dos a caballo— regresan a la ciudad, una Jerusalén medieval arruinalada sobre la que se recorta la escena; en este escenario, representado con gran detalle, parece no haber sucedido ningún acontecimiento, pues aunque el cielo es lúgubre y sombrío, la tragedia del primer plano le es completamente ajena.

Fue Pedro López de Villera⁶ quien, en su testamento dictado en 1509 ante el escribano Sebastián Flaer⁷, encargó que con sus bienes se construyese el hospital, disponiendo a su vez, la hechura de un cabarrio con san Sebastián. En 1513 se acordó en Cabildo la realización del retablo, que acusa su vinculación al arte orladado seguidor de los modelos flamencos, coincidiendo con el momento en que Andrés de Blescas trabajaba en La Laguna, lo que propició su atribución⁸. Una restauración en 1969 devolvió la obra a su configuración original, pues soportaba un repinte del siglo XVIII en el que san Sebastián había sido sustituido por san Juan, descubriéndose además la figura de Pedro López de Villera arrodillado junto al santo⁹.



Sin embargo, en un documento que parece ser el contrato de ejecución del retablo, otorgado por Cristóbal Moreno, mayordomo del hospital de San Sebastián, en un periodo comprendido entre 1521 y 1524 (carece de data crónica), vuelve a describirse, aunque no con detalle, como en el testamento de 1509: *Separari quantos esta carta vieren como yo Christobal Moreno, vecino desta ysla de Tenerife, mayordomo que so del ospital del bienaventurado martyr señor San Sebastián esta dicha ysla e de todos sus bienes espirituales e temporales en haze e presencia de Guillen Castellano, regidor vecino desta ysla de Tenerife, testamentario de Pero Lopez de Villena fundador del dicho ospital difunto que Dios*

est, uno de los patrones del dicho ospital e diputado para los negocios tocantes al dicho hospital de la una parte, como yo Michel Viscol flamenco mercader estante en la ysla de Tenerife, otorgamos e conosco lo de yuso escrit, por ende yo el dicho Christobal Moreno digo asy es que el dicho Pero Lopez difunto, susodicho fundador del dicho hospital, en su testamento e postuma voluntad deso ordenado e mando que se hiziese e puziese en el dicho ospital un retablo y en el pintado e figurado en medio el cuerpo de nuestro señor e su nombre encima del con letras de oro e abajo del la imagen de Nuestra Señora e de la otra parte el bienaventurado martyr San Sebastián¹.

El documento aparece testado e inconcluso, tal vez por desacuerdos en las cuestiones económicas. Por otra parte, Cristóbal Moreno no fue nombrado como mayordomo hasta el 24 de octubre de 1522². Por lo tanto, la fecha de ejecución del retablo quedaría retrasada unos nueve años, hasta 1522 como límite inferior, por lo que las posibilidades de autoría aumentan con respecto a las limitaciones que imponía la datación anterior. En efecto, está acreditada la presencia de otros pintores en la isla en esas mismas fechas, además de Andrés de Bescas, como Hernando de Sevilla, Diego de Motaes o Alonso Fernández³. Pero la parquedad de datos biográficos y sobre sus trayectorias artísticas hace muy aventurada una catalogación más precisa. Pero estraña constatar que no se mencione en el contrato la inclusión del comitente; esto lleva a pensar que pueda existir un documento posterior en el que quedaran explicitados los detalles de la obra.

¹ REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, vol. 5, p. 194.

² DÍAZ PÉREZ, Ana María. *Iconografía de los santos protectores de epidemias e enfermedades en Canarias desde el descubrimiento*. La Laguna, 1991, p. 132.

³ Conquistador y Almirante Mayor de la isla: vitoso RODRÍGUEZ MOURE, José. *Guía Histórica de La Laguna*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1935, p. 247.

⁴ DE LA ROSA OLIVERA, Leopoldo. *Los primeros hospitales de Tenerife y un retablo de 1520*. en *El Museo Canario XXI*. El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1980-1981, p. 95.

⁵ HERNÁNDEZ PERDIDA, Jesús, *Orbes en Gómatica*. Fundación Juan March, 1984, p. 234.

⁶ DELGADO RODRÍGUEZ, Rafael. *Crucificado*. La Dolores y San Sebastián, en *El Museo Canario XXI*. El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1980-1981, pp. 96-98.

⁷ AIPE, PN 602, ff. 1057r-1057v recogido por RIVERO SUÁREZ, B. *Protocolos de Juan Mónica (1521-1524)*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna (Tenerife), 1992, col. *Fontes Rerum Canariarum*, XXXII, p. 607.

⁸ Serra Rialós, Elias y De la Rosa Olivera, Leopoldo. *Acuerdos del Cabildo de Tenerife IV 1518-1525*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1970, col. *Fontes Rerum Canariarum*, vol. XVI, p. 170. Agradecemos este dato al investigador don Lorenzo Sarratena Rodríguez.

⁹ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *La pintura antes de 1900. Desarrollo histórico en Arte en Canarias. Siglo XVIII-XIX. Una mirada retrospectiva*. Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 195-240.



CRISTO DE LA MISERICORDIA (I.C.14)

LÁZARO GONZÁLEZ DE OCAMPO [1651 - 1714]

MADERA POLICROMADA / 164 CM / Ca. 1682

TEMPLE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA ILESLA DEL HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

BIBLIOGRAFÍA:

ORGANESCU, A. (1962) op. 17-172. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O. (1992), p. 112.

Las iconografías de Pasión tuvieron significativa presencia en los hospitales, pues propiciaban la identificación del fiel invitándolo a resignarse como Cristo lo hizo. Se comprende así que el de San Sebastián de La Laguna estuviese presidido por una representación pictórica del Calvario, la titularidad de Nuestra Señora de los Dolores sobre los hospitales de Santa Cruz de La Palma o La Laguna y que aquí también recibiese culto este Crucificado, verdadero resumen del martirio de Cristo. La talla —de tamaño natural— ocupaba antiguamente el nicho de su propio retablo, desbastado hace algunas décadas, y desde entonces se encuentra colgado en la pared del lado del Evangelio.

El silencio documental sobre el origen de la pieza esfrica, tal vez, la parquedad de referencias historiográficas sobre ella, que no pasan de someras descripciones y de su datación en los años finales del siglo XVII o en los primeros del XVIII. Sin embargo, un detenido análisis formal y el rastreo de fuentes y bibliografía nos permiten plantear ahora una catalogación más precisa. El Señor toma su título de la cofradía de la Misericordia establecida en la iglesia hospitalaria desde principios del Quinientos, cuyas principales misiones eran la asistencia a enfermos y el acompañamiento de entierros¹. El culto a Cristo crucificado, común en este tipo de corporaciones, se canalizaría primero con una efigie a la que ésta debió sustituir en las últimas décadas del siglo XVII.

En este sentido, cabe la posibilidad de que no fuese la cofradía la que precisase la renovación sino que fuese animada por un particular o tal vez por la Escuela de Cristo, severa confraterni-



I.C.14

dad fundada en 1682 por el bachiller Bernardo Martín de Fleitas, más al menos más tarde que asumió el culto a la efigie². No deja de ser sugerente considerar que su padre, Amaro Martín de Fleitas, había encargado el año anterior al imaginero Lázaro González de Ocampo un *Santo Cristo Crucificado* con su cruz [I] de ocho cuartas de largo, medida equivalente a dos varas que coincide con la de esta talla³. En cualquier caso, correspondía o no con este contrato, propone-

mos su atribución a Ocampo basándonos en argumentos diversos.

En primer lugar, defendemos la factura local de la pieza al adherir un modelo cercano en el que su autor hubo de basarse. Anatómicamente es titulario del Cristo de los Remedios venerado en la segunda parroquia de La Laguna, aunque preside de la curia marieista y opta por una mayor rigidez, se aprecian asimismo deudas en el

paño de puresa, simplificado aquí y de lazada más larga. Coincide la camación clara, la entonación verdea —en rodillas, pies, manos y pómulos— y también la disposición casi idéntica de algunos hemabomas y requemos de sangre. Pero es en el rostro donde observamos una dependencia superior, en su dibujo afilado y sobre todo en la ejecución de la barba a modo de pequeños bucles, como en el san Matías de La Victoria o el san Andrés de Los Reales, trabajos ambos de González de Ocampo; todas estas obras comparten un modelo de representación masculina, especialmente nitido precisamente en las facciones.

Pero además, esta imagen se nos presenta como eslabón intermedio entre el crucificado de los Remedios y el Señor Difunto del grupo de La Piedad, obra documentada de Ocampo que apenas unos años después, en 1688, donó Benardito Martín de Fleitas a la Hermandad del Santísimo de la iglesia de la Concepción, en la misma ciudad. Nuevamente, la confrontación de facciones atestigua la proximidad entre ellas: la ejecución de la barba, el cabello que cae en una púeja sobre el hombro mientras la otra lo hace hacia la espalda o la forma de la oreja.

Por otra parte, hemos podido documentar que el culto Crucificado hospitalario se revitalizó en el último cuarto del siglo XVIII tras un período de dejadez, gracias al empeño del capitán Juan Rico de Moya. En un testamento dictado en 1678 antes de embarcarse en su navío dispuso que si Dios fuere servido llevásemos luego que se sepa en esta dicha ysla por cierto se haga una capilla en el Hospital real de Nuestra Señora de los Dolores desta ciudad al Santísimo Christo que está en el añziende retablo por tener como tengo data y altar y se le hagan y pongan los ornamentos necesarios. La lectura de esta cláusula se completa con otra correspondiente a un segundo testamento redactado en circunstancias similares catorce años después, en 1688. Entonces encarga a sus herederos que tengan cuidado de dar todo lo necesario a el altar del Santísimo Cristo que está en el Hospital Real de Nuestra Señora de los Dolores de esta Ciudad de forma que siempre este con toda decencia como el otorgante hasta aquí lo a

hecho?. De este modo, el retablo podría corresponder con el que hasta hace unas décadas cobijaba la imagen del Señor, pues estilizadamente encaja con las fechas que delimitan este período: 1674-1688. El cronología aproximada puede proponerse para la talla, aunque queda abierta la posibilidad de que fuese realizada por encargo de Rico de Moya o que éste simplemente propiciara el ensamblaje de la arquitectura lignaria —recondemos— por tener como tengo data y altar.

¹ Cf. ROCEREGUIZ MESA, M., «La Cotada de la Misericordia del Hospital de Dolores de La Laguna, a través de la Historia», en *La muerte y entierro de Cristo. Nuestro Señor y la Cotada de la Misericordia. La Laguna*, 2003, pp. 25-36.

² *Ibid.*, p. 44.

³ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHP7). Protocolos notariales 526 (escritura de Juan Alonso Aguilón), ff. 131r-132v; Referencia tomada del Archivo Miguel Baquis, citada por CALBON RUIZ, Clementina, *Escultura barroca en Canarias 1600-1750*, Santa Cruz de Tenerife, 1982, p. 219.

⁴ AHP7. Fondo Protocolos notariales 1087 (escritura de Antonio Calderín y Zapanda), ff. 190r-199r.

⁵ AHP7. Fondo Protocolos notariales 528 (escritura de Juan Machado Pascual), ff. 121r-124v.

PFAM-CRM



SAN MARYN ENTREGANDO LA CARA A LIN MENDIGO [3.C.1.5]

ANONIMO [SIGLO XVII]

OLEO SOBRE LIENZO. 216 X 165 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
BOSCH MILLARES, J. (1940), p. 126.

La tela, bastante ennegrecida antes de ser intervenida por los especialistas doña Pilar Verdejo, doña Cinta Guimerans Ferrás y don Francisco Díaz Guerra, al objeto de adecorarla para esta exhibición. Figura a san Martín en montura, frente a un mendigo que se ayuda de una muleta. Junto a éste, y en el costado derecho, vemos la imagen de un joven. El fondo está constituido por unas ardocas, a través de las cuales advertimos una vitinada de tejido en notable pendiente, así como una pequeña zona que refleja un cielo.

Se trata, sin duda, de una obra confeccionada fuera de nuestro Archipiélago. El punto de partida de esta composición parece estar en una obra de burla a Hyeronimus Wierix [1553-1619]; que sigue un modelo de Marten de Vos. Aquí el caballo, con su pata derecha alzada, se orienta hacia el costado derecho de la obra, donde aparecen unas gradas. El santo muestra armadura y tocado de plumas. Mientras el mendigo aparece con las dos piernas mutiladas, de modo que se ayuda con unas muletas, al tiempo que levanta su brazo izquierdo en dirección al santo de Tours. La composición de Wierix es bien diferente de aquella que recoge Hans Baldung Grien hacia 1505, pues en ésta las vestiduras del santo son bien sencillas y el caballo se muestra más estático. El mendigo aparece lisado de ambas piernas.

Las excelentes calidades que podemos percibir en los rostros de Martín y el joven, de factura claramente clásica, así como la composición, ciertamente lograda, nos llevan un unos derroteros que conducen hacia los talleres pictóricos flamencos. La factura empleada en el rostro del palafrenero muestra ciertos ecos caravaggescos, mientras que el rostro y cabello de Martín ofrecen cánones flamencos propios de los primeros momentos del Seicientos. Las arquitecturas reservadas no hacen más que confirmar este aserto.⁶

San Martín de Tours ha sido uno de los santos más venerados en el orbe católico, especialmente en Francia. Su tumba en Tours era muy visitada de modo que la peregrinación a este lugar tenía tanta fuerza como la de Santiago de Compostela. Nacido en Panonia (actual Hungría) en el siglo IV, formó parte del ejército romano, primero en Italia y luego en Galia. El cuadro que comentamos refleja el momento en que, hallándose en Amiens, se tropezó con un mendigo, a quien entrega la mitad del manto que portaba, tras cortarlo con su espada. Poco después se le aparece Jesucristo, ataviado con aquella porción de tela que había dado al pobre. Martín se convirtió entonces. Su fama de taumaturgo hizo que fuera nombrado pronto obispo de Tours, si bien, aun en este cargo, qui-



Fig. 13

so seguir viviendo como un monje. Los templos y capillas a él dedicados son numerosos, destacando especialmente la iglesia de la urbe francesa a la que da nombre, Tours. En Alemania, la catedral de Maguncia está bajo su patronato. En cuanto a Italia, Roma le dedicó siete iglesias, entre ellas la de San Martino ai Monti, y en Nápoles, junto a la bahía, está la cartuja de San Martín. Londres se enorgullece de la iglesia de Saint Martin in the Fields¹⁰.

Entre las realizaciones pictóricas, nuestro país tiene varias. Destacamos primeramente aquella que, para el convento de La Merced de Córdoba

—hoy en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad—, pintara Antonio del Castillo [Córdoba, 1636-1673].

Como es ya sobradamente conocida, el hospital de San Martín tuvo dos sedes, la primera junto a la catedral canariense, desde el siglo XVI, para luego trasladarse a la actual calle Ramón y Cajal, cuando declinaba ya el Setecientos¹¹. La dedicación del recinto al santo de Tours parece respaldar a su primer fundador, Martín González de Navarra, según su testamento otorgado el 28 de octubre de 1481. En él declaraba este señor dejar sus casas que son junto a la puerta

de este Villa e se llama el Hospital de San Martín, para que se tengan los pobres que viniesen a dicho hospital.

La pintura que ahora tratamos formó parte del retablo del hospital que ocupaba el hestero del segundo edificio citado. A mediados del siglo XIX, entre los años 1859-60, la tela fue extraída de tal pieza figurativa y colocada en una de las galerías de la institución hospitalaria, de modo que su lugar fue ocupado por un sol dorado realizado en madera¹².

Nos encontramos, sin duda, ante una plasmación de excelente calidad, realizada con toda seguridad fuera del ámbito geográfico canario. El Santo aparece a caballo, en la zona derecha del cuadro, ataviado con ricas vestimentas. En el centro aparece el lisiado mendigo, cuyo rostro deformado contrasta con la suavidad de rasgos de Martín y el acompañante que cierra la composición por la izquierda. Al fondo un paisaje apenas perceptible por el marcado tenebrismo, salvo en una pequeña franja donde se advierte el cielo.

Bien pocas son las plasmaciones de este santo existentes en Canarias. De todos es conocido el retablo conocido como de la Piedad existente en el templo de San Francisco de Borja (Las Palmas de Gran Canaria). La obra fue costeada por Martín de los Reyes Forco, y en la zona alta de dicha pieza hizo figurar un relieve con la efigie de Martín y un mendigo. Sabemos, asimismo, que el nacionero de la catedral canariense don Juan de Armas Cabezas, por testamento otorgado en julio de 1698, legó a sus sobrinas María de San Martín y Margarita de Santo Tomás, religiosas en el cenobio de la Concepción Bernardo, dos cuadros que figuraban a los santos Martín y Tomás¹³. Desconocemos el paradero de estas pinturas. El hospital lugareño bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores tuvo también una pintura que figuraba al santo de Tours, hoy desaparecida¹⁴. Lanzarote conserva una tela con el mismo tema, ubicada en la ermita de Nuestra Señora de Begla en Vico (Tirán). Aquí, el santo de Tours aparece a caballo y ataviado con armadura, frente al mendigo, que se apoya asimismo de un cerado. Debemos pre-

ciar, sin embargo, que las calidades de esta pintura son netamente inferiores a las que muestra la que ahora nos ocupa.

¹ Antes de adentrarnos en el comentario de esta tela, queremos fijar constancia de la colaboración que para ello nos ha brindado el profesor Dr. don Jesús María González de León. Las aproximaciones de la figura de san Martín recogidas en un Libro de Horas del Medievo, la tela de Van Dyck y aquella estibada en Bolonia, así como del grabado de Wierix, están todos en este trabajo, nos fueron ofrecidos por dicho profesor, gesto que agradecemos.

² El Wierix formó parte de una familia de grabadores, pues como sus hermanos Antón y Johan hijos los bes de otro grabador Antón, destacó en los trabajos a torti. Para más información sobre estos artistas del norte, véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, (1966): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial*. Edición de Epifanio, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1995, tomo IX, pp. 185-186.

³ Matillado aparece también el mendigo en algunas representaciones anteriores a Wierix, como lo ejemplifican algunas figuras que habitan libros de Horas medievales. Talido aparece al menos el mendigo en una de las dos versiones que se nos dan en Van Dyck, si bien aquí hay dos personajes que se dignan la capa, mientras una madre, con su hijo en brazos, lleva su mano hacia el sordo en solicitud de limosna. Una plasmación del Sotteriano, anterior y de gran tamaño (1226 x 172 cm), perteneciente al Museo Nacional de Arte de Bolonia, según el modelo de Van Dyck, si bien ahora aparece solo Martín de Tours y el mendigo matillado, así que se ve una plasmación de Cristo sobre ambos en la zona superior derecha. De 1670 es un grabado de Lattana que reproduce al san Martín de Oranso en el obispuo de Brusca. PÉREZ RIVERA, Elena, *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional* (Edición del Ministerio de Cultura, tomo II, grabado 1136, 1982).

⁴ W. AA, 1997: *Grabados*. *Almanaque de la Biblioteca Nacional*. Edición del Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional. Grabado 883, n. 133. La obra de Wierix sigue el esquema compositivo que, durante los siglos XIV y XVI, utilizaban otros artistas para plasmar a los caballeros y albañanos filiales, grabado 883, p. 498. *Xilografía de Hans Veltman*, hacia 1520.

⁵ La obra, enser, precisa un estudio más detallado que pueda ofrecernos tudios más claros sobre la autoría de estas plémita tela.

⁶ BÉNI, Louis, 1997, tomo 2, volumen 4, pp. 348 y siguientes. Este asunto de la magnitud de san Martín ha sido fagundado por grandes pintores. Destacamos, así, las plasmaciones de El Greco de 1598, *Coisna Nacional de Washington*, P. P. Rubens, 1611-1612, colección privada de Ginebra, obra con gran inspiración filanésica en el gesto del caballo. Van Dyck plasmó asimismo este título en dos ocasiones.

⁷ Aunque no tratamos ahora la escultura, dejamos constancia de puntas como la que preside la capilla de su nombre en la catedral de Palencia de Malloca, situada en un retablo concebido para el tallista navarro Francisco de Herrera durante la tercera década del Sotteriano. La capilla que lo ange, sin embargo, se levantó en el siglo XVI.

⁸ Para la historia de esta institución véase BOSCH MELLARES, Carlos, 1940.

⁹ Véase, p. 29. Resulta curioso constatar cómo el hospital de los Diezmos sito en la Laguna (Borrión) fue concebido durante un tiempo bajo el título de Hospital de Nuestra Señora, de San Dolores y San Martín, en alabio a Martín de Jesús, quien, junto con su esposa Catalina Guillén, donó parte de su hacienda a la ampliación del edificio anterior. *Statute de Nuestra Señora de la Antigua SANDANA PÉREZ, Juan Manuel y MENÉNDEZ PÉREZ, María Eugenia*, pp. 196, p. 115.

¹⁰ Véase, p. 106. En esta página aparece una reproducción de la pintura que comentamos.

¹¹ ARDIL P. Legajo Testamentos (ordenación antigua). Últimas voluntades de Juan de Arenas ante Lázaro Figueras de Virgilio, el 7 de julio de 1628. El documento que consultamos en su momento era una copia de dicho testamento, analizado por Juan de Zubalgá el 20 de junio de 1701.

¹² Información gentilmente cedida por el investigador don Carlos Rodríguez Marín, a quien la agradecemos.

JCR



SAN MARTÍN Y EL POBRE [3.C.15.1]

GREGORIO FERNÁNDEZ [1576 - 1606]

MADERA POLICROMADA / 145 x 105 x 61 cm / 1606

VALLADOLID. MUSEO DIOCESANO Y CATEDRALICIO

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA CHILCO, E. (1942), pp. 159-165; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1968), pp. 202-203; URRUTIA FERNÁNDEZ, J. (1984), pp. 1; URRUTIA FERNÁNDEZ, J. (1999), n. 21.

La gran cantidad de templos dedicados en diferentes países de Europa a san Martín de Tours, especialmente en Francia, y los numerosos testimonios artísticos que su culto ha originado, son pruebas elocuentes de una de las devociones más populares en la iglesia occidental desde la Edad Media. Símbolo de la caridad cristiana, su trayectoria vital, situada a lo largo del siglo IV, tiene su más conocido episodio en plena juventud cuando se encontraba sirviendo al ejército romano en la localidad de Amiens. Un día de invierno del año 337, vio a un pobre andrajoso y tullido que solicitaba ayuda para combatir el frío. El santo dejó su caballo, cortó con su espada la mitad de su manto y se lo entregó al mendigo. El sueño que tuvo la noche siguiente, en el que vio a Cristo mostrando su manto a los ángeles, es el motivo por el que en algunas representaciones artísticas el mendigo se asimila a Jesucristo e incluso aparece nimbado.

Años después del suceso abandonó el ejército y consagró su vida a la religión, alcanzando por su fama de santidad el episcopado de Tours, que ejerció sin renunciar a la pobreza de un monje, con numerosas conversiones y fundaciones, hasta su muerte el año 397. La popularidad de su culto está también patente en la designación como patrono de una serie de colectivos como los soldados, especialmente de los jinetes, los sastres y vendedores de paños, y también de los mendigos, todos ellos relacionados con el episodio arriba comentado.

Gracias a un documento localizado por García Chico, se conoce desde hace ya tiempo la fecha de contratación del grupo que en la actualidad se encuentra en el Museo Diocesano de Valladolid y el autor del mismo. Se trata de una carta de obligación que firmó el 11 de junio de 1606 el escultor Gregorio Fernández, en la que se comprometía a entregar en la Navidad del mismo año una imagen del señor san Martín de bulto con su caballo y pobre al pie. Entre las condiciones del contrato se especifica el empleo de madera seca y limpia, la realización del conjunto en una sola pieza, la obligatoriedad del albañeco interior para su utilización con fines procesionales, el modo de resolver la escena, con el santo y la cabeza del caballo vueltos hacia el pobre, y, lógicamente, la cantidad de cincuenta ducados que percibiría por la escultura.

Aunque se han formulado atribuciones a Gregorio Fernández un poco más tempranas, se considera al san Martín con el pobre un hito en su producción, al tratarse de la primera obra documentada que se conserva como escultor independiente, una vez finalizada la etapa de colaboración, en calidad de oficial, con Francisco Rincón. Precisamente, el antecedente inmediato de esta escultura es un relieve que el propio Rincón realizó para el retablo de la iglesia del hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo, en el que se pueden apreciar aspectos tomados de un grabado de Martín de Vos, que se repiten en la obra de Fernández.

Por otro lado, el grupo de san Martín con el pobre es una obra plenamente representativa del primer estilo del maestro, caracterizado por la



Fig. 15 II

elegancia en las actitudes, patente en detalles como el modo de disponer la mano que sujeta la capa, y por una notable capacidad para captar en la madera las calidades de la tela o el cuero de las botas. En el mismo sentido se debe resaltar la policromía, atribuida con alguna duda al pintor Estacio Gutiérrez, en la que contrastan los ricos estofados empleados tanto en el jinete como en el caballo, con las sencillas tonalidades planas de las vestiduras del mendigo.

Las copias de este grupo procedente de la iglesia de San Martín de Valladolid realizadas para el retablo y la fachada de la misma iglesia, por los escultores Juan Antonio de la Peña en 1679 y Antonio Tami en 1721, son pruebas elocuentes del éxito de las creaciones de Gregorio Fernández y de su pervivencia en la escultura barroca castellana.

JHR



LAS SIETE OBRAS DE MISERICORDIA [3.C.16]

FRANS FRANCKEN II / AMBERES [1581 - 1642]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 115 x 112 cm / Ca. 1640

MADRID, COLECCIÓN PRIVADA

BIBLIOGRAFÍA:
NEZUMI.

Enumeradas en el Evangelio de san Mateo, las Obras de Misericordia están relacionadas con la iconografía del Juicio Final [Mateo 25, 34-37] y con la separación de los Elegidos y Condenados pues, en función del cumplimiento de ellas, los hombres se colocan a la derecha o a la izquierda de Cristo. Dar de comer al hambriento, dar de beber al sediento, alojar a los peregrinos, ves-

tir al desnudo, curar al enfermo y visitar al prisionero son las seis Obras que menciona el Evangelio. La séptima, enterrar a los muertos, fue añadida en el siglo XII por el teólogo francés Jean Belet (Rationale divinarum officiorum). Los teólogos llamaron Corporales a estas siete Obras de Misericordia, para diferenciarlas de las Espirituales: instruir al hombre en la verdad, aconsejarle andar en los caminos de la ley de Cristo, reprender moderadamente a los pecadores con caridad, confortar al afligido a través de la pasión de Cristo, perdonar los errores, sufrir humildemente reproches en el nombre de Dios, y orar firmemente por amigos y por enemigos.

Junto al pórtico de una construcción, un caballero distribuye pan entre una muchedumbre de rufos, mendigos, tullidos, ciegos y peregrinos. A la izquierda, un hombre da de beber a una madre con su hijo en brazos. Al fondo, unos peregrinos son acogidos en el umbral de la primera casa en segundo plano. A la derecha, se viste al desnudo y dos sepultureros transportan un ataúd junto a dos sacerdotes que, de pie y de espaldas, leen el libro sagrado.

Frans Francken II trató el tema de las Siete Obras de Misericordia en sucesivas ocasiones. Su primera participación en una pintura con este asunto se remonta, al menos, a 1607, cuando elaboró algunas figuras en dos composiciones de su padre, Frans Francken I, hoy en el comercio de arte londinense¹ y en el Museo de Bellas Artes de Amberes². También en colaboración con Frans I, participó hacia 1613 en una pintura que conserva el Ayuntamiento de la ciudad alemana de Zaichau³. En 1615 se ocupó en solitario de una tabla de parador desconocido y fechada en 1615⁴, de la que se conserva un dibujo preparatorio en el Antón Ulrich Museum de Brunswick⁵. El Museo de Basilea alberga otra, fechada en 1617⁶, de la que existe una copia en el Ermitage de San Petersburgo⁷ y una variante en la City Art Gallery de Manchester⁸. Hacia 1630 concibió el tema en una composición más ambiciosa, con numerosas figuras y despliegue de arquitecturas, conservada en Múnich⁹. Pero la composición más similar a la que nos ocupa hoy es la que conservaba en otro tiempo la colección Sedlmayer de

Paris, de la cual el Museo de Bellas Artes de Bruselas conserva solo un fragmento¹⁰, y cuya reconstrucción fue posible a través de una fotografía antigua. La pintura lleva la fecha de 1639 y reproduce una muchedumbre muy similar, con el mismo gesto de un caballero que, aunque más ricamente vestido con capa y gola, distribuye los panes ayudado por un muchacho, y los niños con rostros rojizos que alzan las manos hacia el benefactor. En cambio, los motivos del fondo difieren, estando la composición más simplificada aquí. La versión Sadelmayer incluida en el cielo al Cristo del Juicio Final, acompañado por la Virgen y los Apóstoles.

El ritmo compositivo, con una muchedumbre que se dirige desde la derecha hacia una construcción situada a la izquierda del cuadro donde se concentra la acción, se repite en la Presentación

de la Virgen en el templo de hacia 1640, en colección privada de Werl II. Salvando los ropajes, la figura del mendigo barbado en primer plano, en actitud de marcha y con el brazo extendido, repite el san Joaquín del cobre citado.

La obra es típica de la producción de Frans Francken II, pintor de género de la escuela de Amberes, que colaboró con los tres maestros más prestigiosos del siglo, Rubens, Teniers y Jan Brueghel de Velours, además de otros especialistas de paisaje y escenas de interior. Como es habitual en él, la composición simula un cortejo multitudinario con arquitecturas palaciegas y fondos de paisaje. A pesar del tema, prima la elegancia y refinamiento de los personajes y la teatralidad en los gestos. Esto es típico en su producción, pues imprime siempre en sus escenas un aire de encantadora trivialidad y amoremiento, inclu-

so en los episodios más trágicos. Algunos motivos evocan ecos brueghelianos, pero los modelos son típicos de su hacer: figuras construidas por líneas flexibles, cabezas pequeñas coronadas por cabellos ondulados y rostros mirados con rasgos menudos y animados. El rostro del benefactor difiere de sus repetidos prototipos. Sus rasgos individualizados conducen a pensar que podría tratarse de un retrato. La factura de Frans Francken II es libre y suave. Su técnica sutil, refinada y vibrante. El colorido, cálido en los primeros planos, se funde armoniosamente hacia el fondo en tonalidades uniformes, con intención de crear atmósfera. Esta búsqueda de uniformidad cromática caracteriza sus obras de madurez, distanciándose de las de sus inicios, de tendencia más colorista.

La obra de Frans Francken II es abundante en España, producto de su exportación a mercados del siglo XVII, a través de las vías comerciales de Cádiz, Sevilla y Málaga, sin olvidar los puertos del Cantábrico. Este pequeño maestro de asombrosa productividad ocupa un lugar de importancia en el desarrollo de la Pintura de Género, pues representa la transición entre la corriente Bruegheliana, el Manierismo y el Barroco que inauguró Rubens.



¹⁰ Tabla, 126,6 x 167 cm. Firmado y fechado: 1637 DEN EN FRANCK FRANCK INVENT ET F. En la base del pterico a la derecha contiene la inscripción: MIT SONDER GACHT MEYND SONDER MECK. En venta, Christie's de Londres, 2-17-2003, lot. 15.

¹¹ Tabla, 115 x 160 cm. Firmado y fechado: DEN EN FF FE AMBERES, KUNSTHAUSEM DER SCHÖNEN KUNSTEN, DEN 1. ET. Vase HARTIG, U., *Frans Francken der Jüngere (1615-1642) Die Gemälde mit Verzeichnis* (Ostfildern, Baumgarten Verlag, 1989), p. 32, Abb. 25, Kat. 208. La doctora Hartig sostiene que, establicamente, la obra es más temprana que la fecha inscrita en la pintura y propone situarla hacia 1595-1600.

¹² Lienzo, 81 x 117 cm. Firmado y fechado: AN FRANS FRANCKEN IN ET FELIX ANNO. Vase HARTIG, op. cit. 1989, p. 306, Kat. 209.

¹³ Tabla, 52 x 80,3 cm. En venta, Hafer de Zurich, 17-5-2-8, 1979, No. 352, 4. Vase HARTIG, op. cit. 1989, pp. 306-307, Kat. 210.

¹⁴ Vase LEGRAND, F. C., *Les premiers flamands de genre au XVIIIe siècle*, Bruselas, 1963, lám. 12.

¹⁵ Tabla, 109 x 149 cm. Basilea, Kunstmanners, Inv. 1182. Firmado y fechado: D in Jung frantz Franck. INVENTOR ET I AP. Vase HARTIG, op. cit. 1989, p. 307-308, Kat. 271.

¹⁶ Vase HARTIG, U., *Studien zur Notwendigkeit der Frans Francken II (1615-1642) Ein repräsentativer Werkkatalog* (Hilfheim-Zürich-New York, 1985), Kat. C 200.

⁴ Talla, 40,2 x 36,8 cm. Firmado *D. J. FFF* IN. Manchester, City Art Gallery, Inv. 1042. Véase HARTIG, op. cit. 1989, p. 307, 308; Kat. 272, que la sitúa hacia 1630.

⁵ Talla, 28 x 109 cm. Firmado y fechado *D.º Frank*, D.º de *J.A.º* 1630. Véase HARTIG, op. cit. 1989, pp. 307, 308, Kat. 273.

⁶ Laras: medallas del fragmento 100 x 80 cm. Medallas del laras-perdido: 30,75 x 238 cm. Firmado y fechado *D.º Frank* en el *B. A.º* 1639. Bruxelles, Musée Fosses des Beaux-Arts de Belgique. Inv. 6282. Véase HARTIG, Op. Cit. 1989, p. 308, Kat. 273. LEGRAND, F. C., Les premiers flamands du genre au XVIII^e siècle. Bruxelles, 1982. HARTIG, U., *Statuen zur Anwesenheit der Hölle* Katalog Bildnisse Zürich/Neuchâtel, 1983.

⁷ Cabe: 37,4 x 48,9 cm. Firmado y fechado *A.º 1640 D.º Frank* en el *B. A.º* Véase HARTIG, op. cit. 1989, p. 299, Kat. 242.

JS

PROTECTORES Y ABOGADOS CONTRA LAS ENFERMEDADES Y LAS PLAGAS



SAN SEBASTIÁN [3.C.2.1]

ANONIMO HISPANOAMERICANO / BOLIVIA

ALABASTRO / 75 x 31 x 23 CM / SIGLO XVII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFIA:
HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. 1956. MARTÍNEZ DE LA PENA, D. (1971) pp. 477-493.

Va en 1958, el Doctor Hernández Benítez, a la sazón cura párroco de San Juan Bautista y cronista oficial de la ciudad de Telde, deja escrito en su célebre y recitada obra *Telde*, sus valores: arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos; que esta interesante imagen del mártir ocurre este tallado en alabastro y data de la segunda mitad del siglo XVII, procedo de la Ermita de su nombre levantada por los vecinos de ésta, en el año 1490, y demolido por la revolución de 1862. Es la efigie, en la que seguramente se inspiró *Luján Pérez* para el tallado de sus imágenes de esta advocación, vino de América; así nos lo dice el inventario de la referida ermita, levantado en el año 1579, donde se lee: *Primeramente una imagen de bulto, de alabastro, del glorioso San Sebastián con una peana dorada, que se dice la ermita de Indias para la dicha ermita. Probablemente procede de Bolivia donde existen*

contornos que presentan estas vetas azules, que semejan venas, que observamos en la referida imagen. Estuvo dorada en parte, como puede observarse, y el árbol pintado de verde. En un inventario hecho en 1712 se le describe así: *Primeramente una imagen de bulto del mártir San Sebastián con su peana azul, en que está un árbol mojado de verde y encima de los dos puntos, que tiene el dicho árbol, una imagen de bulto de un ángel.*

Esta obra ha sido motivo de minuciosos estudios realizados por algunos de los más prestigiosos historiadores del arte en Canarias. No todos dejaron por escrito sus observaciones, ya que sólo aparece reseñado en algunas conferencias o lecciones académicas. El doctor por la Universidad Complutense y de Lasainia, Domingo Martínez de la Peña y González, la recogió en su aportación al II Coloquio de Historia Canario-Americana, celebrado en 1977, en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, y publicado en el II tomo de las ponencias, entre las págs. 477-493.

Desde el siglo XVI en adelante y de forma intermitente fueron llegando desde América a nuestros templos los más diversos objetos para su culto. Tal vez la orfebrería consistiera el más importante capítulo, pero las pinturas y esculturas que han podido irse catalogando como de procedencia india, son igualmente un buen testimonio de las vinculaciones canarias con el Nuevo Mundo. Entre las más antiguas, dentro de la segunda mitad del siglo XV (sic) tenemos la interesantísima imagen de alabastro de San Sebastián, de la iglesia de San Juan de Telde, que es titular de la ermita gótica de dicha población. Aparece citada por vez primera en un inventario del año 1579 [1]. Esta imagen estaba policromada. Desde un punto de vista iconográfico la única particularidad está en un ángel colocado en las ramas del árbol [2]. Es posible que sea contemporáneo de este San Sebastián el famoso Cristo del retablo mayor de la Iglesia de San Juan de Telde.

En conmemoraciones mantenidas a lo largo de estos últimos veintiséis años, el maestro nos ha confesado sus sospechas de que o bien fuera



[3.C.2.1]

realizada por un escultor europeo afincado por entonces en Hispanoamérica, o fuera expedido desde algún puerto americano, pero su hechura se realizara en la Europa renacentista. No obstante, todos coincidimos en apreciar una experimentada factura, salida de las manos de un artista con solventes estudios sobre la anatomía humana, así como con la destreza y pericia suficiente para confeccionar esta pieza con calidad de obra maestra. Efectivamente su peana de madera estuvo sobrepintada en tiempos preríos, ya sea de aquel azul que nos hablan autores anteriores, o de un alba mármreo combinado con grises en forma de vetas, como parece que se observaban ya en el siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

El cuerpo del mártir se tambalea en un gracioso escorzo, que dista mucho de amaneramientos que pudieran restarle belleza. En todo el se

encuentran huellas profundas, a manera de redondeos oníricos, que recuerdan las posiciones de las saetas de plata sobredorada, presumiblemente pintadas, tras el largo depósito sufrido desde 1972 hasta la apertura definitiva del actual Museo Diocesano de Arte Sacro. El árbol que se yergue a la espalda del santo no posee la misma gracia que el cuerpo de san Sebastián. Existe cierta torpeza a la hora de concebir el follaje, que aún hoy, conserva restos de su primigenia y viene polifonía. Un ángel toma una corona que posee restos dorados, color éste que también se podía apreciar, hasta hace unos años, en el cabello del ya mentado santo mártir.

En 1978-79, y con posterioridad a estas fechas, varias veces más, el M. L. Ayuntamiento de Telde ha tomado acuerdos plenarios reclamando la devoción a la Basílica Menor de San Juan Bautista de tan valiosa pieza, que provoca una sincera y ferviente devoción entre los teldeños. En los años antes aludidos se recogieron cientos de firmas entre la feigresta de la Matriz teldeña, que avalaron las iniciativas de sus ediles, pero hasta la fecha no ha causado los efectos tan deseados. El templo basilical teldeño, uno de los más antiguos de Canarias, guarda en su interior numerosísimas piezas de arte de similar o superior valor, siendo visitado por miles de personas a lo largo del año, lo que lo convierte en un museo vivo de la fe cristiana católica, por lo que la integridad de sus bienes patrimoniales deba ser incontestable para todos los amantes del Arte.

AMGP



SAN ROQUE [3.C.2.2]

ANÓNIMO / SIGLO XVI

MADERA Y POLICROMA / 98 x 21,5 x 34 CM / SIGLO XVII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA

ALEMAN RUIZ, E. et al. (2002), pp. 47-48. PERDOMO CERDAS, M. (1963), pp. 26-27 y 121-132. BEAL, L. (1998), pp. 147, 151. SUÁREZ GIBÓN, V. J. (1992), pp. 92-93.

La trascendencia artística, histórica y religiosa del culto a san Roque, no se comprende al margen de las circunstancias que lo hicieron posible y de los sucesos de la vida del propio santo. Nació en Montpellier en 1350, marchó a Italia, donde asistió a los apesadados, a quienes curaba haciendo la señal de la cruz. De camino a Francia, sufrió los primeros síntomas de la enfermedad, que superó gracias a un ángel consolador enviado por Dios y a los alimentos que le proporcionaba el perro de un señor de la región donde se había retirado. Una vez recuperado, regresó a su ciudad natal, donde fue tomado por espía y trucidó encarcelado en 1327 (en realidad, parece haber fallecido en Anagni, Lombardia, hacia 1379). Al margen de los aspectos legendarios de esta historia, lo cierto es que el culto fue bastante tardío, pues hubo que esperar al siglo XV (Concilio de Pienza en 1438 y traslado de una parte de las reliquias a Venecia en 1485) para que este adquiriese fuerza, como se refleja en la multiplicación de cofradías de su advocación en Francia e Italia. Esta devoción popular, estrechamente vinculada con el temor que despertaban los frecuentes brotes epidémicos en la Europa occidental, fue muy anterior a su referido oficial, ya que el santo no fue inscrito en el Martirologio hasta el siglo XVI, ni canonizado hasta el XVII.

En Canarias, la veneración a san Roque es muy temprana, pues se remonta a los comienzos de la sociedad colonial surgida tras la conquista del Archipiélago. En este sentido, la influencia italiana, amén de la peninsular (castellana y portuguesa), no debe desdeñarse, no en vano, existió aquí una floreciente comunidad de aquella procedencia, económica y socialmente integrada. Por otra parte, en 1506 se introdujo en las Islas la peste, lo que explica el recurso a un santo antipestífero; hasta con recorda la fundación de la ermita de San Roque en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, que ya contaba con cofradía propia en 1527. La reaparición de las afecciones epidémicas en la segunda mitad de esa centuria y, sobre todo, la virulenta peste de 1601-1606, dieron un nuevo impulso al culto, claramente visible en la isla de Tenerife. Así, en Garachico hubo imagen de san Roque desde



1.C.2.2]

1588 ó 1589, aunque la ermita homónima se erigió a consecuencia de la peste de principios del Seiscientos. Otras ermitas se levantaron, durante el Quinientos, en La Laguna y La Orotava, si bien sus elgjes titulares parecen ser del XVII y la segunda cedió su solar para la fundación del convento agustino de Nuestra Señora de Gracia. La veneración al santo también se ha propagado históricamente por las demás islas del Archipiélago, surgiendo numerosos edificios e imágenes, de los cuales, muchos han llegado a nuestros días: Valle de Ortega (Antigua), en Fuerteventura; Tinajo en Lanzarote; Valle de San Roque, en Telde (Gran Canaria); Mazo, en La Palma, etc.

No siempre hay una relación directa entre la imagen y la advocación del templo donde se ubica (o se ubicó en origen). Éste es el caso del *san Roque* que hoy se conserva en el Museo Diocesano de Arte Sacro del Obispado de Canarias. Se trata de una escultura de madera policromada que muestra al santo, con su atuendo de peregrino (*sarochino*) y los accesorios habituales (bordon y calabaza, pero no zurron), descubriendo con la mano un bubón en el muslo izquierdo. Faltan otros dos elementos iconográficos distintivos y tradicionales: el ángel que cura la úlcera pestilente y el perro que lleva un pan en las fauces. Ambos existieron, pues se los menciona en inventarios de 1889 y 1904, pero ya no en otro de 1927. Debían de formar parte del retablo que en 1835 ocupaba la élige del santo en un altar situado en uno de los muros laterales de su templo de origen. De esta unión del *san Roque* a un retablo, dan fe, además, la policromía uniforme, sin estofados, en la zona posterior, y un orificio a la altura de los hombros y otros dos inferiores que presenta en la misma cara. Los ropajes muestran estofados apreciablemente dañados.

La imagen procede de la parroquia homónima de Firgas (Gran Canaria), de donde se trasladó en 1969 al Museo de Arte Sacro. Hasta principios del siglo XX fue objeto de culto en aquella iglesia. Ésta, a su vez, la heredó del convento dominico de San Juan de Ortega, exclaustrado y desamortizado en el siglo XIX y cuyas dependencias, imágenes, alhajas y ornamentos aprovechó, en parte, la nueva parroquia (1844). El convento había sido fundado en 1613, empleando como templo la antigua ermita del mismo nombre, levantada hacia 1502. Dicha ermita ya albergaba a nuestro *san Roque*, aunque se desconoce la fecha en que se adquirió. Por su factura, que recuerda vagamente al manierismo de Alonso Berruguete (obsérvese la pierna adelantada y el rostro enjuto), parece tratarse de una obra del XVI, si bien hay quienes ven en ella un ejemplo de gótico flamenco del siglo XV. No se la menciona, como tampoco al santo patrono, en el primer inventario de la ermita (1579) pero se ha averturado que ambas imágenes podían

guardarse en el interior del retablo allí existentes. Otras hipótesis que se han barajado son: que se trata del *san Roque* que había en la parroquia de Arucas en 1556, al que luego se habría trasladado a Firgas; o bien, que la imagen, la devoción y el patronato los trajeron los propios dominicos. En realidad, es imposible datar a ciencia cierta la antigüedad de la veneración de los firguenses por este santo. Seguramente guarda relación con las primeras pestes que castigaron la isla. En todo caso, los vecinos parecen haberlo considerado desde muy pronto como su verdadero patrón, en detrimento de *san Juan de Ortega*. Lo prueba la celebración de su fiesta (16 de agosto), que se reputaba por inmemorial en 1788 (año en que, habiendo decaído, el vecindario decidió impulsarla) y que tenía su acto más pintoresco en la traza del palo (tradicón nuevamente recuperada a finales del siglo XX). Pero, sobre todo, lo demuestra la adopción de *san Roque* como patrono de la parroquia exenta de Firgas, desde mediados del XIX (tiempo de brotes epidémicos) hasta la actualidad.

EAR



SAN LAZARO [I.C.2.3]

ASOMBRO / TERNERIE

ÓLEO SOBRE LIENZO / 74,5 X 58 CM / PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

TEMPLE: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN.

La figura de Lázaro, el amigo resucitado por Cristo y la del pobre Lázaro de la parábola del rico fipulón se han confundido tradicionalmente. El personaje aquí representado es indudablemente éste último, que el Evangelio describe cubierto de flagas deseando *hacerse de lo que caía de la mesa del rico*, pero *hasta las perros venían y le lamián los flagos* (Lc. 16, 19-31). En tan expresivo pasaje se cimenta el patronazgo sobre los enfermos de lepra de este *san Lázaro*, en el que se funden las dos figuras evangélicas. De acuerdo al relato y a la tradición iconográfica se muestra harapiento y en-

femo, con un perro escudado a sus pies lamiéndole una flaga. Lleva la cabeza vendada, vara y libro en su mano izquierda mientras que en la otra, elevada, sostiene dos tarrahas o tabillas cuyo sonido servía para anunciar la presencia de los contagiados.

El santo se retrata en un espacio abierto, ante una arquitectura religiosa y en las afueras de una población ubicada en segundo plano. Este emplazamiento podría justificarse por la costumbre de localizar extramuros de las ciudades las casas de *San Lázaro* —recintos destinados a acoger a los leprosos— y también capillas puestas bajo su titularidad como estrategia de defensa frente a ese temido mal. Este es el caso de la ermita erigida cerca de La Laguna en los años posteriores a la conquista; en 1508 se constata la intención capitular de erigir allí un *antecoro* donde recluía a los afectados, pero ni ese ni sucesivos intentos alcanzaron su objetivo¹. Sólo existió en Canarias una leprosería durante la Época Moderna, la de Las Palmas, que tenía además el privilegio de pedir limosna para su sostenimiento en todas las islas.

El autor se muestra en este lienzo próximo a las composiciones de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), de larga estela en la plástica insular. Así lo demuestra el gusto por situar pequeños arbutos salpicando un paisaje de bajo perfil cerrado por líneas montañas en tonos grises, o los rayos dorados que se abren paso entre las nubes desde el extremo superior izquierdo, con los que se significa la bendición de Dios sobre el santo mendigo. Lo mismo puede aplicarse a las arquitecturas resueltas en color claro, que aquí dispuso a veces en sus obras; son edificaciones ajenas al medio insular, probablemente tomadas de grabados. Pero llama nuestra atención el templo de plan central situado a la derecha y el largo campanario que se eleva tras él, cuya portada evoca prototipos americanos y nos remite a las que se aprecian al fondo de los Desposos de la Virgen y *san José* de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de La Laguna, es también obra del entorno de Quintana, aunque mucho más dependiente de sus modelos que ésta.



Fig. 2.13

Su anónimo autor demuestra una mayor destreza en la representación de san Lázaro, cuyo manto rojo capta la atención del espectador y se significa cromáticamente del resto de la obra. Y no podemos dejar de referirnos al perro huscedo que lame sus heridas, y que introduce un aspecto naturalista en esta tela tan ceñida a propuestas codificadas.

RODRÍGUEZ VÁÑES, José Miguel, *La Laguna durante el An figuré Régimen. Desde su fundación hasta finales del siglo XIX*. La Laguna, 1998, pp. 906-908.

CRM



SAN LAZARO [Fig. 2.14]

ESCUULTURA EN MADERA SOBREDORADA Y PULCRONADA / 74 cm (sin pérgola) / ANTERIOR A 1568

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN

BIBLIOGRAFÍA
PEÑEZ NORRINA, J. (2000), pp. 106-109

Venerada en el ático del retablo colateral del lado de la Epístola de la antigua ermita de Nuestra Señora de la Encarnación, estruambos de Santa Cruz de La Palma, la desproporción de sus miembros —acusada especialmente en la cabeza— y su concepción frontal evidencian la pervivencia del lenguaje medieval. Como patrono de leprosos y mendigos, lleva en una mano una matraca o tabillas de san Lázaro para advertir a los transeúntes de su presencia y en la otra, una bacineta para pedir limosna. Envolven sus cabellos coña blanca y listada de ragnambre morisca, sobre la que se encasqueta a su vez un anacrónico sombrero de ala corta y copa troncocónica apostada. Por delante, pliegues en *ovè* —de influjo flamenco— caen en aristas redondeadas. A sus pies, un perro lame las llagas del santo.

Domada en los años que median entre 1558 y 1568 por Amador Gómez, la talla fue concebida —como es habitual en la escultura del siglo XVI— como imagen para retablo y no procesional, de ahí que presente configuración plana en su parte posterior con el fin de ser adosada a la pared de la hornacina del tabernáculo del que formó parte originalmente. Desapareció éste entre 1658 y 1672, posteriormente, la efigie fue coloccada, entre 1762 y 1768, sobre una ménsula semicircular en lo alto del retablo consagrado al franciscano san Pedro Bautista, construido por aquellas fechas.

Ignoramos su procedencia y si fue importada de algún centro peninsular, sin descartar a Portugal. De Lisboa llegó también otro tabernáculo para la iglesia de Buenavista (Tenerife), en este caso con la Verdad del Espíritu Santo —lamentablemente desaparecido en el incendio de 1996—, traído hacia 1531 por el portugués Pedro Vares. Durante el siglo XVI, Canarias y especialmente La Palma mantuvo un activo tráfico con Portugal y sus colonias basado en el comercio de vinos y desde 1553 hay noticias de un Amador Gómez, vecino de la isla, que ese año emigró, en la catedral del maestro portugués Pedro Jorge: vino y otros productos a Cabo Verde a cambio de esclavos. Otro Amador Gómez, vecino de Sevilla y al presente en esta isla aparece en 1557 vendiendo una viña en el término de la Beña, en virtud de un po-



BC2A1

der otorgado a su favor el año anterior en Puerto Rico por Blanca Pérez, vecina de La Palma¹.

La escultura que nos ocupa figura añadida por primera vez en 1568 como un retablo de *Sant Lázaro de bulto en un tabernáculo con sus puertas*, en lo uno de *Santa Bárbara* y en la otra *Santa Margarita, que dio Amador Gomes*². Junto a los retablos pictóricos, en esta época fueron muy comunes los tabernáculos en forma de nicho u hornacina³, provistos casi siempre de dos puertas de cierre que servían de soporte, en la cara interior, a pinturas de santos-estatuas que quedaban a la vista cuando se abrían hacia fuera. Además de acentuar su aspecto de pequeño templo y la sacralidad de la imagen que guardaban en su interior, ésta quedaba así protegida

de la luz y de otros inconvenientes. Simpático puede parecer un mandato por el cual el visitador don Juan Pinto de Guisla dispuso hacer en 1679 un tabernáculo con puertas que se cerrase para la imagen de la Virgen de la Caridad, en su ermita del ingenio azucarero de Los Salces, *abiéndose reconocido quel bestido de la imagen estubo rosado de retones*⁴. Sobre estas puertas figuraban pinturas de santos o santas emparejadas: santa Catalina y santa Bárbara; santa Bárbara y santa Margarita; santa Bárbara y santa Lucía; san Joaquín y santa Ana; san Felipe y san Cristóbal... En el Museo Insular de La Palma se conservan dos tablos flamencos que representan a santa Catalina y santa Bárbara, posiblemente puertas de cierre de algún desaparecido retablo-tabernáculo. Estas imágenes no eran elegidas al azar; además de su vinculación iconográfica con la advocación precisa que se veneraba dentro del tabernáculo, están relacionadas con la personalidad de los donantes. Así, los bachilleres Pêpe Pérez, clérigo presbítero, y Cristóbal de Llamena dieron a la citada ermita de la Encarnación otro retablo de bulto de Santa Lusia dentro de un tabernáculo, en cuyas puertas se podían ver respectivamente a sus santos patronos, san Felipe y san Cristóbal⁵.

¹ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Santa Cruz de La Palma, libro I de cuentas e inventarios, ff. 9 y 13.

² ROSA OLIVERA, Legado de la *El Heredo de Onse*, Aula de Cultura de Teruel, Madrid, 1978, p. 26, ítem 6.

³ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Aguado, *Protocolos de Domingo Pérez*, *Escritorio Público de La Palma* 0346-0533, Santa Cruz de La Palma, 1999, p. 188.

⁴ Archivo de Protocolos Notariales de Santa Cruz de La Palma, Domingo Pérez, 25-V-1577.

⁵ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, libro I de cuentas e inventarios, insertos, 14-VI-1568, f. 38.

⁶ A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la palabra tabernáculo se siguió empleando para designar a los retablos tipo hornacina, como el del Niño Jesús de Breña Baja (1649-1672), los tabernáculos gemelos situados a los pies de la iglesia de San Andrés (c. 1679-1693) y el del Rosario de Man (1698), todos ellos en la isla de La Palma.

⁷ Archivo Parroquial de Los Salces, libro de visitas, 1679, f. 186.

⁸ Fue añadido al inventario en la misma fecha que el retablo de San Lázaro (Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Santa Cruz de La Palma, libro I de cuentas e inventarios, insertos, 14-VI-1568, f. 38).



SAN LÁZARO (BC.25)

ANÓNIMO

TALLA EN MADERA POLICROMADA / 44 x 23 x 16,5 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MISMO DIOCESANO DE ART. SACRO, FONDOS

Esta pequeña imagen responde a la iconografía tradicional con la que en Canarias se venera a san Lázaro, mendigo expulso en la parábola

BC.25



JM

escrita por san Lucas. El capítulo 16, versículos 19-31, narra la relación que existió entre un hombre rico y un mendigo ulceroso, cuyas llagas lamía su perro, quien se alimentaba de las sobras de los festines celebrados por Epulón, así llamado el poderoso por el relato evangélico. Siguiendo su testamento, tras la muerte de ambos personajes, el menesteroso subió al cielo, descendiendo el opulento al infierno, desde donde llamaba a gritos a Lázaro para que aliviasse con agua el fuego que le abrasaba. Queda claro que el mensaje indica el premio en la otra vida para aquel que, en la terrenal, ha sufrido, mientras que, por el contrario, quien en vida no tiene más que desahucios debe expiar sus culpas.

La talla, anónima y de evidente factura popular, nos muestra el cuerpo del mendigo lleno de pustulas rojizas que resaltan sobre amarillentas carnaciones. Sus hombros se apoyan para cribar la muleta en la que su lisiada anatomía se apoya. El rostro, cubierto de oscura barba, revela con cierta expresividad su sufrimiento. El carácter menesteroso se acentúa por la desnudez de su torso y por el pequeño paño que cubre sólo parte de su enjuto cuerpo. La posición abierta que presenta su mano induce a pensar que portaba la característica caraca de leproso.

AMQA.



SAN BLAS OBISPO [I.C.2.6]

ANÓNIMO / AMBERES

MUJERÍA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 120 X 40 X 40 CM / CA. 1510 - 1520

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, PARROQUIA DE SAN FRANCISCO DE ASIS

BIBLIOGRAFÍA:

PEREZ MOREIRA, J. [1996], cat. 13; PEREZ MOREIRA, J. [1996], pp. 81 y 85, fig. 7; PEREZ MOREIRA, J. [2001], p. 84, fig. p. 79; NEGRÍN DELGADO, C. [2001a], p. 217; NEGRÍN DELGADO, C. [2001b], pp. 505 y 518-520; fig. 7; NEGRÍN DELGADO, C. [2001c], cat. 14, p. 23; RODRÍGUEZ MORALES, CIBELIS [2001], p. 141.

Esta escultura de san Blas Obispo perteneció a la antigua iglesia del convento franciscano de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de La



Palma, fundado en 1508 bajo los auspicios de la reina doña Juana¹, pues allí consta haberse colocado hacia 1814 en el desaparecido retablo del Señor del Huerto, que por entonces se había construido en la capilla de Nuestra Señora de Montserrat —primera colateral de la Epístola²—.

El dilatado silencio documental que hasta el presente ha envuelto a dicha pieza permite aventu-

rar la hipótesis de vincular su llegada con el ambicioso programa de dotaciones eclesiales desarrollado por el rico hacendado Jacques Groenembert —Jacome de Monteverde, en su versión castellana—, nacido en Colonia (Alemania), establecido en Amberes y vecindado en la isla de La Palma desde 1513, cuando la compañía de los Wélser le traspasó la propiedad del heredamiento e ingenio azucarero de Tazacorte.



DC248

No en vano, este acudado personaje había erigido a sus expensas la capilla mayor del referido templo conventual, donde puso su escudo de armas esculpido en bronce con el deseo de perpetuar así su memoria y para cuyo altar del testero quizá gestionara la tala de la talla también ródica de la Virgen titular, pues gracias a su patrocinio o mediación —según las circunstancias— debe el patrimonio artístico palmero su temprano enriquecimiento con la masiva importación de imaginería piadosa y otros objetos suntuarios, devocionales o de uso litúrgico desde los afamados obradores septentrionales, aprovechando el tonaje de las propias naves en las que exportaba el preciado azúcar de sus vastas plantaciones de cañaverales hacia el puerto del Escalá, en los casi tres lustros de estancia en el territorio insular¹.

Con todo, la imagen del santo obispo continuó venerándose en el mercedario retablo, que compartía con las del Señor del Huerto, un ángel, Santa Apolonia, san Cayetano, San Carlos y San Antonio, en el inventario realizado el 11 de enero de 1821 con motivo de la supresión de dicho cenobio², y donde, una vez restablecida aquella comunidad religiosa en 1826, se sustituía de esa relación el último santo nombrado por un San Luis obispo³.

Después de la definitiva esclaustración de los franciscanos en el mes de noviembre de 1835, siguió colocada en el mismo sitio del otrora sagrado recinto monacal⁴, que permaneció abierto al culto en calidad de ermita aneja a la iglesia de El Salvador⁵, hasta la creación de su parroquia de San Francisco de Asís en 1937, donde ha cambiado de ubicación, pues actualmente se halla instalada sobre una piana en la pared lateral de la cortigua capilla de la Vera Cruz —segunda del lado de la Epístola—.

De acuerdo con su iconografía habitual y por su condición de obispo de Sebaste (Sivas) en Armenia⁶, la majestuosa figura de san Blas, cuya vertical postura apenas alteran el leve adelantamiento de su cabeza y el avance de la pierna derecha mientras desaja el peso del cuerpo en la contraria, porta sus tradicionales atributos en sendas manos enguantadas: el rastrojo de púas acedadas o peine de canlar —instrumento de su martirio— en la diestra y un libro abierto en lugar del fúculo en la opuesta, y viste de pontifical, es decir, con una capa pluvial de brocado rojo con bordados en hilo de oro, abrochada con un rico pectoral de órbitas circular arlado por un contorno de perlas en torno a una punta de diamante central y ribeteada con focaduras doradas, a juego con las de la dalmática de igual tejido y color e idéntica hechura con mangas de tres cuartos y aberturas en los costados de las lucidas por el par de ángeles bruseleses del Rijksmuseum de Amsterdam (Nº Inv. RBK.1960-31a)⁷, y en combinación con las de dos tiras pendientes de la mitra recamada con reales de cabujines alrededor de dos grandes losanjes que lleva encajetada a la altura de las cejas —pe-se a su origen oriental—, y, por último, el alba o túnica talar de lienzo.

Tales ornamentos sagrados fueron los característicos de la mayoría de las representaciones episcopales esculpidas en el antiguo Ducado de Brabante a principios del siglo XVI, entre las cuales se incluyen el san Blas de la parroquia de su título en Mazo (La Palma)⁸, los santos Obispos no identificados del Museo Mayer van den Bergh de Amberes (Nº Cat. 2261)⁹ y del Museo Comunal de Lovaina¹⁰, el san Eloy de la iglesia de Saint-

Quirin en Bumberg¹¹ o los dos san Agustín mallineses de las respectivas colecciones Goldschmidt-Pol en Eindhoven (Países Bajos)¹² y E. Van Herck en Kottich (Bélgica)¹³, aunque no fueran exclusivos de la estatuaria de este ámbito geográfico, pues así lo demuestran el elenco de santos con esa dignidad eclesial catalagados por R. Didier en el limítrofe Condado de Namur —baste recordar el san Eloy de Noyon de la capilla de Saint-Martin en Reppe (Andenne-Selles), por la afinidad de sus motivos decorativos con los del aquí estudiado¹⁴—, los tres ejemplares de predos —un par de ellos entronizados— existentes en el Rijksmuseum de Amsterdam (Nos. Inv. NM.27, NM.28 y NM.11537)¹⁵ y otra pieza —acaso un san Cigotón— de la citada colección particular neerlandesa¹⁶, que proceden de la región del Bajo Rin y tienen una cronología similar.

También el tratamiento de sus paños de dispar consistencia, donde la suave caída recta del alba en finos dobles paralelos, tan sólo intermampidos por los salientes ramos del calzado, que se tornan tubulares para sugerir la gruesa textura de la prenda intermedia, contrasta con el mayor espesor y dureza del trazado en cascada de una serie de ritmos angulares sucesivamente encajados en los areniscos de la última de sus vestiduras litúrgicas para acabar desdibujándose en los bordes zigzagantes y armatsos quebrados por el suelo, parece resumir en esa doble solución de pliegues los rasgos distintivos de algunas obras brabarzonas de aquel momento, si se compara con el de los ropajes observables en un san Cristóbal bruselesense perteneciente a una colección particular de Braine-le-Comte (Bélgica)¹⁷, en las aludidas tallas mallineses de san Agustín de propiedad privada¹⁸ o en las de san Adrián y san Roque del Museo de la Comisión de la Beneficencia Pública de Malinas, ejecutadas en dicha ciudad hacia 1520-25, en opinión de W. Halszema-Kubus¹⁹.

Con esta última, además coincide en el detalle convencional de la capa vuelta del revés para recogerla arrugada en ondas sobre el hombro, que es fiel trasunto de un leite hallazgo de la escuela de los primitivos flamencos, pues tempranamente incorporado a su repertorio por Robert

⁶ BORGHWARDT ALZENA, CTE, J. DE. *Notes pour servir à l'histoire des Œuvres d'Art du Brabant* (Annuaire de Louvain). Bruxelles, 1910, t. 72, lám. 23.

⁷ LIEVEAN-BOCCARDI, y BRESSET, J. *Statuere et sculptare de collection. t. 1. Les Cels du Temps. Sa Géologie*. Gaebele, S.A. (Milan). Italia, 1972, fig. 320, p. 306.

⁸ GOEINNE, W. *Abstraktionen à l'interieur dans des statues d'origine malaise, provenance des XIX et XX siècles, en Handelingen van de Koninklijke Koninklijke Wetenschappelijke Letteren en Kunst van Nieuwch, 1962, nº 8/103, pp. 44-46, lám. B/183.*

⁹ THEYS, R. *Statuaria de la fin du Moyen ge, de la Renaissance. Essai de catalogue en Art et Numismatique. La sculpture 1000-1500 dans le directorat del TOUSSAINT. Société archéologique de Namur-Service de la Culture de la Province de Namur, 2003, p. 90. Vaseur también las esculturas de san Clemente de Metz (siglos de Saint-Médard en Jumeix. Ciudad de san Nicolas de Metz Iglesia de Saint Georges. Donat de san Arnold de Senones. Obis de Arts antiguos del Namur, Nº Inv. Sc. 1211, de san Eloy de Noyon Iglesia de Saint-Denis. Philosophale, de san Legerme Iglesia de Saint-Lucien. Profano (siglos de san Eloy de Noyon (siglos 11-12, colección van Overbeek, Bruselas), en idioma alemán, pp. 145, 200, 236, 241 y 298, respectivamente.*

¹⁰ LIEVEAN-BOCCARDI, J. y BRESSET, E., op. cit., fig. 239, p. 305.

¹¹ *Sélection des activités des années 1980 et 1991 - Saint Christophe par G. THÉPAIN, en Bulletin de l'Institut Royal d'Art et d'Archéologie, t. XIX, 1982-83, pp. 195-196.*

¹² *Vaseur notes 15 y 16.*

¹³ GOEINNE, W. *Six statues préhistoriques de l'Hôpital Notre-Dame à Malines en Handelingen van de Koninklijke Koninklijke Wetenschappelijke Letteren en Kunst van Nieuwch, 1960, pp. 109-111, figs. 04 y 06 respectivamente. HALSPEMA-HUBES, W., *Allen Mechelen 3. Selbstbauern, en Bulletin van het Rijksmuseum, nº 4, diciembre, 1971, figs. 7 y 8, p. 187.**

¹⁴ *Vaseu BERNARD MARTINEZ, N. Le premier de los Primeros Plateros en España. CSIC, Instituto «Obras Vascas» Madrid, 1989. Grupo Roger van der Weyden, nº 4, pp. 103-106, fig. 62.*

¹⁵ VERHEGGEN, N. *Die Amalgam «Amalgamation» in the Deutsches Institut de Arts en The Art Quarterly, vol. XXX, nº 4, 1962, pp. 265-302, fig. 1. CASTIER-GHETTE, L. *Los «Amalgamos» migratorios desde la sculpture balbanoconica, en Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Art offerts au professeur Jacques Loozele, Louvain, 1970, pp. 286-300, lám. XXXIV. HALSPEMAN MISELICH, L. «Rapports d'après et de forme entre l'oeuvre 1918 de Van der Weyden et la sculpture de sus temps, en Raport van der Weyden. Raport de La Pluaten. Pluaten-official de la Ville de Bruselles, Pluaten de la Cour de Brusayges, Musée Communal de Bruselles, Maison du Roi, 6 octobre-18 novembre 1978, pp. 86-87.**

¹⁶ CASTIER-GHETTE, L. *San. art. cit., nota 14, p. 298, lám. LXXX. HALSPEMAN MISELICH, L. art. cit., pp. 87-89, fig. p. 86.*

¹⁷ *El espíritu de Flandes. Arte de Brusela, Amberes y Malinas en los XVIII. Fundación 4.a Casa Barcelona, 1998. cat. 37 (pp. 8, DE BOODT, pp. 84-94). Guía Inédita de los retablos del Popo del medievo (XIV-XVI siglos). Brus-*

elles et environs, Tompasa, s. Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, Université Libre de Bruselles, 2000, pp. 38-47 y 48-53, respectivamente.

¹⁸ DUMORTIER, C. *Le retable sculpté de Halobant. Essai de reconstitution d'un musée amersino du début du XV siècles en Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain, t. 83, 1974, pp. 129-143, figs. 1 y 4. M. BOUTE y Ch. VANHILLE, *Retables Plateres et Brabantins dans les monuments belges, Ministère van de Vlaamse Gemeenschap. Afdeling Monumenten en Landschap, Bruselles, 2000, pp. 186-187.**

¹⁹ O BRILHO do Norte. *Esculturas e Escultores do Noroeste do Espírito em Portugal. Epoca Manuelina. Publicaçao Nacional de Livros. Galeria de Pintura do rei D. Luis, Lisboa Outubro de 1995, cat. 45 (pp. P. 204), p. 200.*

²⁰ *Arte en Canarias siglo XVIII. Una mirada retrospectiva. C. Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Isla Canarias, 2003, cat. 14 (pp. NERGIN DELGADO Contreras), pp. 21-25.*

²¹ NERGIN DELGADO, C. *«Cantos escultóricos de origen brabancon» conservados en la Isla de Gran Canaria en Anuario de Estudios Atlánticos, No. 39 año 1993, pp. 181-183, figs. 10-11.*

²² HERRANDEZ BENITEZ, P. *«El retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Tédas, en Revista de Historia Universidad de La Laguna, t. VI año XI, nos. 42-44, julio-diciembre, 1958, pp. 74-75. El Retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Tédas, Las Palmas, 1958, pp. 7-27. «A la luz de los valores arqueológicos, históricos, artísticos y plásticos», 1958, pp. 81-85 y El Retablo Mayor de la Parroquia de San Juan Bautista de Tédas (Canarias), Tédas, 1958, pp. 2-8. Vaseur también NUNO, L. «Un retable sculpté flamand aux Isles Canaries, en Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art, t. VII, fasc. 2, abril-junio, 1937, pp. 135-137. COMEZ BARRERA, M. J. *Retablos flamencos en España. Cuadernos de Arte Español, nº 47, Historia 86, Madrid, 1992, Fichas n. 14, p. VII, fig. p. 19.**

²³ *Splendours d'Europe et des Villes Reines. 1569-1701. Espagnol 85 España, t. I, Palais des Beaux-Arts, Bruselles/Comunal de Bruselles, 03 septembre-02 décembre 1985, C. 42 por VANDEWYDE, II, pp. 520-521, fig. p. 523.*

²⁴ *Ardores en Castilla y León. Op. de diemal van Europa, Waltheim-Verleger 1995, Valladolid, 1995, Estancia R, «Luzes de Rotterdam», Esculptura Museo (pp. FERNANDEZ DEL OLMO, I, 91), pp. 246-247.*

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CAPILLA DEL INTERNADO DE SAN ANTONIO

BIBLIOGRAFIA:
BERNARDI ROIG, J. (1950), p. 68.

Una de las devociones más populares y de tradicional arraigo en Canarias es, sin lagar a dudas, la profesada a san Blas, obispo de Sebaste (Armenia), fallecido hacia el año 316. No sólo ha sido la Iglesia la garante de su difusión por todo el orbe cristiano-católico, sino también la piedat popular, que teniendo como abogado de las enfermedades de la garganta y otros males, fue motivo de construcciones de Iglesias (Mazo, La Palma) y ermitas (Candelaria, Tenerife), así como de producciones pictóricas, escultóricas y grabadas.

El antiguo Hospital de San Lázaro de la capital grancanaria —actual Internado de San Antonio de Padua— cuenta con una excelente tala atribuida a Tomás Antonio Calderín de la Barca²¹; escultor castellano poco destacado y escaso-mente estudiado por los historiadores del Arte. Hasta ahora hemos podido contabilizar tres obras del citado escultor en las Palmas de Gran Canaria: las imágenes de san Felipe Neri (parroquia de San Francisco de Asís, la del Señor atado a la columna (Iglesia de Santo Domingo de Guzman) y la tala que nos ocupa, que pudo salvarse del pomoso incendio que sufrió el viejo hospital en el año 1931, como también escapó del fuego la efigie de Ntra. Sra. de la Candelaria, realizada por Luján Pérez hacia 1808, y la «Máscara»²².

Es una escultura que sigue los esquemas iconográficos tradicionales, es decir, su autor se ciñe a la representación más convencional en la que san Blas aparece glorificado, mostrando el báculo de obispo con su mano derecha y las Sagradas Escrituras (cercaadas), con la izquierda. El material utilizado es la madera con la incorporación de materiales de carácter textil para solucionar ciertos aspectos de la volumetría de la indumentaria. La policromía pretende ser eféctica a base de dorados y estofados; la profusa decoración de la casulla difiere aún más del juego de los alargados pliegues. Lo mismo ocurre con el roquete donde el pincel ha reproducido un auténtico encaje. Y la soñata, de gris obscu-



SAN BLAS OBISPO [C.2.7]

TOMÁS ANTONIO CALDERÍN DE LA BARCA (ATRIBUCIÓN) / SIGLO XVIII

MADERA POLICROMADA / 168 CM. / ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII (1780?)



ni, se ve atemperada por el salpicado de los motivos botánicos. Ciertamente es una obra bien resuelta, elegante y sin demasiadas pretensiones. El artifice no se enfrentó con una imagen de planteamientos arcaicos, en la que san Blas muestra los atributos más populares (astrillo de pías aceradas, instrumento de su martirio, las velas, niño a su lado, animales sabajes, frutero, etc.); aquí el santo de Armenia se muestra en

calidad de Obispo, con la mitra, el báculo y el Libro Sagrado, elementos que expresan su autoridad eclesiástica y evangelizadora. Esta concepción iconográfica nos habla de su comitente, el capellán y mampostor don Agustín García Velaz, hombre de criterios intelectuales y poco dado a los estímulos piadosos. Además supo mantener esa estrecha relación que siempre ha existido entre la Candelaria y san Blas, pues sa



13C27

fiesta es precisamente el día después del de la Virgen, de ahí que también se le represente con una o dos velas en la mano, en alusión a la liturgia matutina de la Purificación (2 de febrero). En esta recoleta capilla, tal y como se ha dicho, recibe culto una imagen de Nuestra Señora de Candelaria. Relación que observamos en la llamada Coosa de San Blas (Candelaria, Tenerife), o en la iglesia de la Concepción de La Orotava (Tenerife), donde igualmente se veneran ambas esculturas del taller de Fernando Estévez (1788-1854): lo mismo ocurre en la parroquia de Ingeniería Gran Canaria, cuya titular es la Virgen de Candelaria y el Copalón, san Blas. En la iglesia de San Juan Bautista de Arucas (Gran Canaria), al llegar la fiesta litúrgica del 2 de febrero, a la imagen de Nuestra Señora del Rosario la transforman en una Virgen de Candelaria, disponiendo también de una efígie de san Blas⁶.

No podemos negar que la escultura de san Blas también ejerció cierta influencia en la producción de los imagineros canarios de talento académico, pues en muchas de sus realizaciones ha quedado su impronta. Sin llegar a forzar demasiado este planteamiento, es posible descubrirlo en Luján Pérez (san Gregorio, Tíde, Gran Canaria), Remando Estévez (san Blas, La Orotava, Tenerife) y en otros artistas del siglo XIX.

El estado de conservación es aceptable, si bien la policromía requiere un tratamiento de consolidación y limpieza. Dentro del panorama escultórico canario, esta imagen de san Blas es poco conocida, apenas catalogada y admirada por los entendidos en Historia del Arte, de modo que la presencia en esta muestra catedralicia sirva de reclamo para que tanto ella misma como su autor (¿Calderrón de la Barca?), ocupen el espacio merecido en la amplia nómina de esculturas y escultores floráneos o no! del Archipiélago.

¹ Boletín Oficial de la Diócesis de Canarias, abril de 1978, n.º A, pag. 229. Aquí don Santiago Casarín manifiesta la atribución a la gubia de Calderrón de la Barca. Afirma ser obra mudéjar de 1706. Datos ofrecidos por el doctor don José Concepción Rodríguez.

² «Hermanos» insertado en el Hospital de San Lázaro (entonces anónimo). Periódico El Defensor de Canarias, 5 de octubre de 1833, Las Palmas de Gran Canaria. Datos facilitados por el doctor don José Concepción Rodríguez.

³ PÉREZ DE RIVERA, Juan, Iconografía de los santos, Ed. Océano, Barcelona, 1950, pag. 64.

⁴ Boletín Oficial de la Diócesis de Canarias, abril de 1978, n.º A, pag. 229 (entonces de don Santiago Casarín). Datos ofrecidos por el doctor don José Concepción Rodríguez.

⁵ Doy las gracias al doctor don José Concepción Rodríguez por sus desinteresadas y siempre generosas informaciones.

GFP



SAN JUSTO Y SAN PASTOR [I.C.28]

FRANCISCO ALONSO DE LA ROYA [1619 - 1690]

TALLER / MAJORA POLICROMADA Y ESTORMA / 77 y 80 cm C/A / 1659

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO

BIBLIOGRAFÍA:

CILEJO 1633, C. (1984), pp. 171-172; PÉREZ DE RIVERA, J. (1961) p. 106; QUINTANA E. y CAZORLA S. (1971) p. 229; ROMEJÓ DE ARMAS, A. (1991) Tomo II, 1ª parte, p. 289.

Las imágenes de los niños Justo y Pastor fueron un encargo que el Cabildo Catedral de Santa Ana de Las Palmas hizo, en 1659, al taller que por aquel entonces tenía abierto en Garachico el escultor gomeño Francisco Alonso de la Raza, para ser colocadas en su ermita. Ésta en la actualidad no se conserva, pero al estar en reducidas dimensiones, con cubier-



[I.C.28]

ta de artesonado, y estaría emplazada en la esquina de las calles San Justo y San Nicolás, siendo uno de los pocos recintos que no pereció tras el incendio de la ciudad por obra de los piratas holandeses. Aunque se desconoce la fecha exacta de su construcción, según flumero de Armas tuvo que producirse después del 6 de agosto de 1536; Efectivamente, ese día, coincidiendo con su festividad, los labradores del lugar decidieron convertir a los santos niños en sus patronos e intercesores contra una plaga de alhormu, acordando levantarles una ermita. Las imágenes, tras la desaparición del recinto que las cobijaba, pasaron al Museo de la Casa de Colón, en Las Palmas, y en la actualidad se exhiben en el Museo Diocesano.

El encargo se hizo el 9 de diciembre de 1659, pero —al parecer— las imágenes no llegaron a Gran Canaria hasta dos años más tarde, en 1661. En las actas del Cabildo de ese año se especificó que su altura sería de tres cuartos, que se harían de bulto y sus vestidos serían dorados con tirnicas rojas, y que cada uno llevaría una tablita *bloraco* como cartilla, a modo de identificación. Este tipo de vestimenta se aleja de su iconografía habitual, ya que a estos hermanos, que fueron martirizados en Alcalá de Henares bajo Diocleciano, normalmente se les representa vestidos a la usanza romana, con una túnica corta y ceñida. Como atributos propios suelen llevar la palma del martirio y la espada, aunque a veces san Justo lleva un libro de catequía en esta

ocasión —tal y como se especificó en el contrato— sólo portan una sencilla tabla.

En 1660, en el libro de Administraciones Generales y Particulares, 2º de Hacimientos, se asentó su costo, que ascendió a 2487 reales y tres cuartos, de los que 2400 se le pagaron al escalfor por su hechura, más el precio de las andas y de la peana doradas. El resto se destinó a pagar los cajones donde las imágenes fueron embaldadas, más los acarretos de los conatos desde Garchilicó a La Laguna, coleta cruda ancha en que vienen envueltos y demás gastos menudos que entregó el Lcdo. Marcos Montiel y Roxas. Los 40 reales restantes se emplearon en pagar el transporte desde La Laguna hasta Santa Cruz, la barca para llevarlos a bordo y los negros en la plaza para transportarlos.

Pese a que las imágenes se habían encargado a finales de 1659, todavía en 1661 no habían llegado a la isla. Quizás existió durante esos dos años transcurridos, algún malentendido, o sencillamente algún problema de tipo económico, pues según se desprende de los datos aportados por las actas del Cabildo espiritual, el 14 de enero de ese año se volvió a insistir que, las imágenes de los Santos Justo y Pastor que están mandadas hacer en Tenerife le fueran entregadas a don Pedro de Escobar, mandando que se hicieran con sus andas en la conformidad que está acordado [...] y que estén años en una peana, siendo el uno de urva y el otro de dos meses fuera de la peana, y con sus tornillos y chavetas y con sus palmas y carbillos en las manos [...]. Intendiéndose a don Pedro de Escobar vea si puede concertarlos en menos de 200 ducados que dice; en caso contrario, que pague lo estipulado, y que los gastos sean costeados por cuenta de Hacendamientos Generales de todas las islas del año de la plaga de la cigarrá.

Será, al año siguiente, el 19 de junio de 1662, cuando el Cabildo acuerde que las 11 varas de lienzo que se usaron para proteger las imágenes durante la travesía, así como los dos cajones grandes y el alfilerío, donde habían llegado, se entreguen a la fábrica de la Catedral, para que su mantenimiento utilice el lienzo en las cosas de la Iglesia; mientras que los cajones manda le se-

an entregados al tesoro de la iglesia para cuando se lleve al campo.

Colocados definitivamente en su ermita el 23 de junio, el racionero Francisco de Flores encargó dos diademas de plata, así como unas paqueas para las andas, para poder sacarlos en procesión el día de su festividad, el 6 de agosto.



CCR

PLANO DE LA PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN JUSTO Y PASTOR Y OTRAS IGLESIAS. [3.C.2.9]

ANONIMO

PLANO / 27,6 X 45 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS. ASCC. LEG. 75

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997) p. 78. 202. HERRERA POLUE, A. (1997).

En este plano aparecen representadas, de izquierda a derecha, las plantas de los siguientes recintos sacros de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria: Descalzas; san Justo y Pastor; san Roque; san Agustín; san Antonio Abad; El Espíritu Santo; La Compañía de Jesús. Todas ellas de una única nave, y, en los mismos se nos indican los altares, púlpitos, rejas (que indican la zona de clausura o la separación del coro), los enterramientos mediante una calavera en la zona del altar y una letra capital «B» que simboliza el atrio o acceso a las iglesias. La zona coloreada en rojo corresponde a los asientos o bancos donde se debía ubicar el Cabildo Catedral cuando celebraba la liturgia fuera de la Catedral.

La mencionada zona coloreada fue objeto de un conflicto establecido en el siglo XVIII, siendo Obispo Juan Francisco Guillén Isoo [1739-1751], entre los capellanes reales y el Cabildo Catedral. Éstos, en instancia dirigida al Rey Felipe V, reivindicaban entre otras cuestiones —mediante doce quejas— el poder sentarse en bancos de madera firmados de rojo cuando el Cabildo saliera a celebrar fuera del recinto catedralicio y no en ban-

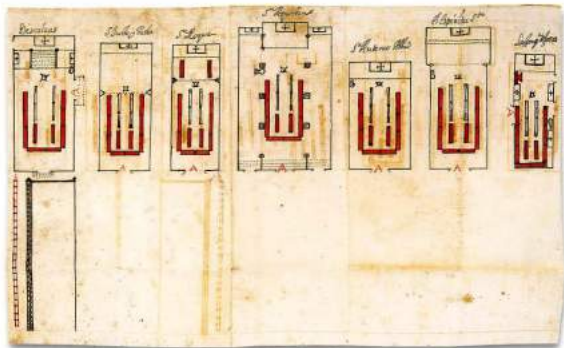
cas. Pues, según ellos, se les trataba como mozos de coro y no se les guardaban los privilegios y concepciones, que les correspondían en cuanto a asiento, traje y reales como en todos los demás honores que les competía, y habían gozado.

Desde el punto de vista del Cabildo Catedral, las quejas de los capellanes reales eran falsas, pues no existía ningún acuerdo que expresase que éstos debieran sentarse en bancos de madera en las funciones fuera de la catedral. Pues aunque éstos desde un principio habían tomado posesión de su cargo en las referidas banacas, no hay voluntariedad alguna en el Cabildo en el que se sienten en ellas en las funciones fuera de la Iglesia, como lo han practicado, sin tener desde su erección un solo octo contrario, y aún debían tener el mismo asiento en el Coro, habiéndose permitido, por gracia especial, se sienten en él en los siglos bajos². Además el Cabildo exponía ante el Rey que se debía castigar a dichos capellanes por faltar a la verdad.

El conflicto fue resuelto con la emisión de la Real Cédula de 28 de julio de 1744 expedida por Felipe V en el palacio de La Granja de San Ildefonso quien dictaminó:

Apruebo de esse Cabildo lo ejecutado en el punto de los asientos, o Bancos, que ha dispuesto se hagan rasos, y formados en Badana encamada, para que en ellos asienten los Capellanes Reales del Coro según lo mandado... Como asimismo apruebo el destino que esse Cabildo ha señalado para entiero de los capellanes en la capilla de Ntra. Sra. del Carmen³.

El origen de los capellanes reales se circunscribe al pontificado del Obispo Fernando Vázquez de Arce [1513-1522] al solicitar a la reina doña Juana de Castilla autorización para suministrar dos canojías vacantes —de las dieciocho que había— para con su dotación económica crear ocho Capellanías que atendiesen al Coro de la Catedral. Petición que fue concedida mediante Cédula Real expedida en Valladolid el 5 de febrero de 1515. En 1516 el mencionado prelado suprimió y desmembró la primera canojía, señalando sus rentas para cuatro capellanes, con la obligación de residir personalmente, y servir en el Coro... En 1521 ya estaban nombrados



[I.C.29]

los ocho capellanes reales, constando que éstos tomaron posesión de su cargo con las mismas obligaciones que tenían los capellanes veintitreros en la Catedral de Sevilla, es decir, se les daba posesión en bancas.

De las siete iglesias que aparecen en el plano hoy día sólo perviven cinco de ellas —aunque con remodelaciones— pues las de san Justo y Pastor y las Descalzas fueron demolidas.

La ermita de San Justo y Pastor ya existía en el año 1588. Según la tradición fue construida a consecuencia de una calamidad pública cuando una plaga de pulgón asoló los ingenios azucareros. Estuvo ubicada en la zona del Torreón, barrio de Triana. Tras ser demuida en su solar se levantó, en 1948, el también desaparecido cine 'Cárcaso', derribado a finales del siglo XX, para construir un edificio de viviendas.

El convento de monjas bernardas descalzas de San Ildefonso estuvo situado junto a las casas del Tribunal de la Inquisición. Ocupaba la manzana situada entre las actuales calles de Luis Millares, López Botas, Vermejo y Dr. Chil; solar que hoy día ocupa El Museo Canario. Era un edificio de planta cuadrangular, con extenso claus-

tro central y cubierta de tejas. Fue fundado durante el pontificado del Obispo Cristóbal de la Cámara y Murga y su iglesia fue bendecida en el año 1634 por el mencionado prelado quien la puso a la advocación de san Ildefonso.

- ¹ ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS Leg. 75
- ² CHIL, ESTEVEZ, Agustín. *La ermita de San Roque de Las Palmas*. Imprenta Pérez Galindo, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- ³ ARCHIVO DEL MUSEO CANARIO, Fondo Sebastián Jiménez Sánchez. Caja 46 Carpeta 1, Documento 13.
- ⁴ HERRERA PIQUE, Alfredo. *Las Palmas de Gran Canaria. Itinerario Histórico y Cultural de una ciudad atlántica*.

MIBEL

ICONOGRAFÍA MARINERA



VIRGEN DEL BUEN VIAJE [I.C.3.11]

AVONDO

ESCUELA POLICRÓMADA EN MADERA Y TELAS COLOADAS / CARGA Y MANOS, CA. 1740-1745; ROTURIS, 1779

LA PRIMA SANTA CRUZ DE LA PALMA. REAL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ FERRERA, J. (1970), pp. 93; FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J. (1979); Y (1980) p. 50; FUENTES PÉREZ, G. (1987), p. 749; PÉREZ MORENO, J. (2000), pp. 229-230.

Desde la Edad Media predicadores, poetas y artistas ensalzaron a la Virgen comparándola con una nave. En palabras del predicador alemán Ceyler von Kaisersberg [1445-1510], María es la *navicella electa* por el comerciante celestial para traer el pan verdadero y vivo (Proy 31, 14).

En 1705, el poeta Juan Bautista Puggio Monteverde [1632-1707] —el Calderón canario según Viera y Clavijo—, estrenó, en honor de Nuestra Señora de Las Nieves, la loa titulada *La Nave*, cuyo estribillo repetido —cantado por dos soldados— alude de nuevo a María como la nave de salvación que trae el pan divino del cielo:

Carta 1. *¿De dónde viene la nave?*

Carta 2. *Del cielo empuja.*

1. *¿De qué viene cargada?*

2. *Del pan divino.*

1. *¿Dámose el buen viaje*

o lo entruja felice

de nuestra nave.

Como escribe Gabriel Llambart, este pan que vino de lejanas tierras es el pan divino de la Eucaristía, porque habiendo venido del cielo por medio de la nave de María se desembarcó en el mundo [paraís qui de celo descendit]. Poggio Monteverde establece además un símil entre la alegoría de María como nave y la Mujer del Apocalipsis, vestida de sol, con la luna bajo sus pies (Ap 12, 1), identificando el sol y la luna —símbolos que ensueñan a la Virgen— con las velas y la quilla de una nave:

Así, surroundo el cristal
 los astros, sus centinelas,
 todo el sol tejió sus velas
 con disposición tan arca,
 que fue su quilla la luna
 de que la vemos cubada.
 Del Fin Divino.

María es también la nave a la que el mar no sucede con su oleaje ni la violenta tempestad envuelve en su turbellin; y en la que el navegante hace en su interior un viaje tranquilo hasta llegar a puerto seguro. La figura de la Virgen como nave y puerto de salvación en el naufragio del hombre fue un símbolo retórico habitual; y así, en 1765, uno de los altares efímeros levantados en la plaza del monasterio de Santa Catalina de Siena para recibir a la patrona de La Palma representaba el arca de Noé sobre las plizas, acompañada de una tarjeta con la siguiente composición:

La Divina Madre no
 determina, soberana
 se sabe lo esperar humana
 en el arca de Noé.

Este carácter sabífico de la Virgen María hizo que los navegantes buscaran su protección y amparo en los peligros de la travesía. De aquí nació una advocación específicamente marinera, la de Nuestra Señora del Buen Viaje; objeto de la plegaria que los hombres de mar elevaban a Dios y a la Virgen. Antes de comenzar la faena, la tripulación de los navíos palmeños se reunía y hacía la siguiente oración:

Señores, recemos y algunos que buen viaje hagamos; una sábe a la Virgen de las Nieves, obsecación de esta embarcación: el Señor nos de buen viaje y buen tiempo y nos lleve a puerto de salvamento.



[3.C.31]

La honda tradición marinera de La Palma y la vinculación del santuario de la patrona de la isla con los hombres de mar hizo que, desde el siglo XVII, su templo contase con un altar dedicado a la Virgen de los Navegantes, Nuestra Señora del Buen Viaje. La imagen, talla de influjo flamenco envuelta en ropajes barrocos, lleva como símbolos iconográficos un velero en miniatura en su mano derecha y una estrella de plata en la izquierda, atributo que acredita su condición de guía de los navegantes y responde al elogio mariano —Stella Maris— de la letanía lauretana.

La primitiva representación del Buen Viaje consistió en una escultura de vestir. Inventariada por primera vez en 1637, en ese entonces se encontraba en el altar mayor, aunque se hizo constar que se a de hacer vn altar particular para la dicha ymagen donde les está señalado a los mayores y chicos de ella. Éste, según consta por la visita del licenciado Pnto de Guisá en 1681, estaba

formado por un nicho con arco de piedra abier-to en la pared del cañón de la iglesia, entre el pulpito y el arco toral, que contenía un curioso retablo de madera dado de yeso que lleva el guesco del nicho con una forma de navío por punta de la ymagen. Añadida el visitador que la misma advocación también poseía vn navío de madera pintado y donado que síme de ondas a lo misma ymagen, que debía de ser similar al galcón procesional de San Telmo que aún se conserva en la ermita de este título de Santa Cruz de La Palma.

Entre 1740 y 1745 consta que se gastaron 101 reales en hacer una nueva ymagen de Nuestra Señora del Buen Viaje para colocar en el nicho nuevo, en uno de los altares colaterales, porque la que estaua era antigua y pequeña. Según Fernández García, la escultura vestidera original fue transformada en 1779 año en el que se modeló su ropaje, con lienzo engomado, estofado, dorado y policromado, y así presentarla como si hubiera sido de talla. El arreglo se hizo a solicitud del capellan de Las Nieves, don Policiano Romero y costó 35 pesos. Nuevamente se puso al culto el 8 de septiembre de aquel año, día de su festividad. Por entonces, también se le hizo una corona imperial y una lana de plata.

Todo ello nos coloca ante una escultura reformada según el gusto barroco sobre un candelero anterior —realizado entre 1740-1745—, al que si bien se le atribuyó en un principio origen flamenco (1970) no ha sido hasta el momento confirmado por estudios posteriores más especializados. En nuestra opinión, sin embargo, este último interpreta un tipo de imagen mariana que, aunque de clara inspiración flamenco, fue cultivado por los imagineros locales desde el siglo XVII. A ellos —caso de los escultores contemporáneos Juan Manuel de Silva (1687-1751) o Domingo Carmona y Cordero (1702-1768)— cabe atribuir la cabeza y manos de la Virgen, al igual que los ropajes añadidos con posterioridad, labor que por esa fecha bien podrían haber hecho artistas como Marcelo Gómez Rodríguez de

Carmona [1725-1791] o el donador y pintor de
imaginería Cayetano José González Guanche
[1732-1808]⁹ [L].

¹ LLOMPART Gabriel, «De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave», *Tratado y Baza*, 2, Palma de Mallorca, 1973, p. 125.

² Juan Benfante Poggio Monteverde (1685-1885): *Tercer centenario de don Lope de Vega del Siglo XVII en La Palma, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife*, 1985, pp. 279 y 287.

³ ANCHICHA José de, *Pluma de la Virgen María, Santa Cruz de Tenerife*, 1982, p. 29.

⁴ AEDO PÉREZ Antonio, REY BRITO Pío y PÉREZ MOREIRA Jesús, *Descripción Verdadera de los solemnnes Cultos y célebres funciones que lo más noble y real Ciudad de Santa Cruz en lo vna del Señor San Miguel de La Palma consagró a María Santísima de las Nieves en su vivienda a dicha Ciudad en el quinquenio de este año de 1765*. Escrito. Ayuntamiento de Santa Cruz de la Palma, La Laguna, 1989, pp. 35-36.

⁵ YANES CARRELLLO Armando, *Cona Virgen de la mar, Santa Cruz de La Palma*, 1953, p. 80.

⁶ Archivo Parroquial del Santuario de Las Nieves, Santa Cruz de La Palma, libro I de fábrica, inventario, 5-VIII-1637.

⁷ idem, libro de visitas, f. 89r.

⁸ idem, inventario, 6-VIII-1718, f. 36.

⁹ idem, libro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 12-VI-1785 por el marochero don Diego de Guzmán y Panto, desde 12-VI-1760, f. 170r.

¹⁰ idem, libro de visitas, f. 46r.

¹¹ NEGRÍN DELGADO Constantina, «Esculturas», *Arte Plateresco en La Palma, Gobierno de Canarias*, 1985.

¹² Entre 1727-1728 diseñó y pintó el nicho del retablo del Cristo del Amparo, gemelo del de la Virgen del Buen Viaje. Más tarde pasó a Gran Canaria, donde trabajó para la catedral de Las Palmas, y colaboró con el escultor Luján Pérez en la policromía de varias de sus esculturas.

IPM



VIRGEN DEL BUEN VIAJE [I.C.32]

ANÓNIMO INDETERMINADO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 215,5 x 127 CM / PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

TENERIFE, SANTA CRUZ DE TENERIFE, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

BIBLIOGRAFÍA:

FUENTES PÉREZ, G. (2002), 43.

El mar delimita la geografía insular y ha intervenido poderosamente en su historia. La vocación navegante y comercial de Canarias —tan ligada a la aventura americana y, en general, a la expansión europea— ha tenido también su proyección devocional y artística: durante siglos, los

[I.C.32]

isleños han recurrido al auxilio divino a través de advocaciones maríneas y también de otras imágenes tenidas por especiales protectoras de hombres de la mar, viajeros y emigrantes. Entre aquellas, y junto a san Telmo, sobresale el explícito título del Buen Viaje aplicado a simulacros de Cristo o la Virgen¹, como sucede con este lienzo que ahora se muestra. Es, supuestamente, un retrato de la escultura vestidura homónima que

preside la cercana ermita de San Telmo de Santa Cruz de Tenerife, construida ya en el siglo XVI y sede de una cofradía de marantes que tenía al santo dominico como titular, cuyas constituciones fueron redactadas en 1556². La presencia allí de una talla del Buen Viaje se justifica, por lo tanto, por la condición del grupo humano asociado secularmente al recinto; pero los marantes también eran patronos del retablo de San-



tiago en su capilla de la iglesia parroquial que acoge esta pintura, bajo cuyo remate fue inventariada en 1744 una imagen de Nuestra Señora del Buen Viaje pintada en lienzo y a sus lados el señor San Telmo y el Señor San Francisco Javier¹. Pero no queda claro si se trataba de tres lienzos o si estos santos abogados de navegantes y viajeros acompañaban a la Virgen en un solo cuadro, de modo que somos cautelosos en identificarla con la obra que nos ocupa.

Narta se muestra de frente sobre una peana y con una media luna de plata a sus pies. Viste saya y justillo de fondo rojo con decoraciones en tono claro, y lleva superpuesto manto azul ornado con ramas y flores, ribeteado por un grueso galón dorado. Completan su adorno anillos, joyeles y el encaje blanco que enmarca su cara, embutida en un lujoso rostro árabe con piedras preciosas engastadas, como las coronas que cifren tanto ella como el Niño —atacado con un vestido blanco— que sostiene en su mano izquierda. En la otra lleva un nudo con sus velas desplegadas, que confirma su patronazgo sobre quienes emprendían viaje y se ponían piadosamente en sus manos. Sobre fondo oscuro, un resplandor encendido aureola el grupo mariano y enfatiza su carácter sagrado.

A pesar de su advocación, el modelo compositivo de este lienzo debe ser el prototipo de la Virgen de los Remedios de La Laguna, difundido al menos desde principios del siglo XVIII como patrón no sólo de sus representaciones sino también de otros trasuntos marianos. Tal es el caso de sendos cuadros conservados en la isla de Lanzarote bajo los títulos de *La Caridad* y *el Rosario*, en La Geria y Yaiza respectivamente²; y lo mismo sucede con esta Virgen del Buen Viaje que mantiene el planteamiento de aquel modelo, especialmente en la peculiar postura del Niño con el brazo derecho elevado y dirigido al rostro de la Madre, si bien es cierto que la escultura de Santa Cruz presenta idéntica disposición. La inclusión del nudo que Ella sostiene en su mano derecha —cuya posición se repite en la serie de vestes efímeras aludida— supone la principal innovación iconográfica de esta pintura y justifica el cambio de título.

La sumisión de su anónimo autor a un modelo ya codificado le resta interés, pues no fue la fidelidad al original escultórico y a su ajuar lo que ganó su pincel, sino la adaptación de una plantilla. Con todo, demuestra cierta destreza en la representación de los tejidos con los que va revestida la imagen, que no dejaron de recordar a ciertas vestes efímeras ejecutadas por Cristóbal Hernández de Quintana [1651-1725]³, a quien indiscriminadamente se ha atribuido la creación de ciertos prototipos de este formato. Por todo ello, consideramos este cuadro obra de un pintor local de la primera mitad del siglo XVII, apegado a una composición de éxito que le estimó de trasladar con exactitud al liero el modelo que supuestamente representa.

¹ C. FUENTES PÉREZ, Gerardo, «La advocación del Buen Viaje en la catedral de San Telmo de Tenerife, en V Congreso de Historia Canaria-Americana (1982) Las Palmas de Gran Canaria, 1985, t. II, pp. 740-754.

² GONZALEZ, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1971, t. II, p. 277.

³ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION, Santa Cruz de Tenerife. Caja E24, nº 4, t. 1.

⁴ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, «Dos devociones tinerfeñas y su iconografía en Lanzarote», en *IX Jornadas de Estudios sobre Puertoventura y Lanzarote* (1998) Puerto del Rosario, 2000, t. II, pp. 23-48.

⁵ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, *Quintana: Obisdo Hernández de Quintana*, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

CRM



NUESTRA SEÑORA DEL RESCATE [3.C.3.3]

ANÓNIMO

MADRID POLICROMADA / 47,5 x 16,5 x 16,5 CM / SIGLO XVI

MADRID, CASA DE LA ORDEN DE LOS TERNEROS

BIBLIOGRAFÍA:

ANWA HERNÁNDEZ, L. A. (1969), pp. 199-223. BIBLIOTECA NACIONAL, MS. 1238. FRAGA GONZÁLEZ, C. (1980), pp. 697-707. FORBES ALONSO, B. (1971), pp. 348-350. BENJUI DE ARBAS, A. (1974), pp. 711-724. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2008), p. 45.

Esta talla es una imagen votiva sencilla destinada al culto en capilla y no al altar mayor. La Virgen aparece en una postura frontal y rígida, con dos brazos articulables para vestir. La estilizada y alta cintura nos remite a la primera mi-



[3.C.3.3]

lad del siglo XVI. La pañeta de la falda muestra un acanalamiento con hondos pliegues horizontales y abundante plegado de contacto con la tela en el sacro. Nimbada con la aureola mariana, el rostro policromado es de finas proporciones. Las manos parecen ligeramente agrandadas con respecto a la cabeza y la escultura ha perdido algo de sus atributos originales, como el nudo Jesús a quien entregaba una rosa con la mano. En su lugar, en la actualidad lleva el borbicón de la Santísima Trinidad que los cautivos rescatados portaban al cuello, por lo que se la denominan *Virgen del Rescate*. En la peana tiene una inscripción que reza: *la Madre de Dios de Argel*.

El secuestro de personas por los berberiscos es una práctica usual de estos corsarios, que conseguían posteriormente elevados beneficios con la compra de su libertad por sus familiares o por las órdenes religiosas de La Merced y La Trinidad. Menos conocida es su costumbre de rbar

también imágenes para venderlas, al igual que las personas. Valga como ejemplo que en 1682 son rescatadas nada menos que diecisiete imágenes provenientes de la toma de la Mamora por los marroqueses.

En Canarias tenemos constancia de esta práctica debido a los frecuentes ataques berberiscos contra el Archipiélago. Baste citar como botón de muestra que, entre 1599 y 1618, Lanzarote fue ocupado en cuatro ocasiones por estos corsarios. Fuerteventura lo fue a su vez en 1599 y San Sebastián de La Gomera, en 1571 y 1618. Pero además, las islas fueron objeto de golpes de mano en tierra y del acoso a sus navíos hasta 1749 en que fue incendiada la localidad conejera de Femes. Respecto a las imágenes, sabemos que en 1669 fue secuestrada la imagen de la Virgen de Guadalupe, patrona de la parroquia lanzaroteña. Según una piadosa leyenda de la que se hacen eco varios historiadores canarios, su dueño la decapitó en Marmalek al no poder venderla, momento en que su propio perro lo atacó y devoró. Posteriormente una cañista canaria, doña Francisca de Ajala, recuperó la cabeza y la devolvió a la isla. El célebre Argote de Molina la hizo recomponer, añadiéndole el cuerpo y el niño Jesús en el taller del conocido escultor sevillano Juan Bautista Vázquez. Asimismo, en 1741 los argelinos saquearon la ermita de Nuestra Señora de La Merced, en la villa de Arin, llevándose a Argel las ropas de la Virgen y al niño Jesús que fueron vendidos en esta ciudad.

No siempre conseguir los corsarios su objetivo, pues conocedores de esta práctica los objetivos intentaban salvar las imágenes, tal como sucede en la invasión de Lanzarote de 1618, cuando una piadosa mujer consiguió llegar a Funchal con una Virgen de la Soledad que depositó en el convento de San Francisco, donde probablemente continúa. Asimismo, en el último ataque berberisco a las islas, los lanzaroteños consiguieron salvar las imágenes de san Marcial, antes de que los corsarios incendiaran su ermita.

Desafortunadamente, no sucedió lo mismo con la Virgen del Rescate, que capturaría en la invasión de 1618 arribó a Argel el 12 de julio del mismo año, acompañada de 500 lanzaroteños cautivos con ella. En la redención trinitaria la

imagen fue comprada por seis reales y llevada a Madrid, donde el 21 de septiembre participaba con los 208 cautivos rescatados en una solemne procesión. Sería adoptada como patrona por los gemios de vendedores de frutas y tendidos de aceite, y presidida hermandades de socorro para auxilio de sus miembros.

LAAH



NUESTRA SEÑORA DEL CAJONIN [I.C.3.4]

BENITO DE HITA Y CASTILLO [1714 - 1784] /

SEVILLA

MADERA POLICROMADA Y ESTORIADA / 90 X 33,5 X 41 CM / 1773

PREMIADA EN LA PARTE INFERIOR DE LA PEANA: «DON BENITO DE/ HITA Y CASTILLO/ ME FIZO EN SEVI/ LLA AÑO DE 1773»

LA PALMA. BARLOVENTO. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

BIBLIOGRAFÍA:

BERNANDEZ PERERA, J. (1958), pp. 146-148. FUENTES PE-
REZ, G. (1985), pp. 315-321. GONZÁLEZ ISIDORO, I. (1996),
p. 146. HERRERA GARCÍA, F. (1996), pp. 126-131. PÉREZ MO-
REIRA, J. (1994), pp. 93-101. CONCEPCION RODRÍGUEZ, J.
(1993), pp.293-295.

La llegada a Santa Cruz de La Palma del Señor a la Ciudad, ejecutada en Sevilla por Benito de Hita y Castillo en 1750, inaugura una fructífera relación comercial entre el imaginero y algunos clientes insulares, principalmente los Masieiro y los Lago-Viña. Entre 1750 y 1770, arribarían a los puertos de Gran Canaria, Tenerife y La Palma, más de una veintena de esculturas que tanto para oratorios privados como parroquiales, saldrían del taller del imaginero hispalense.

Algunas de estas piezas son atribuciones formalistas a las gubias del Hita, asiraciones que, a la espera de la aparición de los datos que las confirman, pueden plantear ciertas reservas. Pero otras son obras seguras del escultor, al encontrarse documentadas o firmadas, como es esta Virgen del Carmen, en cuya parte inferior de la peana, a punta de gubio, se podía leer: «Don Benito de/ Hita y Castillo/ me fize en Sevi/ lla año de 1773. Pe-

no hemos de lamentar que una reciente y desafortunada intervención bonó parte de los caracteres.

Conocemos la historia de la talla gracias a las labores de investigación del profesor Pérez Morera, que, para a conocer su donante y quien junto al investigador Herrera García recogiera la autoría, que anteriormente había sido atribuida por parte del profesor Fuentes Pérez:

La imagen del Carmen fue encargada para la ermita de San Estanislao, en el pago de Oropesa cercano a Barlovento, que el donante, el capitán don Francisco de Lago y Molina, había heredado de su padre la citada ermita, erigida entre 1761 y 1763. Años más tarde, en agosto de 1778, aun no se encontraba en el templo, como así se desprende de la vista realizada por don Domingo Alfaro de Franchy quien hizo constar que el capitán don Francisco de Lago y Molina, hijo del fundador, ha traído de España una hermosa ymagen de Nuestra Señora del Carmen, que nos mostraré y pienso colocar en la sobre dicha hermita.

En el encargo de la talla, como refiere Pérez Morera, hubo de mediar don Felipe Manuel Masieiro y Van Dille, emparentado con los Lago-Viña tras el matrimonio de don Francisco Estanislao con doña Marta de las Nieves Masieiro y Ferro. Igualmente, podemos relacionar con el encargo al tío del donante, don Estanislao de Lago y Viña, supervisor de la reconstrucción del templo de Nuestra Señora del Pino, en 1766, quien acudiría al escultor para el ornato del nuevo recinto¹⁶.

En la talla palmera, Hita representa a la Virgen sentada sobre un cúmulo de nubes, portando sobre su rodilla izquierda al Niño que suavemente sujeta con su mano. Vestida con el hábito y escapulario carmelita, la figura materna queda parcialmente envuelta por la capa que, abrochada al cuello, se abre para mostrar el escudo de la orden. Esta tipología de imagen sentada, continuadora del modelo de Virgen en Majestad, ya había sido utilizada por el escultor en otras ocasiones, así, la desaparecida Virgen de las Monjas (Iglesia de San Juan de La Palma, Sevilla) o la Virgen del Rosario (parroquia de San Andrés, Sevilla).

En cuanto al tallado y labores policromas, su autor esita grandes artifices en el movimiento y



desplegado de paños, optando por una composición menos suelta, pero no por ello menos elegante. El rostro de la Virgen denota el modelo delicado y juvenil, tan recurrido por Hita en sus realizaciones, frente a la alición por las formas más ritmadas, exuberantes y maduras del siglo precedente⁴. Las rasgos fisonómicos de la talla concuerdan con los aludidos por el investigador Juan González Isidoro quien destaca la proporción de la cabeza con respecto al cuerpo, para obtener una mayor esbeltez y el ligero giro e inclinación hacia un lado respecto al eje compositivo. El rostro, de frente amplia y despejada, es enmarcado por una sedosa cabellera [L] trufada de forma compacta a base de movidas ondas⁵. Estos modos de abordar la talla coinciden con otra pieza que en su momento adscribimos a Hita, la Virgen de la Encarnación (colección privada, Tenerife), llegada a la isla con anterioridad a 1788, momento en el que ya consta en varias indulgencias concedidas por el obispo Francisco Dégado y Vélez⁶. Con respecto al tallado del Niño, se mantienen los cánones impuestos por Roklán o los hermanos Ribas, especialmente apreciables en el Niño Jesús y el san Juanito, de la Hermandad Sacramental de San Juan de La Palma, corporación a la que perteneció y con la que mantuvo estrechos vínculos⁷.

Sobre las labores decorativas de las vestimentas, podemos apuntar similitudes con las realizadas en las tallas de san Miguel y san Antonio, anteriormente mencionados. La capa de la Virgen



FIG.3.1

se resuelve a base de un estofado sencillo en blanco, dispuesto en líneas horizontales formando ondas⁸, sobre el cual prolifera un mismo motivo vegetal realizado en dorado y con decoración a punta de pincel, para formar hojas y flores, todo resaltado en sus bordes mediante un trazo rojo e incisiones de picado de lustre⁹. En el hábito, la profusa decoración vegetal en dorado sobre tono marrón, denota claras influencias de los motivos habituales empleados por la escuela sevillana durante la centuria anterior. Tanto la túnica como el hábito son bordeados por una amplia cenefa,

cuyo borde superior ondulado, se resalta mediante el mismo trazo rojo aplicado en las decoraciones de la capa. Dentro de la cenefa, el encadenado rococó en realce a base de ces, nos indica la aceptación por parte del imaginero de las influencias francesas ejercidas por la importación de telas, elementos que serán una constante en la producción de Hita a partir de mediados de la centuria. En lo que concierne a la figura infantil, la túnica es policromada en rojo con un sencillo estofado y decoración floral, que lo resalta sobre el cromatismo de la figura materna.

Respecto a la nube, ésta se resuelve mediante un estofado a base de minúsculas espirales, empicadas igualmente en el san Miguel, y donde el autor recurrió para el abono de láminas de oro, a su aplicación dispersa.

La corona de la Madre y las potencias del Niño, ambos, son trabajos de estilo mocó, habituales en los talleres sevillanos del momento, y distantes de las tipologías empicadas por los orfebres insulares, por lo que es lógico suponer fueran realizadas en la ciudad hispalense al tiempo que se ejecutara la talla.

Con motivo del fervor que la localidad de Barlovento le profesaba a la imagen, en 1832 a instancias del párroco don Francisco Morales, su por entonces propietario, don Estanislao de Lugo-Vita Massieu, la donó a la parroquia, siendo bendecida y trasladada en procesión, a instancia del obispo Luis Folgueras Sión, colocándola en porraje decente para que los fieles le tributen el religioso culto que desean⁹.

En la década de los noventa del siglo pasado, la imagen fue intertenida para subsanar pequeños desperfectos, repintándose la pecana y positivamente las carnicaciones, que no muestran la calidad y detalles de otras obras del imaginero.

⁹ Constata documentalmete que se acudió a Hita, y no a Diego Cornejo, atribución a la sede de este AMADOR MARRERO, F. PÉREZ MOREIRA, J., 47 Orón de la Catedral de Santa Cruz de Tenerife, Decuento de Inventario, Año VII, n.º 25, Córdoba, pp. 3-7.

¹⁰ HERNÁNDEZ PEÑERA, J., *Acta* Cón. de Hita y Castillo en la Santa Cruz de La Palma, en *Boletín Español del Arte*, 1958, pp. 146-148.

¹¹ PÉREZ MOREIRA, J., *La cultura del asúcar*, La Palma, 1994, pp. 49-100.

¹² Junta con la firma de la Virgen del Carmen, se han encontrado, igualmente firmadas por Hita, en 1721, las tallas de san Miguel y san Antonio. Iglesia de San Juan, Puntallana, La Palma. HERNÁNDEZ GARCÍA, F., *Arte*, Esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la isla de San Miguel de La Palma en *Acta*, No. 2, 1990, pp. 120-132.

¹³ FUENTES PÉREZ, G., *Aspectos artísticos de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario*, Barlovento (La Palma), en *El Catálogo de Historia Canaria-América*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, I, II, pp. 205-221.

¹⁴ Las tallas atribuidas a Hita con el san Sebastián (1761), san Miguel, san Agustín y los santos Marcos, José y Simón, (1761-1767), infanzonadas en las iglesias del municipio hispalense. Ver CONCEPCION RODRIGUEZ, J., *Platación por artefactos en Canarias en el siglo XVIII*, Gran Canaria, 1985, pp. 290-295. SÁNCHEZ RODRIGUEZ, J., *La Misericordia en las Islas Canarias*, Canarias, 2001, pp. 18-196.

¹⁵ GONZÁLEZ ISIDORO, J., *Benito de Hita y Castillo (1719-1784)*, Escultor de las Hermandades de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 81.

¹⁶ Ídem, p. 85.

¹⁷ AMADOR MARRERO, F., *Aljara de la Encarnación en San Mateo*, Mensaje Arte religioso en el Puerto de la Cruz, Tenerife, 2001, pp. 100-103.

¹⁸ GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.* p. 87.

¹⁹ Este tipo de decoración que replica el efecto de telas como el moaré, la encontramos en otras piezas del escultor como son el san Pablo Iglesia de San Andrés, Sevilla) o la hermandad (Santa Catalina, Sevilla). Segun González Isidoro su empleo se relaciona con los tejidos puestos en hoja con el sacramento de los Borbones. GONZÁLEZ ISIDORO, J., *op. cit.* p. 98.

²⁰ El hecho de que este motivo mantenga prácticamente la misma medida en todas las realidades, más allá del uso de plañillas, muy habituales en la labores de decoración escultórica.

²¹ PÉREZ MOREIRA, J., *La cultura del asúcar*, La Palma, 1994, pp. 99-100.

PFAM

EL AMOR DE DIOS
A TRAVÉS DEL CULTO
LA LITURGIA DIVINA



CAJIZ [B.D.1]

SEVILLA?

PLATA FUNDIDA, CANCELADA Y SOBREDORADA / 375
CM X 191 CM Ø (PIE); 10,4 CM Ø (COR) / ANTES
A 1533

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
FED Y RAMOS, J.; HERRERA PÉREZ MOREIRA, J. (2001), I, p. 392.

Cajiz con pie acuchado con rombos intermedios que originan planta de lóbulos y puntas y superficie dividida en doce segmentos con decoración simétrica de hojas y flores; así formado por tres cuerpos gallonados, los dos inferiores semiesféricos y el superior de marzuana con iris meridiano de querubines; copa acaparrada y subcopa con ornato calado de tallos vegetales anudados, coronados por cabezas aladas semejantes a las del nudo.

La palmeta, fija a la copa, lleva el anagrama IHS en capitales góticas. Sobre el pie aparecen las fi-

guras en relieve fundidas de santa Ana —patrona de la catedral de Canarias—, la Virgen y el Niño, limitadas por cordón y entre dos leones.

Pieza sin marcas que corresponde a un modelo con estructura del góton tardío, por lo que cabe fecharla a finales del XV o en las primeras décadas del siglo siguiente. Llama la atención la configuración nada usual del asíl, compuesto por tres nudos superpuestos; mientras que el pie en forma de estrella, con puntas que alternan con lóbulos, responde a una tipología muy común en el siglo XV y principios del XVI, tanto en la Corona de Castilla como en la de Aragón. Es probable que se trate del cajiz bueno y grande que el Obispo Frías mandó hacer en 1485 para la catedral de Santa Ana, para que celebren en dicha iglesia. Con ese fin dejó varias piezas de plata fina taza, media docena de cucharas y un calce de su propiedad) en la escritura de donación que a favor de su sede episcopal otorgó en Sevilla el 20 de octubre de 1485. De ser así, es factible atribuirle origen sevillano, ciudad en la que nació y murió don Juan de Frías —canónigo de la catedral hispalense antes de su nombramiento como Obispo de Canarias— y centro primerizo casi exclusivo de los islas en aquellos primeros momentos de su colonización.

Utilizado para los entiempos de los canónigos difuntos, de él escribía el canónigo Feo y Ramos en 1533: *Nada he podido averiguar de su origen y procedencia, ni mucho menos de su autor. No sé sino lo que estas piezas desde me han revelado que está en nuestro iglesia desde el año de mil quinientos treinta y tres, que es por consiguiente, la joya más antigua de la catedral, que se llama, no sé por qué, de los Apóstoles, y que hasta hace pocos años, se usaba en los entiempos, poniéndola en las manos de los capitulares difuntos. Así nos despedíamos de nuestro cosa empujando el calce con la imagen de Santa Ana, nuestra patrona, o quien, según antiguo y loabledable costumbre, se encendían, en dos candeleros de plata cincelada, dos velas en los entiempos.*

Figura en el más antiguo inventario que se conserva de la catedral de Santa Ana, fechado el primero de enero de 1533. En 1557, el sacristán

© 2012, Ediciones de la Universidad de Zaragoza. Reproducción autorizada por el C.I.P.H. de Barcelona. Fotocopia: 2012, 2013.

mayor, en cumplimiento de una orden del obispo don Diego Deza, sacó un libro —hoy desaparecido— donde estaba asentado e inventariado todo lo que dicha iglesia tenía. Por entonces, existían seis cálices de plata, entre ellos uno dorado con su patena que tiene San Marcos con su escudo de armas en el pie y a Nuestra Señora y dos leones. En 1557 volvió a ser consagrado, esta vez con indicación de su peso —cinco

marcos, tres onzas y dos reales— y corrigiéndose la contasa referencia anterior a San Marcos: *Otro cáliz de plata dorado con su patena; tiene al pie un escudo de armas que tiene a Nuestra Señora y dos leones*. Las sucesivas relaciones posteriores (1570, 1573, 1582, 1589) añaden que poseía patena con unas letras que dicen Jesús. A partir de 1629 se le denomina como el cáliz que llaman de los apóstoles, con una medalla

de Santa Ana en el pie; mientras que en 1689 y 1702 consta como un cáliz y patena dorado arriñado, el pie redondo y labrado al modo de almenas o puntas que llaman de los apóstoles¹. Finalmente, en 1765 y 1785, se le describe como un cáliz y patena de plata sobredorada, el pie de puntas de diamantes y redondas, tallado de zinc² y relieve con seraphines en el pie y copa con una imagen de Santa Ana en una de las puntas del pie, que sirve para los entierros³.



¹ CABALLERO MÚJICA, Francisco, *Documentos episcopales curiales* (Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, p. 25.

² ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, *Las Palmas de Gran Canaria, libro I del tesoro 1557-1630*, f. 1. *Testimonio sacale a lo letra del libro y memoria de la plata y oro e joyas e ornamentos e otras cosas del servicio de la iglesia catedral de señora santa Ana de la cibdad real de las Palmas de la isla de Gran Canaria y las almas que para el servicio del coro della se an hecho hasta y presente día del mes de enero de mil y quinientos treinta y tres*.

³ *Ibid.*, ff. 81 v y 145.

⁴ *Ibid.*, libro del tesoro de la sacristía mayor (1609-1722), ff. 5 y 170.

⁵ *Ibid.*, libro inventario de la plata y reliquias de la sacristía mayor, 1765, f. 2.

JPM



CALIZ [E.D.1.2]

DIEGO DE ALFARO / CORDOBA

PLATA PUNTEADA, CINCELADA, TURNEADA Y SOBREDORADA / 21,5 CM X 16,5 CM Ø (PIE), 8,6 Ø (COPA) / CA. 1550-1560

MARCAS EN EL EXTERIOR DEL PIE:
AL. JO. CORY Y UNA TERCEIRA PRUSTRIA

TENERIFE. ARCO. PARROQUIA DE SAN JUAN BAPTISTA

BIBLIOGRAFIA:

HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1993), p. 163; MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1991), p. 179; PÉREZ MOREIRA, J. (1998), pp. 429-431; y (2000), t. no. 246-247.

Cáliz con pie bajo y cónico dividido en dos zonas, la superior con seis lóbulos decorados con las siguientes figuras: monte Gólgota con cruz entre árboles y coronada por INRI; querubín sobre festón de frutas; máscara y cabezas de carneros sobre cintas ondulantes; carcaj bajo dos medias lunas humanizadas; y casco con espada

bajo máscara. Astil cilíndrico torneado con nudo aplastado formado por dos casquetes gallonados de perfil sinuoso separados por meduras meridianas. Subcopa gallonada limitada por filete superior.

Clasificado por Hernández Pereira —citando a Dacio V. Darias y Padrón— como pieza de principios del siglo XVIII de posible origen italiano, sus marcas no dejan lugar a dudas sobre su verdadera procedencia: el punzón de la ciudad de Córdoba (la sílaba COR dentro de casetón rectangular; una segunda frustra (figura sobre bama horizontal y las letras O. J.) y la impronta personal de su artífice en dos líneas, AL/FARO).

Ello permite adscribirlo correctamente y sin género de dudas al vallesolano Diego de Alfaro [1518/19-1571], importante figura que ya en 1542 se titulaba platero del muy ilustre señor don Leopoldo de Austria, Obispo de Córdoba [1541-1557], por cuyo encargo hizo la cruz de Palma del Río, de brazos adornados con grutescos y rica crestería. Al servicio luego del arzobispo sevillano Valdés [1555-1568] y del Obispo cordobés Alava [1558-1562], trabajó también para los duques de Arcos haciendo piezas civiles y religiosas. De su mano es el cáliz de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Santiaña y el de Santa María de Écija.

Pieza plenamente renacentista con leves recuerdos góticos en las cucharas del pie y en el nudo de manzana, el cáliz de Arco se asemeja mucho al de Santiaña [ca. 1562-1564]. Ambos repiten el mismo tipo de copa gallonada y pie cónico, decorado con lengüetas con símbolos cristológicos y motivos del grutesco romano trofeo, querubines, máscaras, cintas y festones de frutas; aunque difieren en la configuración del nudo, cuya forma esferoidal en el caso de Santiaña ha de ser más tartifa.

¹ Deberá corresponder a la variante n. 18 del punzón de la ciudad de Córdoba (entre carpente hacia la izquierda sobre bama horizontal y la sílaba COR), impresa en la custodia profesional de la parroquia de Nuestra Señora del Castillo (Iruya). Objeto de un estudio del siglo XVI IORTIZ JUAREZ, Diezmos. Particiones de platero cordobés. Córdoba, 1980, p. 411.

² OJIZ VALDONOS, José Manuel, «Historias. Las Artes Decretivas en España. Siguro Arte» vol. XXX, Madrid, 1999, t. II, p. 509.

³ NIETO CUMPLIDO, M. y MORENO CUADERO, F., *Esculturas Cordobesas*, Córdoba, 1993, p. 77.

JFM



COPON DEL OBISPO DON FEINANDO VÁZQUEZ DE ARCO [1511.]

ANÓNIMO / ¿CASTILLA?

PLATA FUNDIDA Y CINCELADA EN SU COLOR Y PARCIALMENTE DORADA / 41,5 CM X 18 CM Ø (PE): 15,5 CM Ø (COPA) ANTERIOR A 1522

TENEDERO. LA LAGUNA. CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REINEDOS

BIBLIOGRAFÍA: HERNÁNDEZ PEREIRA, J. (1983), pp. 28-29; PÉREZ MORENO, J. (2000), p. 18; y (2001), t. p. 243.



© 2010 Museo de Arte, Universidad de Sevilla. Fotografía: Instituto de Arte y Cultura, Universidad de Sevilla.

Copón con pie y copa lisas y circulares; vistazo hexagonal y rudo con tambor central hexagonal, con contrafuertes abalaustrados en los vértices, ceñido por dos casquetes de perfil cónico formados por seis lengüetas o caxharas que encierran ramos florales de diseño simétrico. La

decoración incluye molduras soguacadas en las aristas y irisos con jamonés a cardeneri en el nudo y rosetos con diminutas figuras de animales fantásticos —características del bestiaro medieval— en el zócalo. La copa presenta tapa practicable a bisagra, rematada en cruz lisa sobre es-

fera, que permita utilizarla, abierto el copón, como plato de comunión.

Como denota su estructura gótica, se trata de una de las piezas de platería más antiguas que se conservan en Canarias. Catalogada por Hernández Perera como obra plateresca de hacia 1540, la identificación del escudo episcopal que figura en el medallón de esmalte esmaltado y escaudo del pie por el investigador Juan Ramón Gómez-Panue ha permitido, además de retrotraer su cronología a una fecha más temprana, clarificar la personalidad de su donante, don Fernando Vázquez de Arce, nombrado Obispo de Canarias en 1513, quien, con el Adelantado Alonso Fernández de Lugo, intervino en la fundación y concedió la primera bula de erección de la iglesia —futura catedral nariense— de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna en 1515. Vázquez de Arce también regaló a la parroquia de la Concepción de la misma ciudad con un cáliz con sus armas al pie. La existencia de diversas piezas que pertenecieron a este obispo tanto en Gran Canaria como en Tenerife parece indicar que su pontifical fue repartido entre las principales iglesias del Archipiélago.

En el inventario de alhajas, ornamentos y enseres de la catedral de La Laguna realizado en 1835 por el arcediano Fernández y el racionero Pereira Pacheco, consta como un *copón grande de figura de condelero de plata sabredorada con los armas al pie de un señor obispo que parece lo donó a lo antigua a esta iglesia. Pesa dos libras y quarta*.

Don Fernando Vázquez retornó a la Península en 1516. Allí falleció en 1522. Canónigo prior de la Catedral de Osmá antes de su nombramiento como Obispo de Canarias, sus últimas noticias están fechadas en Valladolid en julio de ese año. Su cuerpo yace enterrado en la capilla que mandó construir en la catedral de Sigüenza, ciudad en la que había nacido hacia 1444.

En su testamento dejó por heredera a la catedral de Canarias, a la que obsequió con un rico báculo de plata y un pectoral de oro. Según escribe su sucesor, en 1529 el báculo se hallaba en Aranda o en Buzo de Osmá en poder de un *deudo del dicho obispo muchos días ha*. Por entonces, debió de ser remitido —junto con el resto de



1013

su pontifical— a Canarias, de modo que ambas piezas figuran en el inventario del tesoro de la catedral de Las Palmas hecho en enero de 1533, el primero como un báculo que *desto el señor obispo don Hernando de Arce, que tiene en la cabeza un crucifijo con Nuestra Señora y San Juan; pesa todo onze marcos y cinco onças y seis reales con siete cañones con sus nudos, budo de plata, y con otro canón con su manzana dorada que ayuda al remate del dicho báculo; y el segundo como un pectoral de oro que *desto a la yglesia el señor obispo don Hernando de Arce; tiene de una parte a Nuestra Señora y de la otra a Nuestro señor, pesa catorze castellanos y seis granos, está en una caja de cuero. Según una nota puesta al margen del inventario, el báculo fue vendido al Obispo don Alonso de Viramés. Al mismo pontifical pertenecían dos dalmáticas viejas de damasco blanco labrado con vnas alcarchoas de hilo de oro con los antepies y bocas de mariposa de rojo carmesí con los arneses del señor obispo don Fernando de Arce en los antepies.**

Sobre el origen de este copón —única pieza que se conserva de su legado— cabe sospechar, dada la vinculación de su donante con Sigüenza y Burgo de Osma, en una posible procedencia castellana.

¹ RODRÍGUEZ MACHE JESÚS, *Historia de los Forasteros Maestros de Oro. Sta. de la Concepción de la ciudad de La Laguna*, La Laguna, 1953, p. 73.

² Archivo de la Catedral de La Laguna, legajo Añafán, inventario de alhajas, ornamentos y enseres fabricados en virtud del acuerdo tomado por el cabildo catedral el 164-1635, nº 121.

³ CADEIRA LEÓN Santiago y SANCHEZ RODRÍGUEZ Jairo, *Obispos de Canarias y Rubicón*, Madrid, 1997, pp. 77-79.

⁴ Archivo de la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, libro I del tesoro (1527-1638), ff. 1v, 2v y 45v.

JPM



PLATO LIMOSNERO [3 D. LA I]

ANONIMO / FLANDES

DIAMANTE. COBRE / 29,8 cm Ø y 18 cm Ø. (MEDALLÓN CENTRAL), 2,5 cm (ALZURA) / PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

GRAN CANARIA, TELDE. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

Plato circular y liso con medallón circular en el asiento que presenta la figura perfilada en relieve del *Agnus Dei* acompañado de cruz con terminaciones tribuladas y banderín ondeante, rodeada por grueso baquetón. A diferencia de otros ejemplares, no lleva inscripción. Como ha puesto de relieve la doctora HERRERA MORENO, este tipo de objetos son originarios de la ciudad belga de Dinant, de ahí el término con los que a veces son denominados —*dinantierie*—. Desde el siglo XII, una importante industria del bronce y cobre se extendió por el valle del Mosa y a partir del siglo XIV creció de forma extraordinaria. La obras salidas de estos talleres se llamaron *dinantierie* por su lugar de origen, llegando a ser en Francia sinónimo de objeto de cobre. Más tarde surgieron otros centros importantes de producción, entre los que destacó Malinas. El posible origen flamenco de estos platos ha sido apoyado posteriormente por el profesor Cruz Valdominos, que apunta que los artífices de Dinant emigraron después a otras ciudades de Flandes y Alemania (Nuremberg) y que en Barcelona se hicieron imitaciones. En su opinión, los que llevan inscripciones en alemán pudieron venir a través de las ferias más famosas de la época; aunque una parte de los que se conservan fueron realizados en diferentes centros españoles siguiendo modelos nérdicos.

Desde finales del siglo XV, la íntima vinculación entre la cultura hispana y Flandes posibilitó la llegada, como consecuencia de las transacciones mercantiles, de este tipo de piezas, repartidas por España y sus colonias americanas. En el caso que nos ocupa, las importantes relaciones mantenidas con Flandes durante el siglo XVI, basadas en el comercio del azúcar, avallan esta vía de penetración y de importación de éste y otro tipo de objetos y, como es de sobra conocido, en Telde se recibieron retablos esculpidos y trípticos pintados en los afamados talleres de Amberes.

Para su datación se aceptan las fechas propuestas por el profesor BRASAS, entre los últimos años del siglo XV y primera mitad del XVI. Cruz Valdominos delimita, de forma provisional, esta cro-

nología, basándose en los datos que aporta 1484, fecha del ejemplar de Atienza y 1528, año en el que la Colegiata de Talavera adquiere uno de estos platos.

Utilizados para pedir limosna, todos ellos son de forma circular y escasa profundidad. El medallón central varía según los tipos, ya sea de tema floral, heráldico o iconográfico, como en este caso, que coincide con otros ejemplares ya publicados en la figura del Cordero abanderado en posición de marcha y cabeza girada con aureola, como prefiguración de Cristo. El inventario de 1552 de la parroquia de San Juan Bautista de Telde da cuenta de tres platos de estaño usados, el *vno mayor que los otros*; y el de 1675 una fuente de *azúcar (cobre)* que podría ser ésta.

La importación de piezas de fundición desde Flandes —fabricadas en la metalurgías de Amberes, Malinas, Namur o Laja— fue una constante en Canarias a lo largo de los siglos XVI y XVII. Armas y sobre todo campanas eran el principal objeto de este comercio. La del santuario de las Angustias (La Palma) está firmada por Petrus van der Chein en 1567 y la de la parroquia de la Asunción de La Gomera, traída de Flandes después del ataque de los piratas angloisinos, por Juan Menis en 1621; mientras que en 1501, la catedral de Las Palmas recibió del mercader flamenco Pascual Landín un reloj y seis campanas fabricadas en la ciudad de Malinas, embarcadas en su nave por Galis. A ellas hay que sumar otras obras de bronce o cobre, de uso doméstico o litúrgico, tales como piezas de vajilla, arañas de luces, candeleros y campanillas de altar o de mesa. Un último capítulo de este activo comercio con los Países Bajos los constituyó el azul en forma de aze y el gran tenebrario de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, fundidas en Amsterdam en 1686 con anexo a los diseños enviados por el artista palmero Lorenzo de Campos.

⁵ Sobre este tipo de piezas véase, entre otros, HERRERA MORENO María del Carmen, *Los retablos en la provincia de Huelva*, Huelva, 1990, t. I, pp. 280-294; BRASAS EGIDO JESÚS Carlos, *La platería castellana y su difusión*, Valladolid, 1960, pp. 123-124 y 133 figs. 90-92; CRUZ VALDOMINOS JOSÉ Manuel, *Aportes para una historia de la platería en la*



1514.1

Basílica de San Gregorio Odenseas, Príncipe de Viana, nº 163, 1981, pp. 225-228; y MARTÍN VAQUERO ROSA, *La platería en la diócesis de Vitoria (1250-1650)*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1997, pp. 222-224.

² Archivo del Museo Canario. Colección de documentos para la Historia de Canarias formada por Agustín Milián, tomo IV, f. C. 12.

³ Archivo parroquial de San Juan Bautista, Torre. Item de cuentas de fábrica (1670-1710), inventario, 278-1675, 166.

⁴ CAZORLA UJEDÓN-SANTIAGO, *Historia de la Catedral de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 222-224 y 240.

⁵ *Ibid.*, pp. 245-249.

IPM



ARQUETA ENCORADA [1514.1]

ANONIMO / PAÍSES BAJOS MERIDIONALES

MAQUETA, CORDOBA GRABADO Y FERRERADO, HIERRO FORJADO / 18 x 22 x 15 CM / Ca. 1511-1514
GRAN CANARIA AZÚMARS, PARROQUIA DE SAN SEBASTIÁN, TESORO

BIBLIOGRAFÍA:

ARTILES, J. (1945), pp. 39 y 43-44; (1946) pp. 71-72; (1977), pp. 63-63A, (1978), p. 22; (1980), pp. 210-211 y 217; (1982a), pp. 30 y 13-14; (1985), pp. 36 y 43-50; *ibid.*, pp. 48-49; PÉREZ MURCIA, J. (1994), pp. 62-62; (1999), p. 48; NEGRIN DELGADO, C. (2001a), p. 71.

Este *coffe de Flandes guamequeño* en questo el Sacramento³ se hallaba documentado desde 1514 en la primitiva iglesia parroquial de San Sebastián de la villa de Agüimes (Gran Canaria)⁴, Real Sertorio de los Obispos de Canarias y Cámara episcopal⁵, complementándose paulatinamente la somera descripción de su primera cita en el transcurso de posteriores inventarios, donde se detalla que iba cubierto de cuero negro y presentaba *barras de hierro y cerraja con llave*⁶.

Según J. Artiles, la importación de tal pieza se efectuaría para dar cumplimiento a un mandato de la visita realizada en 1511 por su tercer señor, el prelado don Pedro de Ayala⁷, personaje

de ilustre linaje toledano —hijo del comendador de la orden de Santiago don Pedro López de Ayala y de doña María Dávalos—, que alcanzó un elevado rango en la jerarquía eclesiástica, pues fue canónigo y deán del Cabildo de la catedral de Toledo y gozó de gran estima en la corte de las Reyes Católicas, quienes le encomendaron importantes misiones diplomáticas, enviándolo en calidad de embajador extraordinario a Inglaterra, los Países Bajos y Alemania, aunque paradójicamente nunca residiera en la diócesis canariense, de acuerdo con la opinión unánime de reconocidos investigadores actuales⁸ y en contra del parecer —secularmente admitido— de los historiadores canarios Juan Núñez de la Peña (1676)⁹, fray José de Sosa (1678-88)⁹, Pedro Agustín del Castillo y León (1886)⁹ y José de Viera y Clujó (1783)⁹.

Para, al margen de las disquisiciones acerca de quien fuera el verdadero promotor de su encargo a los prestigiosos obradores septentrionales —quizá el visitador por él designado—, lo único cierto es que el referido *cofrerillo* o *cofrerillo* sirvió de una eucaristía al principio exento en una hornacina de piedra embutida en la pared y luego en el interior del tabernáculo ligneo del altar mayor del mentado templo hasta su sustitución, en 1559, por un relicario de plata, reservándose más tarde, al menos esporádicamente, para el Monumento del Nuevos Escrito, pues ya en 1552 se había ordenado la hechura de otro para suplirlo, aunque el descargo de su coste sólo se registra en las cuentas de fábrica de 1642, el cual sería, a su vez, reemplazado en 1673 por el nuevo sagrario labrado por el escultor Lorenzo de Campos¹⁰, de orden salmónico y bellísimo, a juicio de A. Trujillo Rodríguez¹¹.

Por consiguiente, desde ese momento, permanecería retirado del culto en el nuevo recinto parroquial, llevándose en tiempos del párroco don Serafín Rodríguez Reyes [1963-1971] al entonces proyectado Museo Diocesano de Arte Sacro de la Catedral de Canarias en Las Palmas de Gran Canaria¹², de donde fue desuelto a su templo originario en la década de los ochenta del pasado siglo con el objetivo de exhibirlo en las vitrinas del tesoro o *camara*, si bien a fines de

la misma centuria se usara para sacar procesionalmente el Santísimo Sacramento en la festividad del Corpus Christi.

La obra en cuestión ilustra un capítulo muy interesante de las llamadas artes aplicadas, industriales, decorativas o santuarías, y por su finalidad, se incluye en el apartado de aquellos objetos guardadores —conforme a la definición de F. de Olguer-Felú— que, atendiendo a su mayor o menor tamaño dentro de sus ya reducidas dimensiones, se denominaron arquetas, cofrecillos o arquillas, cuya enorme aceptación y consecuente proliferación en la España del siglo XV se explicaría no solo por su gran utilidad para custodiar efectos personales de cierto valor —joyas, monedas, etc.— o incluso reliquias, sino también por la comodidad a la hora de transportarlos durante los viajes, pues facilitaban la sujeción a las caballerías mediante las asas y protegían su contenido con los refuerzos metálicos y el cuero impermeabilizante de su revestimiento exterior.

Ahora bien, en la terminología castellana de la época, todos ellos recibieren el nombre genérico de *cofres de Flandes*⁵, ateniéndose al ámbito geográfico de donde acaso proviniera su primitiva estructura, pero no a las características morfológicas de cada variante en concreto, pues muchos salieron de talleres peninsulares.

Sin embargo, la arqueta de Agüimes sí responde a una tipología de medianas proporciones con clara filiación nórdica, que se extendió por el occidente de Europa a través del comercio de arte e inspiró una masiva producción seriada en los centros artísticos españoles, como confirman los dos ejemplares del Museo de Art de la Pell —creado por la Generalitat de Cataluña en la localidad de Vic (Barcelona) para albergar la colección Andreu Colomer Murray— (Nos. Inv. 606, C/1098 y 233, C/191) —emparentados con el par de modelos de los respectivos museos de las ciudades belgas de Conzai y de Namur⁶— y el del Museo Arqueológico de Valladolid⁷, con los cuales muestra estrechas concordancias formales y estilísticas.

En efecto, se trata de una pieza de madera, recubierta de cordobán negro con motivos cir-

culares orlando sencillos temas vegetales de tradición gótica sobre fondo punteado —a modo de tondu— en la ornamentación grabada de los flancos, y provista de una tapa de sección trapezoidal o en forma de artesa invertida con un asa central de hierro forjado en prominentes remates angulares a ambos lados y un pequeño nudo en medio.

Este elemento de cubrición se alianza con cinco garrimones o bandas féreas de terminales buñidos, generando un barrado paralelo que se repite en la caja —de figura prismática rectangular— a la cual se afianza con bisagras y en cuyo frente se coloca su cerradura cuadrada y más trabajada en una amplia chapa con recortes triangulares en las esquinas superiores y en losanjes en las inferiores, con dos anclajes articulados de perfil aspado a juego con las bifurcaciones de las tiras del ferretería, para completarse con una falleja vertical de laterales acanalados y ligeramente descendida; la locallave oculta bajo otra aldaiba perpendicular con baquetones afrontados en los costados y la cúspide ahorquillada, a la manera de la anterior y en combinación con las puntas de las ahudadas fajas transversales, y sendas grapas o remaches cilíndricos de fijación en los extremos.

No obstante, en la pieza aquí estudiada parece inquestionable su procedencia de los antiguos Países Bajos, pues, con idéntica función sacramental y evidentes similitudes formales, se han encontrado otras en las Islas Canarias, tal es el caso del *cofre de Flandes* guardavieja de hornos de fierro de siete vueltas para el *Sorlho Sacramento, la semana santa*, que se inventaría en 1525 en la parroquia de San Juan Bautista de Puntallana (La Palma)⁸.

Además, dicha atribución foránea vendría avalada por las intensas relaciones comerciales mantenidas con los puertos del Norte europeo —primero con el de Brujas y tras su anegamiento con el de Amberes—, hacia donde exportaban los ricos hacendados de Gran Canaria el añucar producido en sus vastas plantaciones de canavieles y molido por sus ingenios, uno de los cuales —el de Alonso de Matos— se ubicaba precisamente en el término de Agüimes⁹, pues casi siempre se aprovechó el tornaviaje de los naos hasta allí fletados para paliar las necesidades locales con importaciones de artículos de diversa índole —en especial, los manufacturados y los alimenticios—, en los que tampoco faltaron los destinados a ornatos de sus personas y cosas —en palabras del licenciado Romero¹⁰— ni la imaginería devocional o los objetos de uso litúrgico.





Fig. 16

vaso de comunión que se pagaron juntos en las cuentas de 1639).

Durante los primeros momentos de la colonización castellana, se utilizaron para el culto divino piezas de diversos metales y aleaciones. La documentación conservada cita el plomo, el latón, el bronce, la hoja de Milán, el cobre y, en especial, el estaño y el azólar, como cálices, viñajeros, campanillas de altar, copas de comunión, crismas, platos limosneros, cajas para guardar el Santísimo Sacramento, lámparas, candeleros, custodias, portapiques, acetres, incensarios... También se emplearon recipientes de materiales poco duraderos, como viñajeros de Pisa, de barro fino o de vidrio. Progresivamente, fueron reemplazadas por otras de plata, primero las del servicio del altar (cálices, viñajeros, relicarios eucarísticos) y sacramentales (custodias, crismas), siguiendo más tarde por otras como incensarios, acetres, lámparas o portapiques.

Buen ejemplo nos ofrece la iglesia de la Concepción del Realajo Bajo, que en 1532 poseía unas crismas de estaño y un cáliz de latón, sin duda el mismo que figura en 1552 como un cáliz de estaño viejo con vnos lenguas dorados viejos. El primer cáliz de plata no se hizo hasta 1545-1550

y todavía en 1558 se mandó hacer otro cáliz de estaño que sirviese entresemana para decir misa fuera de la iglesia quando van a decirlo. Por entonces (1557-1558), se pagaron 216 maravedíes por unas viñajeros del mismo metal. La primera custodia también fue de estaño, adquirida en 1544-1545 por 10.056 maravedíes, que no fue sustituida por otra de plata hasta 1567-1568.

Como señala Gloria Rodríguez, estas piezas de metal —de bronce, cobre y azólar— se importaban generalmente del Norte (Inglaterra, Flandes, Países Bajos) y con el nombre de *dimanderie* se conocen los platos limosneros originarios de la ciudad belga de Dinant, como el ejemplar de la parroquia de Têlde. Las primeras cuentas de fábrica que se conservan de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (1591-1602) mencionan tres pares de candeleros de *Mogolterra* de figuras y otros seis candeleros grandes de bronce sñmbió a buscar al Norte el maordomo de la parroquia del Realajo Bajo para el altar mayor entre 1669-1672. También llegaron objetos de latón de Portugal, como una lámpara grande y dos linternas que el mayordomo de fábrica de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz mandó pedir a Lisboa antes de 1611.

¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN PEDRO APOSTOL, Breña Alta, libro 1 de cuentas de fábrica, inventario, 7-VI-1603. Un *bronce* destinado para dar agua a los que comulgan. Quatro lenguas doradas. Héro, cuentas dadas el 17-X-1629 por el altar de Blas González Diaguero, de un cargo de 8 reales por cuatro viñajeros y un vaso para la comunión.

² ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Realajo Bajo, libro 1 de fundación y organo, ff. 2 v. 6v, 52 v. 6v, 82 v. 9v, 110 v. 14v, 126v, 142v.

³ RODRÍGUEZ, Gloria, *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Madrid, 1985, p. 171.

⁴ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Realajo Bajo, libro 1 de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 20-VIII-1672 desde 1-1-1669, f. 48.

⁵ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Santa Cruz de Tenerife, caja 23, libro 1 de fábrica, ff. 41 y 42v.

JPM



COPIA DE COMUNIÓN [S.D. 17]

ESTADO / 203 cm (altura) x 11 cm Ø (cóm.; 10,2 cm) / ANTERIOR A 1603

DESCRIPCIÓN:

EN EL BORDE EXTERIOR DEL PIE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN.

LA PALMA, BREÑA ALTA, PARROQUIA DE SAN PEDRO APOSTOL.

BIBLIOGRAFÍA:

RODRÍGUEZ, G. (1998).

Según G. Rodríguez, en el año de 1603 figura entre los bienes parroquiales de la iglesia de San Pedro Apóstol de Breña Alta la existencia de un vaso para dar agua a los que comulgan, si bien, por razones que ignoramos, el pago no se anota —junto con el de las viñajeros anteriores— hasta las cuentas de 1639. Aunque la pieza es de estaño y está muy deteriorada —escribe la misma autora—, queremos dejar constancia de su existencia, puesto que son rarísimas las que se conservan, al menos tan antiguas, ya que esa ceremonia, que consistió en dar un sorbo de agua a los comulgantes para facilitar la ingestión de la Sagrada Forma, dejó de realizarse en el siglo XIX. En fecha indeterminada —inventario de 1862— se sustituyó por otra de plata que también continúa en la iglesia.

El uso de estos recipientes de estaño como copas de comunión está documentado en muchos



Fig. 1.7

de los más antiguos inventarios de las iglesias de las islas. Sirva de ejemplo el *cabilete* o *basón de estanho con* que *dan agias a los que calmalgan* viño relacionado en 1585 entre las pertenencias de la Concepción de La Laguna junto con unas *ampolletas —sinajeros— destaño viejas y rales*. Como sucede con otras piezas del mismo tipo, se enviaban a buscar al Norte (Inglaterra, Flandes, Países Bajos). Así el *suporlorio* de fábrica de la parroquia de Tijarafe se descargó en 1678 con 20 reales por un vaso de *estanho sobredorado que se trajo del Norte para dar el lavatorio quando se administra la sagrada comunión*.

El ejemplar de Brña Alta lleva una inscripción que alude a su pertenencia a Nuestra Señora de la Concepción de Buenavista, emita que durante mucho tiempo sirvió como primera parroquia del término. Como puede comprarse por algunos legados testamentarios de esta lejana fecha, su fundación se remonta a principios del siglo XVI y hasta finales de la misma centuria los clérigos que atenían la jurisdicción de los Bae-

nas —según se ve por el libro I de bautismos y matrimonios— se titularon curas de las iglesias de San Pedro y Nuestra Señora de la Concepción de Buenavista¹.

¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN PEDRO APÓSTOL, Brña Alta, cuentas dadas el 17-X-1629 por Blas González Dagaena, mayordomo.

² ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, La Laguna, libro I de fábrica, inventario, 84-1585, f. 3v.

³ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE CADELARIA, Tijarafe, libro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 19-VI-1678, desde 18-X-1673, f. 25v.

⁴ Según el cronista palmero Juan Bautista Larean, la tradición nos dice que aquí estuvo la primera parroquia de Brña Alta (LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista, *Noticias para la Historia de La Palma* I (La Laguna, 1975), p. 104. El viajero portugués Gaspar Frutuoso señala, en 1567-1568, que Buenavista tiene una iglesia de Nuestra Señora de la Concepción a la sirvi de la ciudad, por lo que la llamaren Buenavista (FRUTUOSO, Gaspar, *Las Indias Canarias de las Indias de Teruel*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1964, p. 121).

JPM



CRISMERAS [Fig. 1.18]

ANÓNIMO / LA PALMA

PLATEAU SE COLORE / 10 CM (ALTO) (78 CM SIN LA TAPA); 5,5 CM Ø EN LA BOCA Y EL PIE; 11,5 CM (DIAMETRO) / Ca. 1577

LA PALMA, BRÑA ALTA, IGLESIA DE SAN PEDRO APÓSTOL.

BIBLIOGRAFÍA

RODRÍGUEZ, G. (1996), pp. 153 + 163, fig. 1 + 2 + (1999).

Vasos de cuerpo troncocónico invertido y fondo plano con decoración grabada de cintas y motivos vegetales, corto vistado cilíndrico y pie circular plano; tapa cónica con la parte superior gallonada y elementos distintivos en el remate (luz y «O»). Dos de ellos van unidos mediante un mango cilíndrico al que le falta un extremo; el que va suelto tiene asa sinuosa con penzeta en la pata inferior y carece de remate en la tapa.

El conjunto se utiliza para administrar los óleos en los sacramentos del Bautismo y Extremunción, destinado el vaso esento al óleo de los enfermos, mientras que los dos unidos contienen el óleo y crisma para los catecúmenos. Esta ti-

pología, de origen medieval, se desarrolló en Sevilla a mediados del siglo XVI y se mantuvo hasta finales de esa centuria, momento en que fue sustituida por un modelo de vistado vertical con brazos laterales que tuvo larga pervivencia en Andalucía, un ejemplar de esa época, aun con aspectos góticos (candinas superpuestas, mango polygonal) se conserva en la parroquia de la Asunción de Huelva (Sevilla).

El tipo, con pequeñas variantes, se repite en La Palma a finales de dicha centuria, obedeciendo la orden explícita de los mandatos episcopales en esos años: «...que se fagán uncis chrismeras, los dos ligadas y la uno suelta, según y de lo mero que se suele acostumar hacer o bien unas chrismeras con tres bastos y su mango. Se conservan chrismeras de este tipo en Tijarafe (1577), San Andrés (1602), El Salvador anteriores a 1602 y Los Llanos de Aridane, pero ningunas tan completas como éstas de Brña Alta, ordenadas en la visita de 1577 y ya realizadas, en el inventario de 1603. La pieza que se exhibe presenta algunas diferencias con las andaluzas, como la forma troncocónica de base plana que adoptan los vasos y la carencia de nudo en su vistado; así como la pervivencia de una rematada en penzeta de origen plateresco. El ejemplar de El Salvador, sin embargo, conserva el cuerpo cilíndrico de base semiesférica a la que se adosan pequeñas costillas y se adorna con un friso vegetal a media altura, lo mismo que hace la pieza de San Andrés. Las de Tijarafe y Los Llanos cambian sus motivos decorativos por un dibujo de cintas, espejos y festones que cubren todo el vaso. Al mismo tipo pertenecen las chrismeras de la parroquia de Nuestra Señora de Montserrat de Los Saucos (Sebastián Agustín, 1602), de las que sólo se conserva la pareja de vasos de cuerpo cónico con costillas superpuestas y tapa cupular que ha perdido los remates, sin decoración alguna.

Probablemente todas ellas fueron hechas en la isla por algún platero de origen sevillano, que respetó las pautas de su obrador de origen, o copiando alguna pieza importada. La escasez de ejemplares conservados en las provincias andaluzas resalta el interés de éstos de La Palma.

GR



D.D.181



PORTAPAZ [D.D.19]

PLATA FUNDIDA, CANCELADA Y SOBREDORADA / 162 CM (ALTURA), 14,1 CM DE Ø Y 6,2 CM EN CADA LADO DEL PIE / ANTERIOR A 1575

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
PÉREZ MOREIRA, J. (2003), p. 242-243.

Portapaz con la representación de la Virgen con el Niño dentro de la almendra mística orlada de querubines. Cruz de cinco piedras verdes en el anverso —que sustituyeron en algún momento a las coloradas originales— y asa hundiada en el reverso de carácter monstruoso con mascarón, patas de animal y cabeza de perro.

Su interesante diseño circular, que abandona la tipología habitual en la línea de relicarios y tabe-

náculos, se relaciona tanto con las nuevas ideas renacentistas como con la forma de las antiguas patenas consagradas, utilizadas durante la Edad Media para transmitir la paz durante la misa.

La fantasa exuberante con motivos de grotescos a lo romano y seres monstruosos triunfa en la platería hispana desde los años de 1520-1530, sobre todo en la producción congoñese representada por Francisco Becerril y en la andaluza por Juan Ruiz el Verdulino, a quien Cruz Valdovinos atribuye un jaro de hacia 1540-1550, cuya asa también posee figuración monstruosa con mascarón, cabezas de canes y patas zoomorfas.

La pieza carece de marcas, por lo que pudo haber sido realizada tanto en algún centro peninsular —Castilla, Sevilla— como por alguno de los plateros activos en la ciudad Real de Las Palmas en el tercer cuarto del siglo XVI, como Gonzalo Hernández Freire, Bemabé de Llanos o Francisco de Soto, recomendado en 1557 por el

provisor de la diócesis para hacer la cruz procesional de la iglesia del Realajo Bajo, en Tenerife. Al amparo de su catedral, Las Palmas constituyó en ese momento el más importante foco de platería del Archipiélago.

Su ingreso en el tesoro catedralicio es posterior a 1573 y anterior a 1575, año en el que se incluye por primera vez como un portapaz donado con una imagen de Nuestra Señora con cuatro piedras coloradas que son dobles y un diamante falso que pesó dos marcos y tres onzas y vno ochava. En 1589 se le describe con más detalle: un portapaz donado con una imagen de Nuestra Señora y el Niño en brazos, labrado a la redonda de figuras a lo redonda, y el pie tiene cinco piedras, las quatro coloradas, que son dobles, y un diamante falso, que pesó dos marcos y tres onzas y vno ochava. Tiene su casa afonada en frisa colorada.

Se sabe que en 1571, Gonzalo Hernández Freire, platero de la catedral, se obligó a hacer diferentes piezas de plata para el genovés Bernardino Canino de Ventemilla —entre ellas un portapaz con la imagen pintada de san Francisco—, todo similar a las que había hecho para la catedral de Santa Ana. Por orden del dean de la catedral de Canarias hizo el platero Bemabé de Llanos otro portapaz hacia 1552 para la iglesia de San Juan Bautista de Teide.

En inventarios posteriores (1680) figura como un portapaz de plata dorada redondo con su pie triangular con Nuestra Señora y el Niño en medio y una rosa con cinco piedras coloradas, indicándose (1702, 1785, 1815, 1830) que con él se daba la paz a la Audiencia, mientras que para los señores obispos se usaba el conocido portapaz de oro y esmaltes de la misma catedral. En 1718 fue prestado al Obispo don Lucas Consejo de Molina para que lo llevara en su visita a la isla de Tenerife.

¹CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. Cinco Siglos de Platería Sevillana. Sevilla, 1992, pp. 49-50, n. 30.

²En 1728, el Obispo don Gratián Vela también ordenó hacer en Canarias un cáliz e incensario de plata para la Iglesia de la Concepción del Realajo Bajo.

³ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, Las Palmas de Gran Canaria, libro del tesoro 0557-1638, ff. 46v y 83r.



D.D.114



LOBO CUBERA Manuel. «Gerardo Hernández de Peñe, platero y orfebre canario». *Historia del profesor Hernández Peñe*, Madrid, 1992, p. 466 y *Plateros orfebres de Gran Canaria en el Quinientos. Nuevos documentos*, Las Palmas, 1993, pp. 110-111, n. 15.

Archivo del Museo Canario. Colección de documentos para la Historia de Canarias formada por Agustín Milières, tomo 89, f. C-12.

Archivo de la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria. Libro del tesoro de la sacristía mayor (1689-1702), f. 5, 17b, 17c. Libro inventario del tesoro y ornamentos de la sacristía mayor y menores y del sagrario (1785), f. 8 y libro inventario de la plata y reliquias de la sacristía mayor (1765), f. 2v, 77 y 81.

JJM



PORTAPAZ DEL CARDENAL TAVIRA [3.D.1.10]

TOLDO / ANÓNIMO

BRONCE FUNDIDO, CINCELADO Y SOBREDORADO / 16,6 x 12,5 CM / Ca. 1534-1545

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

PORTAPAZ [3.D.1.11]

ANÓNIMO

BRONCE FUNDIDO, CINCELADO Y SOBREDORADO / 16,5 x 10 CM / SIGLO XVI

TENERIFE. REALIJO BAJO IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

PORTAPAZ [3.D.1.12]

ANÓNIMO

PLATA CINCELADA Y SOBREDORADA / 12 x 18 CM / SIGLO XVII

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. IGLESIA DE SAN AGUSTÍN

IBROGOSIÁVIC
PÉREZ MORRUA, J. (2001), p. 242-243.

En relación con el beso de la paz, que los primeros cristianos se daban como gesto de saludo y fraternidad, se encuentra el instrumento *pax* o portapaz. A partir del siglo XII el beso fue sustituido por el abrazo y a los fieles, separados por sexos, se les transmitió la

paz dándoles a besar un objeto en el momento previo a la comunión: una palena consagrada, un libro litúrgico o el osculatorium o portapaz. Su estructura surgió dentro de la línea del relicario y se asemeja a un pequeño altar o retabullo, con basamento, hornacina con relieve o escultura enmarcada por pilastras y coronado por un frontón o remate. La representación figurada muestra generalmente el tema de la crucifixión —cuyo sacrificio se renueva en la celebración de la Eucaristía— o alguno de los misterios de la vida de Cristo o de la Virgen. En la parte posterior, llevan un asa, en ocasiones en forma de figura monstruosa, para portarlo en la mano. Juan de Arle indica que se solían hacer a manera de portados con sus frontispicios agudos o redondos, o escarcanos, recomendando que tuviesen poco vuelo o resalto para no lastimar el rostro. Por otra parte, la costumbre de dar la paz separadamente según los sexos explica que muchas veces se encuentren por parejas.

En el siglo XVI se generalizaron los portapoces de bronce fundido y cincelados. Entre los más antiguos que se conservan en Canarias se encuentra el de la parroquia de la Concepción de La Laguna, en forma de frontispicio renacentista con hornacina avenerada que cobija la escena de la imposición de la casulla a san Ildefonso por la Virgen entre pareja de columnas abalaustradas, con cabezas de querubines alados en las enjutas. En el campo del friso, inscripción en capitales latinas alusiva al mismo santo y sobre el entablamento, frontón semicircular con

la figura de Dios Padre en su interior, coronado por volutas contrapuestas. Se remata con un pequeño bolche moldurado. En la base, banco con glifos rebundidos, cruz griega en el centro y pedestales troncopiramidales a ambos lados, sobre los que se asientan las columnas, decorados en su frente con escudo episcopal partido, con tres fajas, que corresponde a Tavera, y águila, que es de Pardo.

Iconográficamente, la representación de San Ildefonso nos remite a la diócesis de Toledo, de abt



que aparezcan las armas del famoso cardenal Juan de Pardo Tavera [1472-1545], arzobispo de Toledo desde 1534 hasta su muerte. A partir de 1520 en adelante, constituciones sinodales y obispos insisten en la prohibición de dar la paz con patenas consagradas —como hasta entonces se había hecho—, ordenando que en su lugar se hiciesen en todas las iglesias portapoces de plata o de palo,



© Del autor, los textos. Fotografías: Madrid por LAPOZ. Editorial Universitaria, 2008

así para los hombres como para los mujeres. Siguiendo este mandato en Toledo se realizaron portapapas con la imagen de san Ildefonso, titular de la sede toledana entre el 657 y el 661.

El diseño que ofrece la pieza es claramente representativo de las formas del primer Renacimiento hispano; y no dejan de guardar relación las columnas de fuste abalaustrado revestidas de hojas de acanto con las ilustraciones grabadas del conocido tratado de Diego de Sagredo, *Mélicas del romano*, primera obra de arquitectura publicada en España, editada en Toledo en 1526.

Esta tipología es similar a la de una serie de portapapas de templete, fundidos en bronce, realizados en el segundo cuarto del siglo XVI, como los catalogados en distintos pueblos de la diócesis de Vitoria por Rosa Martín Vaquero, bisacronados en este caso con el escudo episcopal del obispo Alonso de Castilla y con las cabezas de los santos Emeterio y Celedonio, patronos de Logroño, en el frontón semicircular. Datados entre 1523 y 1541 —en tiempos del citado obispo, que parece que los mandó realizar para toda la diócesis—, según la misma autora también cabe la posibilidad que el molde se elaborara en tiempos de este prelado y que posteriormente se siguiera reproduciendo.

Otros portapapas de bronce fundido, en su color o sobredorados y con portada o frontispicio de tipo manierista, existen en las islas. El de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción del Realajo Bajo (1625 x 10 cm), fechable en la segunda mitad o en el último tercio del siglo XVI, lleva la escena del Llano de la Virgen sobre Cristo muerto entre estípites antropomorfos —esquema difundido a partir de la portada del libro de Serfín, editado en 1537— mientras que los de las iglesias de Santiago de Galdar y San Agustín de Las Palmas de Gran Canaria (12 x 18 cm, de finales de la misma centuria e principios de la siguiente, ambos prácticamente iguales, presentan en su hornacina o caja a san Antonio de Padua con el Niño, flanqueada por plastras y coronada por un frontón partido y otro semicircular con la Paloma del Espíritu Santo en el timpano. Tanto su estructura como las medidas y proporciones de estos últimos siguen de cerca

las recomendaciones que da Juan de Arle en su mencionado tratado (Sevilla, 1585).

¹ *REVISTA DE LAS HERAS*, Juan Ángel, «El sepulcro de la Lezama. La Platería en la época de los Austrias: Pádua en Castilla y León, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 48-50.

² RAMÍREZ ABELLANO, Rafael, *Estudios sobre la Platería de la Obisepia Toledana*, Diputación provincial de Toledo, Toledo, 2002, pp. 71 y 418.

³ MARTÍN VAQUERO ROSA, La Platería en la Diócesis de Vitoria (1520-1550), *Dedicación Final de Álava*, Vitoria, 1997, pp. 535-538, 504, 408, 432.

⁴ En la actualidad se guarda en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen.

⁵ El de la iglesia de Santiago de Galdar queda hoy pertenecido al desaparecido convento de San Antonio de Padua de la misma localidad, que, según el inventario practicado con motivo de su extinción en 1821, poseía un portapapa de bronce: *INVENTARIO CATASTRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA*, expediente sobre sus sagrados, ornamentos y alhajas de los conventos suprimidos, 1821.

PFM



CAMPANILLA DE ALZAR [3D.113]

JAN VAN DEN EYDEDE / AMBERES / (1515 - Ca. 1566)

BRONCE FUNDIDO / MEDIADOS DEL SIGLO XVI

LA PALMA PUNTAIGORDA, IGLESIA DE SAN MAIBO ABAO

BIBLIOGRAFÍA:

PEREZ NOGUELA, I. (1990C) pp. 90-91, y (2001) I, pp. 256-257.

Con mango formado por tres esculturas clásicas desnudas que se funden entre sí —hay desgastadas por el uso— y falda con las figuras en relieve de la Anunciación inspiradas en las escenas de análogo asunto pintadas por los primitivos flamencos (la Virgen María sentada sobre el suelo, con las manos abiertas, cabeza girada para recibir el saludo y libro sobre sus rodillas, en el instante en que es sorprendida por el mensajero celestial); el arcángel san Gabriel arrodillado y con alas aún desplegadas por el viento; y jarón foidido galfonado y con dos asas) en su parte media, separadas por cabezas grotescas en perfil y ceñida por inscripciones —difíciles de descifrar por sus caracteres góticos— por encima y por debajo entre molduras filigranadas, este tipo de campanillas de altar e de mesa en bronce fundido se conocen como de Mallorca, por tener en este centro flamenco —de gran tradición metalúrgica— su lugar de origen y difusión.

Destinadas a *tuñer a santus* en el acto de la consagración y decoradas en estilo renacentista, la ermita del Planto de Santa Cruz de La Palma conserva otra pieza del mismo origen e idéntica iconografía y decoración, aunque de menor tamaño y con un vistazo vertical de madera acoplado al mango. Acaso se trate de la misma campanilla de bronce para *tocar a Sanctus* que, con la escena de la Anunciación, poseía la cercana ermita de Nuestra Señora de la Encarnación⁵, una de las primeras alhajas que tuvo esta iglesia según escribía su mayordomo en 1855⁶.

Amiás comparten el mismo tipo de mango con el ejemplar perteneciente a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (La Laguna), en este caso con bustos dentro de medallones y jarón con flares entre dragones en la falda. Este último posee el interés de estar firmado en 1552 por JOHANNES A FINE, identificado por la profesora Eiteras, con el maestro Jan Van den Eynde, nacido en Malinas y establecido en Amberes desde 1545, donde fue nombrado proveedor oficial para todos los objetos de metal fundido⁷. Hijo de un importante fundidor, Johannes el joven se especializó en la fabricación de campanillas, de estilo renacentista e influencia italiana, que gozaron de gran difusión por su gran calidad artística. De ello dan testimonio las piezas repartidas por Europa, España y América: British Museum de Londres; Steen de Amberes; Palazzo Venezia de Roma; Museo de las Ferias de Medirra del Campo (1549), Universidad de San Marcos de Lima (1550); convento de Santa Ana de Badajoz (1548); Echázarr-Vina (1548); Belondia (1553); Museo Diocesano de Vitoria y Santa María de Orduña⁸.

Algunas de ellas fueron fundidas en plata, como la de la Universidad de San Marcos de Lima, regalo del emperador Carlos V. Los dos ejemplares de la isla de La Palma, no sólo llevan en la falda la escena de la Anunciación sino que incluso repiten las mismas figuras de la Virgen y el Arcángel, lo que viene a corroborar la atribución al maestro Jan van den Eynde de las citadas campanillas de la parroquia de Puntaigorda y ermita del Planto. Entre los más adanados bron-

cistas y fundidores que realizaron campanas de la misma procedencia, cabe citar, además, a los Van den Guein (Joannes I y II, Petrus I y II), el último de los cuales firmó en 1567 la campana que cuelga de la espadaña del santuario de Nuestra Señora de las Angustias, en Los Llanos de Aridane (La Palma).

¹En 1536 el mayordomo de fábrica de la iglesia del Realco Bajo se describe con 192 maravedís de una campanilla de altar para hacer a santo (Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, Realco Bajo, libro I de fundación y origen, 12-05-1536, f. 17 y 28).

²De finales del XV, la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación cuenta con mayor antigüedad que la ornata del Plan-

to —enclavada dentro de su actual jurisdicción parroquial—, fechada a principios del siglo XVI.

³ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN, Santa Cruz de La Palma. Libro II de cuentas, inventario presentado por el mandadero don Miguel de Murtañaste y Bertré el 25-II-1803, f. 13v.

Una campanilla para hacer a Santos que tuvo en estos los imagen de Nostro Señora y el Aninjo. Es de los primeros obispos que tubo esta ornata.

⁴ESTEROS MARTÍN, CRISTINA. «Campanillas de San Mar del Blande en el Convento de Santa Ana de Balaguer», *Alfonso* nº 39, 1982, pp. 16-18.

⁵Idem y MARTÍN VÁZQUEZ, ROSA. *Las platerías en la diócesis de Vitoria (1239-1858)*. Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1997, pp. 232-238.

JPM



LAMPARA VITREA [L.D.LIA]

ANONIMO / CÁMBRES?

PLATA EN SU COLOR / 24,5 CM Ø, 12 CM (CÍTRULO) EL PLATO, 11 CM DE Ø (EN EL MANILLO) / ANTERIOR A 1574

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, REAL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

BIBLIOGRAFÍA:

FERNÁNDEZ GARCÍA, A. (1986), p. 4; RODRÍGUEZ, Gloria (1993a); PÉREZ MOREIRA, J. (1994), pp. 62 y 68 (1996a), p. 88 (2001), t. 1, p. 255, v (2002b), 170.

Aunque son numerosas las lámparas de plata documentadas desde el siglo XVI, tan sólo se han conservado en el Archipiélago dos ejemplares de aquella centuria: esta del santuario de Las Nieves, donada por el caballero flamenco Pablo Vandale hacia 1574, seguida en antigüedad por la dedicada en 1592 por el mercader portugués Antonio Correa de Guzmán al Cristo de La Laguna¹.

La escasez de piezas similares coetáneas y su probable origen flamenco confieren especial interés a la primera. Con plato formado por cuerpos convexos de diámetro decreciente divididos por escalonamientos lisos y un estrangulamiento cónico central, remata en perilla torneada. La decoración —sobre fondos mates y punteados— se cifra en tres escudos cuartelados repetidos entre cabezas de querubines de dos pares de alas que soplan trompetas y cuernos, separados por cintas, en el cuerpo superior; espejos circulares entre formas geométricas en el central; y cenefa de acantos relevada en el inferior. Las figuras heráldicas corresponden a las familias flamencas de Vandale (sabaje con rodela y maza y tres estrellas) y Coquel (león rampante y tres treboles).

Aunque no lleva marzas ni inscripción, la identidad de sus donantes —los antwerpenses Pablo Vandale, señor de Berendrecht, Zuilland y Ballart, y su esposa, Ana Coquel, señora de Lilloot, en Brabant— permiten atribuirle origen ambien-





ID.134

entre Casarías y Ámberes a la sazón centro principal del comercio internacional del azúcar. Como es sabido, a través de los Monteverde y después de los Vandale, llegaron de Flandes, en el torcaje de los navíos que conducían el preciado azúcar, no sólo esculturas en madera policromada, retablos y pinturas sobre tabla sino toda clase de objetos suntuarios.

Propietario desde 1562 de las cuatro quintas partes de las ricas haciendas e ingenios de caña de Argual y Tazacorte, Pablo Vandale obsequió en la misma fecha —entre 1571 y 1579— a la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación en Santa Cruz de la Palma otra lámpara votiva de plata de similares características¹, fundida a principios del siglo XVIII para hacer una nueva². Con anterioridad, el también flamenco, Diego de Monteverde —nacido en Amberes en 1522 y heredero de una de las cinco partes de dichas haciendas— mandó hacer por su testamento, otorgado en 1551, una lámpara de plata labrada para el convento dominico de Santa Cruz de La Palma, de seis marcos de peso, expresando la voluntad de que en ella no se pudiese su escudo de armas ni el de sus herederos³.

La Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en Los Llanos de Aridane guarda también una lámpara de plata —en este caso seguramente realizada en la isla— que ostenta los escudos de Boot y Monteverde, pertenecientes al maestro de campo don Jerónimo Boot, señor de Wéssembec y Ophen en Flandes, y a su esposa, doña Jacoma Monteverde Roberto de Montselant —duques de uno de los décimos del ingenio de Argual— como acredita la inscripción dedicatoria: LA DIO A NRA S^a DE LOS REMEDIOS JERONIMO BOOTTO 1609 AÑOS.

Además de la lámpara del santuario de Las Nieves, la catedral de Las Palmas posee un copón de plata sobredorada cuyo origen flamenco viene acreditado por sus punzones. Con marcas de localidad de la ciudad de Amberes, la personal del maestro del compás y letra-cronológica correspondiente a los años 1548-1549⁴, fue donado en 1632 por el Obispo don Cristóbal de la Cámara y Muñga y constituye una las muchas copas civiles con tapa de origen nórdico adaptada a la liturgia. Utilizada como copón —pieza que se hizo necesaria después del Concilio de Ter-

ro— figura en sucesivos inventarios como un *baso de plata grande con su tapadera y pie redondo donado que por preciso sirbe de relicario para renovar el santísimo, labrado de medio relieve con su cruz encima*⁵.

¹ A pesar del tiempo transcurrido, todavía se conserva original en el extenso dintel del arco, situada abaxialmente del plato con una inscripción dedicatoria que dice así: ESTA LAMPARA DIO EL CAPITAN ANTONIO COREA DE CAZAMAR PARA EL SEVORO DE SV NAO CON ESTE SANTO CONCILIO A AÑO DE 1560 AÑOS.

² ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACION, Santa Cruz de La Palma, libro I de cuentas y otras adiciones al inventario, 25-VIII-1574, f. 50. Véase una Anverso de plata que dice Jofre Barchela.

³ Ídem, libro I de cuentas de Fibrica, 6-VII-1711, f. 61.

⁴ ARCHIVO PARROQUIAL DE EL SALVADOR, Santa Cruz de La Palma, legajo Capellanías, D154.

⁵ PEREZ MOREIRA, Jesús, «Copa con tapas, Arde en Canarias siglo XVIII. Una amada antropológica Gobierno de Canarias, 2001, t. II, pp. 58-60, nº 117, y «Plata ermita en Canarias. La herencia de Teguise, la copa con tapa y los frontones de la catedral de Los Patroves, Viqueza, nº 6, Universidad de Las Palmas, 2001-2002, p. 120.

⁶ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, Las Palmas de Gran Canaria, libro I del tesoro (1557-1630), 36-V-1632, f. 120, y libro II del Tesoro (1639-1653), f. 3r y 12r.

FM



TESORO DE LA CONQUISTA [ID.1.15]

ANÓNIMO / SEVILLA?

DAMASCO Y TERCIOPLO BORDADO EN ORO Y SEDAS / Ca. 1567

LA PALMA. SANTA CRUZ DE LA PALMA. IGLESIA DE EL SALVADOR

BIBLIOGRAFÍA:

RODRIGUEZ, G. (1985), p. 56; SANTANA RODRIGUEZ, I. (2000), p. XVIII y (2002), 604; PEREZ MOREIRA, J. (2001), p. 63; (2001), t. II, pp. 507-608; (2002), pp. 277-278.

La fragilidad de la seda, fibra base de los tejidos consumidos por la Iglesia durante siglos; el deterioro por el continuo uso a causa de las numerosas misas y celebraciones del pasado; y la costumbre de enterrar a los clérigos con las vestimentas sagradas propias de su condición han hecho desaparecer la mayor parte de los armarientos litúrgicos de los siglos XVI y XVII. Así, que sepamos, de esta época tan sólo se ha conservado una casulla de imaginaria (Ca. 1602-

1629, la de la parroquia de San Andrés (La Palma), con escapulario de brocatel de fabricación toledana del siglo XVI y medallón de tapicería con la figura del apóstol en las espaldas; la casulla de la iglesia de Bartolomé, con escapulario de terciopelo rojo con el anagrama *IHS* en letras góticas bordado en oro y diferentes trozos de damascos de los siglos XVII-XVIII en las cenefas laterales; el termo morado de *tela passada* de oro antiguo de la catedral de Las Palmas, conocido como de *Juana la Loca*, labrado con motivos motivos vegetales geométrizados formando ovales en oro, traído de Sevilla en 1650 por el tesorero don Francisco Betancor.

Durante el siglo XVI fueron frecuentes los ornamentos bordados, en un primer momento con figuras o escenas de imaginaria de tradición gótica en cenefas y capilletas y después con temas de follajes a lo romano y otros motivos tomados del grotesco clásico. Sirva de ejemplo, el termo de la catedral de Las Palmas, que en 1523 poseía, entre otros ornamentos de imaginaria, cuatro capes blancas de damasco con las escenas del Bautismo de Cristo, Nuestra Señora en medio de dos ángeles, la Anunciación y la crucifixión con la Virgen, san Juan y la Magdalena; otra capa carmesí con la Virgen María y su hijo en brazos... Sin embargo, a partir del siglo XVII decae el uso de los ornamentos bordados y, en su lugar, se generalizan las telas labradas o espoliadas con flores y dibujos, como el damasco, brocatel, tisú, lampazo, lama, espolín, pestana...

Los bordados más antiguos que nos han llegado están representados por el llamado *Termo de la Conquista* de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma; y el paño de la parroquia de Tiarale, con bordados superpuestos en seda, adquirido en España entre 1614 y 1616. El primero, con labores a lo romano, parece ser el ornamento bordado más viejo del Archipiélago, sólo superado en antigüedad —en el actual estado de nuestros conocimientos— por los vestigios que nos han llegado del *Pendón de la Conquista* de la misma isla, que data del reinado de Carlos V (ca. 1540). Ambas piezas comparten la misma mítica e infundada tradición que las vincula a los tiempos de la conquista, a pesar de

haber sido bordadas en pleno siglo XVI. Según Gloria Rodríguez, el termo de El Salvador pudo ser el *riquísimo pontifical de brocado* que, según el viajero portugués Gaspar Frutuoso (1567), regaló a la iglesia el caballero flamenco Luis Van de Walle el Viejo, fallecido en 1587.

El conjunto está compuesto por un termo completo (casulla, dalmáticas y capa pluvial) de damasco y terciopelo carmesí, con bordados en oro y seda sobre el terciopelo y, conforme a los diseños del momento, las formas de la decoración renacentista a lo romano, con sus clásicos rollos, zarcillos de acanto y fruteros, se distribuyen simétrica y repetitivamente en las cenefas a can-

delieri de la casulla y capa pluvial, en la capilla de ésta última y en las mangas y faldones de las dalmáticas, sustituyendo a los motivos de imaginaria derivados de modelos góticos.

El termo fue catalogado en 1985 por G. Rodríguez como obra sevillana del último tercio del siglo XVI, de cuyos talleres consta que se hizo traer, en 1580, otro rico ornamento para servir la capellanía fundada por Gaspar Socarris en la misma iglesia que costó 875 reales. Otra posibilidad es que haya sido bordado en Canarias, de modo que últimamente ha sido relacionado por Lorena Santana Rodríguez con la obra del bordador Alonso de Ocampo de Rosales, documen-

FIGURA 151



tado como estante en La Palma en 1573. Sin embargo, según la documentación que se conserva, Ocampo parece que fue bordador de imaginera, labor inesistente en el termo de El Salvador.

En cualquier caso, aunque el ejemplar de El Salvador parece más antiguo, se asemeja —según G. Rodríguez— a otras piezas conservadas en Andalucía, como una casulla de Santa María de Ultrera (Sevilla) y las dalmáticas de flota (Cádiz), la Magdalena de Sevilla, colegiata de Osuna y Arcos de la Frontera (Cádiz), todas ellas del siglo XVII. Se sabe que en el último cuarto del siglo XVI trabajaron para Canarias algunos obradores sevillanos, como el de Antonio de Arce en 1574 y Juan de Salmerón en 1582.

Recientemente, hemos localizado en la parroquia de Santiago del Realajo Alto tres fragmentos bordados de pareja antigüedad y con el mismo tipo de labores a lo tomado que el termo de El Salvador. Incorporados hoy a un frontal del altar mayor, en su origen pertenecieron al escapulario de una casulla de terciopelo carmesí inventariada ininterrumpidamente desde 1591¹. Sabemos —según investigaciones de Lorenzo Santana— que en 1559, Alonso Márquez, cura y mayordomo de la misma iglesia, otorgó un poder a Alonso de Carvajal, vecino de la ciudad de Sevilla, para cobrar una cédula de cambio de 80 doblas de oro para con ellas mandar hacer un ornamento para la iglesia de Santiago conforme a la memoria que para ello le envió².

En el caso del citado termo de la iglesia mayor de La Palma, a finales del siglo XVII (1687), dado el mal estado en que se encontraba el bordado, se substituyó por damasco carmesí, pero conservando las cenefas en terciopelo bordado. Los dibujos de acusadas geometrizarciones que presenta el damasco de la casulla y dalmáticas a base de ramilletes de flores, giratorias y tallos dispuestos en bandas alternativas a derecha e izquierda, son característicos de los damascos de Exopne (fabricados en Toledo, Granada, Sevilla o Valencia), citados con frecuencia en cuentas de fábrica e inventarios del siglo XVII. Del mismo tipo son los fondos de damasco rojo y blanco del termo bordado del monasterio de San

Isidoro de Santiponce (Sevilla), que han sido datados en la primera mitad del siglo XVII, o los de los ternos verde, morado y rojo de la parroquia de la Concepción del Realajo Bajo, confeccionados entre 1681-1688. En la pintura contemporánea también aparecen reproducidos con gran fidelidad, como sucede en el retrato del palmero don Pedro Salazar de Frías Sotomayor [1634-1693] o en el cuadro de la *Misa* de san Gregorio de la sacristía de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava.

La capa fue rebecada en 1739, año en el que el artista local Nicolás Fernández de Avendaño [1699-1759], asimismo pintor y escultor, bordó sus cenefas y capilla. Como escribe Gloria Rodríguez, el trabajo no alcanza la calidad de las piezas del termo; su origen local se manifiesta en la torpeza del dibujo que intenta copiar el modelo y se queda en burla imitación, así como la imperfección del bordado queda patente al compararlo con los piezas más antiguas. El damasco del resto de la pieza —que substituyó al bordado original—, con decoración floral de grandes proporciones, estilizada y simétrica y una granada a cada lado, corresponde al celebre motivo denominado *Palma o a la Palma*, original de las sederías genovesas³ e imitado por los telares españoles del siglo XVIII. De él se conservan abundantes muestras en las iglesias de las islas, de modo que incluso fue reproducido por la pintura, como se ve en el tapizado de fondo del cuadro de la vera efigie de la Virgen de Candelería de la ermita de San Antonio del Puerto de la Cruz, hoy en colección particular. Este tipo de damasco inspiró, en el último tercio del XIX, el diseño conocido como *Palma*⁴.

¹ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, Las Palmas de Gran Canaria, lbro I del Tesoro (1557-1638), f. 3, 2r. 16v.

² Con decoración heráldica aplicada, bordado sobre damasco carmesí con motivos de flores y pajaros de aros, ha sido localizado por G. Rodríguez con los talleres andaluces de mediados del siglo XVI RODRÍGUEZ, Gloria, *Historia de la isla de La Palma. Obras Maestras recuperadas*, Ministerio de Educación y Cultura-Fundación Central Hispana, Madrid, 1998, pp. 175-179.

³ MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Caballé, *Santa Cruz de La Palma. Las cuevas/emisarios/terzo*, Santa Cruz de Tenerife, 1965, pp. 39-51.

⁴ ARCHIVO PARROQUIAL DEL REALJO ALTO lbro I de cuentas de fábrica e inventarios, inventario, 74-1291, f. 3. Según el

inventario de 1876, con la casulla de terciopelo encarnado de seda bordada en oro levantado que se hallaba deteriorada se hicieron tres espejados para tres sillas del presbiterio lateral, legajo de Cuentas de Fábrica, 1851-1866. Posteriormente fueron utilizados para decorar el frontal del altar mayor.

⁵ Dato facilitado por Lorenzo Santana Rodríguez. Archivo Histórico Pontifical de Tenerife, FN, 3379 (Juan Vaccaro), 9-DE-1858, f. 195.

⁶ ARBAM D. Christie, *Stavros et Soterios*, *Revista Borgeana* XVIVAYV sica, Sonog Edizioni O.A.E. Paris, 1998, p. 128.

⁷ VICENTE GONZÁLEZ Abria Victoria, *Seda, Oro y Plata en Valencia*, Guri, 258 años, Valencia, 2007, p. 24.



JPM

CRUZ PARROQUIAL (S.D. I.16)

SEVILLA

PLATA FINIDA, CINCELADA, TORNEADA Y GRABADA EN SU COLOR / 85,5 CM X 45 CM; 53 CM (CANTURA EN EL ARBOL); 32,5 CM (EN LA MACOLLA) / CA. 1592 - 1594

TENERIFE. LOS SILOS. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA LIZ

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ FERRER, I. (1955), pp. 215-216, fig. 79.

Cruz casi griega de brazos rectos rematados en medallones circulares con las cuatro figuras de los evangelistas; crucifijo fundido y cincelado sobre cuadro circular con la representación de la ciudad de Jerusalén en el anverso y el relieve de la Virgen con el Niño en el reverso. Ejemplar de gran interés para el conocimiento del prototipo de cruz parroquial de la platería hispalense en el tránsito hacia al manierismo, la tradición renacentista sevillana se refleja en la decoración figurada de plástica romanista, con esculturas de apóstoles dentro de homachias semi-circulares coronadas por venetas abiertas en el nudo, como se ve por ejemplo en el pie de cruz de Hernando Ballesteros el Viejo de la catedral de Sevilla; mientras que las nuevas formas inauguradas por Francisco Merino y consagradas por Alfaro se aprecian en la estructura recta de los brazos, sin salientes intermedios; en los espejos elípticos que los decoran y especialmente en la configuración cilíndrica de la macolla, con cuatro contrafuertes que se corresponden con otras tantas tomapiernas salientes de



1301.M

perfiles perlados. Cerñida por encima por cúpula rebajada y por debajo con cuerpo saliente en cuarto bocel, ambos gallorados, inaugura un tipo de pedestal que, con diversas variantes, pervive durante todo el siglo XVII e incluso en los años iniciales del XVIII.

Calificada por Hernández Pereira como la pieza más lograda de todo el Renacimiento isleño, fue fechada por el mismo autor hacia 1580. Aunque la creyó labrada en las islas, no dejó de advertir en ella los ecos de la escuela andaluza en el modelado del crucificado y en la difusión alcanzada por la cruz patriarcal sevillana de Francisco Merino (anterior a 1587). Recientemente, la documentación localizada por el investigador Lorenzo Santana en las antiguas escrituras de Garachico —que gentilmente nos ha facilitado— ha permitido confirmar, sin género de dudas, el origen sevillano —y no canario— de la pieza. En 1592, Miguel Pérez y Salvador López, labradores, como mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora de La Luz de Los Silos, concertaron con Lázaro Lorenzo, mercader afincado en el puerto de Garachico, que al presente está próximo de viaje en este año, que el susodicho nos trajera, por su cuenta e riesgo, de la ciudad de Sevilla hasta el dicho lugar de Garachico, vno cruz de plata de la hechura e peso que a él le pareciere. Dos años más tarde, el 1 de abril de 1594, ambos mayordomos recibían la mencionada cruz de plata, con su velo de terciopelo carmesí bordado de oro con seis borlas, de manos del mismo mercader, a quien se obligaron a pagar los 4297 reales del monto principal de su costo, cantidad de la que se había de rebajar 610 reales del resto de 65 doblas que le dimos en seys borlas e medio de vino recogidas de limosnas entre los vecinos. La cruz grande de plata, con su manga de terciopelo carmesí bordada de oro y con seis borlas de hilo de oro y seda, que truxeron los vecinos, figura añadida al inventario parroquial con ocasión de la visita del licenciado Alonso de Torres, el 23 de junio de 1596, fecha en la que hicieron entrega de ella al mismo visitador para que siempre sirva en este dicho iglesia para donde la compraron con sus mismos dineros y hacienda. Las cuentas de fábrica re-

gistran algunas reparaciones a finales del siglo XVII, una entre 1680-1686 por el platero Simón Nieto, que además de limpiarla le añadió algunos clavos de plata; y otra en 1697-1701 por Francisco Cayetano Gato, a quien se pagaron 126 reales. 12 maravedíes por aderezar la cruz alta.

La importación de este tipo de piezas de Sevilla fue frecuente durante el *Quinientos* y buena parte del siglo siguiente. Sabemos que en 1614 el capitán Andrés Maldonado, propietario de una carabela que hacía la canera de Indias, regaló al hospital de Nuestra Señora de los Dolores de Santa Cruz de la Palma otra cruz de plata que le había costado en la ciudad del Guadaquivir 1150 reales. Incluso, en 1602, el Obispo don Francisco Martínez mandó que se enviase a España la cruz parroquial, de plata sobredorada, de la iglesia de la Concepción de la ciudad de La Laguna, a remediar lo que está quebrado y falta, asegurándola primero, y si el remedio fuere muy costoso se podrá hacer otra cruz fundiendo aquella, que no sea muy grande pero bien hecha, sin mucha costa de labores; y si se remendare la dicha, se advierta que se le echen por dentro unas almas fuertes de yerro para que no se vuelva a quebrar.

¹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE, PN. 2246 (libro de Quilones), II-VIII-FOL. 157A.

² Ídem, PN. 636 (Lucas Rodríguez Sarmiento), f. 183.

³ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA LIZ, Los Sinos, libro de cuentas de fábrica, C. 29.

⁴ Ídem, libro II de cuentas de fábrica, f. 25v y 26r.

⁵ ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (libro primero de la fundación de la casa hospital, estante 30, legajo 428), f. 222.

⁶ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, La Laguna, libro I de fábrica, 29.º-30.º-31.º. A pesar de este mandato, la cruz fue realizada finalmente en Tenerife por el platero portugués Francisco de Mito, como atestiguan las cuentas de fábrica correspondientes a 1607 (Ídem, f. 166).

JPM



JUEGO DE AGUAMANIL (FUENTE Y JARRO) [3.D.117]

ANÓNIMO / LISBOA

PLATA FUNDIDA, CINCELADA Y GRABADA EN SU COLOR / FUENTE: 37 CM Ø; 4,5 CM (ANCHURA EN LA OR-



[3.D.117]

LLA: 5 CM (ALZURA); JARRO: 6,5 CM Ø (PES: 94 G) (BOCA: 13,2 CM DE ALZURA HASTA LA BOCA Y 16,8 HASTA EL ASA / ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVI O PRIMER TERCIO DEL SIGUIENTE.

INSCRIPCIONES:

EN EL REVERSO DEL BORDE DE LA FUENTE: DON LE LARZEDANO DE TENEIRPE. DN FELIPE MATEOS CABRERA Y EN EL CUERPO DEL JARRO: DIOLE EL ARZEBIANO DE TENE. DON FELIPE MATEOS CABRERA.

FUENTEVENTURA, BETANCIUSA, IGLESIA DE SANTA MARÍA, MUSEO DE ARTE SAO.

BIBLIOGRAFÍA:

PEREZ MORERA, J. (2001), pp. 254-255; y (2002B) p. 127.

Fuente circular con crestería de volutas en el borde y recipiente cóncavo dividido radialmente por hileras de cuentas en ocho campos trapezoidales. El asiento central, rodeado por una moldura convexa en forma de láurea, lleva una medalla circular con fina y prolija ornamentación escavada que podría haber estado esmaltada en su origen. La cuidada labor grabada que decora los fondos, a base de roles en ce o en ese, resulta de gran elegancia formal. Como señala Cruz Valdovinos, se trata de un modelo de fuente propio de la platería portuguesa, aunque su decoración cambie según la época y artifices.

Le acompaña un jarro de aguanamil liso que sigue la conocida tipología hispánica de los jarros de pico o jarros castellanos, sin duda la pieza más típica e influyente de la platería profana de Castilla. Presenta pie circular bajo y plano con moldura en el caello, recipiente cilíndrico con fondo semiesférico, pico adosado de borde recto, adornado con ménsula de voluta; y asa de tornapunta en ce con ramal a la boca. Su tipo prueba la influencia de los modelos castellanos durante el reinado de Felipe II, no solo en Portugal sino en otros territorios europeos.

Juego de aguanamiles de este tipo fueron muy frecuentes en los años finales del siglo XVI y en el siguiente, aunque la conservación de ambas piezas juntas —como es este caso— es realmente excepcional. Piezas profanas del servicio de aseo y de mesa no es raro que también fueran utilizadas eventualmente en la liturgia, ya fuese en el lavatorio de las manos en la misa, el de los pies el Jueves Santo o para verter el agua en el bautismo.

Aunque no tiene marcas, la fuente presenta gran parecido con la del Museo Lázaro Galdiano de Madrid —también sin marcas—, con me-

dalla de Felipe II en el asienno, fechada por Cruz Valdovinos en el último cuarto del XVI, y la del Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa (legado Barros e Sá), con marca de Lisboa y del artista VAS, platero sin identificar al que el mismo autor atribuye la pieza madrileña¹. Por nuestra parte, la semejanza de la fuente de Betancuria con las anteriores es tan grande—con la segunda de ellas coincide incluso en el diámetro—que no dudamos en adjudicarle el mismo origen y cronología aunque hay que matizar que, en el caso del jarro, el pico adosado sin figuración y el asa de cartela son más propios del primer tercio del siglo XVII.

Como señalan las inscripciones de la fuente y el jarro, el juego perteneció al arcediado de Tenerife don Felipe Matheo de Cabrera, fallecido el 6 de julio de 1718. Junto con dos candeleros de plata, ambas piezas fueron donadas por el arcediado a su parroquia de bautismo en 1712. Según consta en el libro de fábrica, al parecer pesó *dos noventa y cuatro onzas, salido yerro— el jarro pesó veinte y dos onzas salido yerro a libra y cuarta cada una, y estas tres piezas tienen el nombre de dicho Señor—* y la fuente *dos libras poco más o menos— Dios Nuestro Señor se lo pague—*². En el inventario parroquial de 1718 figuran como un *jarro de plata con su pico y la fuente suca con punta de alrededor para aguarar el que dio el arcediado don Felipe Matheo de Cabrera; y en el de 1735 como *una safate que dio el señor canónigo don Felipe Matheo con más dos candeleros de plata ochavados con un letrero en la aorte que dice Cabrera y un harro de plata también de plata con un letrero por fuera alrededor que dice diolo el arcediado de Tenerife don Felipe Matheo Cabrera por haver dado uno y otro dicho señor*³.*

Hijo del capitán don Juan Matheo de Cabrera Betancourt, natural de Fuerteventura, y de doña María de Ortega y Linzaga, que lo era de Telde, el licenciado don Felipe Matheo de Cabrera nació en la villa de Betancuria en 1649⁴. El 16 de diciembre de 1667 recibió en Las Palmas las órdenes menores⁵. Racionero desde 1693 y canónigo desde 1703, fue recibido co-

mo arcediado de Tenerife el 27 de septiembre de 1708⁶. Como agente del dean y cabildo catedral, viajó a la corte de Madrid en 1694. Sus hermanos, don Esteban de Cabrera Betancourt⁷ y don Antonio Matheo de Cabrera, comerciante establecido en La Habana desde finales del siglo XVII, también hicieron otras donaciones de platería—en este caso americanas— a la ciudad de Telde y a la villa de Betancuria. El primero de ellos, capellán real, canónigo y prior de la catedral de Las Palmas, dignidad a la que ascendió ese mismo año de 1708, obsequió al Santo Cristo de Telde con una fuente de aguamanil, labrada en México y dedicada en 1713; mientras que el segundo remitió desde La Habana dos lámparas votivas a la villa de nacimiento, una para el santuario de Nuestra Señora de la Peña y otra para el convento franciscano de Betancuria, fechadas respectivamente en 1704 y 1727.

¹ En 1942 Buenaventura Bonnet dio cuenta de la existencia en la iglesia de Santa María de Betancuria—sin añadir más datos— de algunos vasos de plata baja donados por el arcediado de Tenerife BIGNNET, Buenaventura, 1942, p. 195.

² CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platero europeo en España (1500-1700)*, 1997, pp. 178-179, n. 49. Santos y Quilés y Cruz Valdovinos citan otras tres fuentes idénticas a las del Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa y la del Museo Gáliz de Madrid en la misma colección Barros e Sá, en el Museo Soanes dos Paes y en el Metropolitan de Nueva York de finales del siglo XVII.

³ Tiempo ha que descartar una cronología más tardía para el jarro, que pudo ser actualizado con posterioridad.

⁴ ARCHIVO DIOCESANO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, R. Parroquial, lib. I de cuentas de mayordomía de fábrica de Nuestra Señora de la Concepción de Betancuria (1636-1704), f. 220.

⁵ Idem, lib. II de cuentas de fábrica de la parroquia de Santa María de Betancuria inventadas, f. 6^v-1718, 22 y f. 81 de 1725.

⁶ *Notitias de Canarias*, t. II, La Laguna, 1954, p. 96; y ARCHIVO DIOCESANO DE TENERIFE, Clero, 25-99.

⁷ ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE LAS PALMAS, Material de ordenanzas (1663-1704), sig. 15-4^v/1, f. 83.

⁸ ARCHIVO DE EL MESSE CANARIO, Las Palmas de Gran Canaria, *Catálogo de Pretendientes de la Santa Iglesia Catedral de Canarias redactado por Don Santiago Francisco Elizalde de Villarreal*, 1797 (copia de 1802), ff. 4-2, ff. 10 v y 11 r.

⁹ Don Esteban Cabrera Betancourt falleció en 1723 y fue sepultado en la capilla del Sagrado de la catedral. Su testamento fue otorgado en su nombre por su hermano don Felipe Matheo de Cabrera el 12 de marzo de 1714 (ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS, PX, ISA, Luis de Castilla y VÁSQUEZ, E-IB-1714, f. 44).



CAJIZ [3.D.1.18]

SEVILLA

PLATA EN SU COLOR / 22,5 CM (ALTURA) 15,8 CM Ø (BASE) Y 9,2 CM Ø (CORA) / CA. 1510 - 1515

MARCAS:

EN LA PESTAÑA SOBRESALIENTE DEL PIE. GRAVADA: JLL. ACOMPLIDA A SOBRES. LA MYLA O DR. BURLAGADA EN EL REVERSO.

LA PALMA GRANADA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA LIZ

BIBLIOGRAFÍA:

RODRÍGUEZ, G. (1991), pp. 43-44.

Cope casi cilíndrica con cardinas sobrepuestas que se prolongan hasta la moldura divisoria. Vastago hexagonal con aristas marcadas, intermolido por un nudo de manzana galeónada limitada en sus extremos por molduras decoradas con botones. El pie acacharado lleva en sus ocho lobulados decoración relevada sobre fondo de red grabada que reproduce motivos florales (lírios, tulipanes) pestaña plana, sobresaliente, siguiendo el perfil lobulado del pie.

El caliz fue dorado a la iglesia por su mayor domo de fábrica Rodrigo Yanes en 1568. Para confirmar su origen no sólo tenemos la marca de localidad sevillana que respalda la pieza, sino que en ese mismo arte el mayordomo pagó varios objetos (pie de harro vidriado, vestimentas y miscel) que se trajeron de Sevilla. Parece lógico que también el caliz viniera de allí, y si no se especifica su procedencia al inventario es quizás porque se trata de un regalo, mientras que las otras piezas son costeadas por la fábrica parroquial.

La marca de localidad corresponde a la ciudad de Sevilla y fue utilizada entre 1550 y 1568 aproximadamente, según opina el Dr. Cruz Valdovinos, quien considera que se trata de una cuarta variante. En cuanto a la marca personal, al ir junto a la anterior, debe tratarse de la del marqués Juan Maldonado (c. 1554) en una impronta inédita, la más completa que se ha encontrado hasta ahora, y diferente a las punzonas ya conocidas (o-MEN y /DON).

JPM

Es un cáliz aún de tipología gótica (copa, vistago, perfil del pie) en la que se han introducido algunos elementos renacentistas como el nudo de manzana con gallones y bolas o los motivos florales. Por esta razón, la pieza no concuerda con la datación que nos proporciona el marcaje ni con la fecha que indica la documentación

parroquial, ya que por comparación con piezas semejantes (cáliz de Espartinas, Sevilla) debemos situarlo hacia 1510/1515; por ahora carecemos de datos que justifiquen ese desfase entre la fecha de su ejecución y la de su contrasta.

GR



011181

RETABLES DE PINCEL Y ESCULTURAS FLAMENCAS



RETABLE DE MARÍA FERNÁNDEZ CALTA RD.2.11

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ BENTZ, P. (1968), p. 88; RAMOS LÓPEZ, NP DEL, C. Y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1988), pp. 31-33; FCS: NEGRÍN DELGADO, C. (1993), pp. 159-184, figs. 9-11; CALDERO HUIZ, C. (1998), p. 268; CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1998), pp. 227-228; FEZ, p. 228; NEGRÍN DELGADO, C. (1998), p. 1414; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1999), p. 67; RODRÍGUEZ MORALES, C. (2001), p. 143; GALANTE GÓMEZ, F. J. (2002), p. 70.

Bajo este epítafe común se agrupan las cuatro esculturas de iguales proporciones que representan a santa Catalina de Alejandría, santa Catalina de Avis y dos santos identificables con santa Lucía y san Bernardo, junto con otra de menor tamaño del apóstol Santiago el Mayor, localizadas por el doctor J. Concepción Rodríguez en el oratorio de Nuestra Señora de la Salud, sito en Era de Mota, en el término municipal de Valsequillo (Gran Canaria).

Estas tallas quizá fueron desmembradas del primitivo retablo de la capilla colateral del Evangelio de la iglesia de San Juan Bautista de Tilde (Gran Canaria), dedicada a san Bartolomé -hoy al Corazón de Jesús- y su comenzada a edificar a principios de 1538 por María Fernández Calta¹, hija del conquistador Alonso de Zorita el Viejo y de Catalina Fernández Calta, viuda de su primo Bartolomé Martín de Zorita² y propietaria, por lo tanto, de uno de los ingenios azucareros existentes en aquel lugar³, pues al instituir el 1 de febrero de ese año ante el escribano Hernán Gutiérrez una capellanía de cuatro misas rezadas a la semana⁴, conforme a la voluntad de sus difuntos padres⁵, señalaba para su provisional cumplimiento el altar que yo allí tuviere donde estuviere mi retablo, por quanto al presente dicha mi capilla no está azucarada⁶, y la dotaba con diversas propiedades⁷, reservándose entonces el patronato de la misma con la facultad de elegir sucesor⁸ y designando para servirlo al presbitero Andrés López⁹, quien como los siguientes beneficiarios tendría además la obligación de asis-

tir con sobrepellico al coro y a las procesiones celebradas en la parroquia³ y de atender espiritualmente a la fundadora y a sus familiares⁴.

Por ello, concluida la construcción, el desaparecido conjunto escultórico se asentaría en su definitivo emplazamiento dentro del segundo tercio del siglo XVI, habiéndose sugerido su encargo a Flaners tal vez por el propio mayordomo de la banca don Cristóbal García del Castillo, yerno de la donante a raíz de su tercer matrimonio con Catalina Fernández de Zurita en 1529⁵, uno de los testigos en el otorgamiento de la referida escritura⁶ y también importador de otras dos piezas artísticas de igual procedencia para el adorno de los altares que completaron la cabecera del templo, es decir, el mayor —el retablo escultórico de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo⁷— y su contiguo de la nave de la Epístola —el tríptico pintado de la Adoración de los Pastores⁸—.

Pero, a pesar de la larga permanencia del citado retablo presidiendo el testero de su capilla, se halla documentado en el archivo parroquial en contadas ocasiones y casi siempre someramente descrito, pues, mencionado sin más el 21 de abril de 1740⁹ y mandado reparar el 22 de marzo de 1793 a su patrono don Bartolomé Ruiz y Dantes por el visitador don José Fernández Abad¹⁰ sólo se hace constar su composición por una serie de representaciones del Apostolado y Martirio en los inventarios realizados durante la primera mitad del siglo XIX¹¹, indicándose la pérdida de muchas de tales imágenes debido sin duda a su deterioro en los correspondientes a 1827¹² y 1851¹³.

De ahí que, en tiempos del párroco don Juan Jiménez Quevedo [1861-1882]¹⁴, fuera sustituido por la mitad de un tabernáculo retinado del presbiterio¹⁵, desamandose así una obra que, según el testimonio de P. Hernández Benítez, había estado firmada hasta ese momento por un gran nicho central destinado a albergar la posterior escultura sevillana de su titular san Bartolomé¹⁶ y varias hornacinas pequeñas, coleccionadas en su parte superior, y distribuidas en dos filas y ocupadas por estatuillas de Apóstoles y mártires, bellamente policromadas con tonos rojos, verdes

y azules claros y decoradas con delicados filetes de oro fino¹⁷.

Por lo tanto, no resulta aventurado pensar que algunas de sus piezas integrantes pasaran a manos del presbítero don Cristóbal Suárez González, quien las colocara en su oratorio privado erigido bajo la advocación de Nuestra Señora de la Salud, en 1918¹⁸, en el término de Era de Mata (Valsequillo), del mismo modo que le había sido cedido un *san Juan Evangelista* de escaso mérito perteneciente a la ermita de San Sebastián de Telde también hoy conservado allí¹⁹.

SANTA LUCIA (? [D.D.2.1.1])

AMÓRHO / AMBERES

MADERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 60 X 22 X 14 CM / CA. 1500-1530

MARCA DE GARANTÍA:
MINIO MARCA OROBAL DE AMBERES, EN LA CABEZA

INSCRIPCIÓN:

LEYENDA FRUORIENTARIA, EN LA ORLA DEL MANTO

CRAN CANARIA VALSEQUILLO (ERA DE MATA), ORATORIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD, PROPIEDAD DEL ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE VALSEQUILLO

Esta imagen de una santa, hoy indistinguible por la mutilación de su brazo izquierdo y la consiguiente pérdida de uno de los atributos originales, quizá el del plato con dos ojos asignado a santa Lucía que se le añadió posteriormente en una desafortunada intervención —hoy subsanada²⁰—, adopta la elegante actitud de aquellas esculturas de los Países Bajos meridionales de fines del siglo XV y principios del XVI caracterizadas por el gótico quebrado del tallo y el laudamiento de la cabeza para contrapesar el ligero avance de una de las piernas flexionada, mientras sujeta con la mano derecha un libro abierto encima del fero de piel con el cual solían protegerse por entonces las lujosas encuademaciones de los devocionarios nórdicos, como demuestran los ejemplares reproducidos en la estalua brucelese de la titular de la iglesia de Sainte-Gettrude de Etterbeek²¹, en las malmenes de santa Bárbara de la colección J. Torres de Oporto (Portugal²²) y de santa Catalina de Alejandría del Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa (Nº Inv. CCLBIV)²³, en las de sus respec-

tivas homónimas brabantonas del templo de Sainte-Genesieve de Oplinter²⁴ y de Saint-Fruilien de Neerlinter²⁵ y del Museo Mayer van den Bergh de Amberes (Nº Cat. 2279)²⁶ o en la santa Clara del Rijksmuseum de Amsterdam²⁷, aprovechando la tradición de la escuela pictórica flamenca en tales representaciones.

La misma procedencia y cronología revelan las diversas prendas superpuestas de que consta su indumentaria: una falda sólo visible a través del bajo remangado de la saya, de cuerpo ajustado con largas mangas algo ensanchadas en los puños y escote cuadrado por el cual asoman conjuntamente el borde redondo de la camisa interior y una fina garguera entoldando en pico, y el manto envolvente cuyos extremos laterales se recogen en torno a los antebrazos, pues recuerdan los modelos plasmados en el par de mártires integrante del pequeño retablo mariano de dicho museo antwerpense (Nos. Cat. 2257 y 2258)²⁸, en la Virgen con el Niño de la localidad belga de Strythem²⁹, en el relieve alegórico de la iglesia de la silleta del coro del templo de Nuestra Señora de Aarschoot³⁰ o en cierta santa del Boston Museum of Fine Arts (Massachusetts, EE.UU.)³¹, entre otros.

A la moda allí imperante en esa época correspondían también los demás accesorios del referido atuendo, es decir, la faja peinada que cite el vestido cejando en sesgo desde la cintura hasta la cañera contraria, a semejanza de las lucidas por la Virgen sedente con el Niño del Rheinisches Landesmuseum de Bonn (Nº Inv. 55.200), una de las santas Mujeres de la calle principal del retablo de la *Flisdon* del Museo Mayer van den Bergh (Nº Cat. 2244)³², la santa Alene de la iglesia de Saint-Ambroise de Dilbeek³³ o una de las Virtudes del monumento funerario de Filiberto de Saboya en Brno³⁴; y la cinta a juego dispuesta alrededor del cuello, de la cual pende un colgante nambal de orfebrería con una especie de punta de diamante embutida en el centro y tres esquinas acañonadas por remates esféricos —caso de perlas—, comparable con el pintado en 1526 por Pedro Matas sobre el pecho de una figura temeraria perteneciente al retablo de santa María Magdalena³⁵, del Tesoro de la catedral de Gerona.



[D.2.1.1]

Siendo la propia conformación de los ropajes descritos y su gruesa textura los que determinan ese plegado predominantemente angular en sucesivos encajes descendentes por la delantera y flancos de la pieza, cuya base alcanzan ya desdibujados al expandirse los paños por el suelo en albanico, a la manera de los esculpidos en el *san Pablo*⁶ de la colegiata de Sainte-Geotrude de Nivelles, en las *Dolorosas* de sendos cabarros del Museo del Louvre de París —proveniente del templo antes mencionado— y de la colegiata de Saint-Pierre de Louvain⁷ o en algunos paneles del retablo de Saluces, del Museo de la Ville de Bruselas⁸, donde tampoco falta la doble caída ondulante del vuelo levantado del manto⁹ típica de las obras bormanescas: el Cristo de la escena del *Noli me*

tangere y varios apóstoles de la predela del retablo de la Pasión de la iglesia de Santa María de Güstrow (Alemania)¹⁰ ofrecen fórmulas afines, de las cuales participarían, no obstante, las tallas mallorquinas de san Cristóbal del Schnüngen Museum de Colonia¹¹ y de la colección Orghena de Gante¹² o la de Nuestra Señora del Rosario del Museo Diocesano de Arte Sacro de la catedral de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria)¹³.

Con esta última entroncarían, además, el sereno semblante de la sarta, de enorme frente abombada, cejas apenas arqueadas, ojos velados por los espesos contornos fusiformes de los párpados, que le dan una expresión melancólica y a la vez ensimismada, nariz roma, boca mentada con sus carnosos labios contrahidos en una tímida sonrisa, mentón atenuado por la plenitud de los carrillos e incipiente papada unida a un cuello demasiado corto; el minucioso rizado de la rubia cabellera, distribuida por una raja al medio en compactos mechones monótonamente surcados por acanaladuras serpenteantes, cubriéndole la espalda y costados después de enmarcarle el óvalo de la cara; e incluso el detalle de la arca diadema metálica adornada aquí con engastes alternos de gemas triangulares y circulares. Todos ellos rasgos distintivos de la plástica bruselese del momento que compartiría especialmente con el citado grupo de la Virgen con el Niño leyendo las *Sagradas Escrituras* del Rheinisches Landesmuseum de Bonn¹⁴, las versiones análogas del Museo del Louvre (Nº Inv. FF 1370) y del Staatliche Museen Preuzischer Kulturbesitz de Berlín (Nº Inv. 8104)¹⁵ o la *santa Bárbara* de la iglesia de Notre-Dame du Bon Secours de Bruselas¹⁶.

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA [3.D.2.1.2]

ANÓNIMO / AMBERES.

MADEIRA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 63 X 24 X 13 CM / Ca. 1500-1510

MARCA DE GARANTÍA:
MANO-MARCA GREMIAL DE AMBERES, EN LA CABEZA

INSCRIPCIÓN:
LEYENDA FRAGMENTARIA, EN LA ORLA DEL MANTO

GRAN CANARIA, VALSEQUELLO (ERA DE HORA) ORATORIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD. PROPIEDAD DEL ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE VALSEQUELLO



[D.2.1.2]

Esta imagen de *santa Catalina de Alejandría* adopta una postura similar a la de *santa Lucía* —antes descrita—, arqueando ligeramente el cuerpo mientras avanza la pierna izquierda flexionada, junto con la mano portadora del simbólico libro abierto y la cabeza inclinada en la misma dirección, para descargar su peso en la opuesta sobre la reducida figura del emperador Maximiano II, cuyo busto emergente —por lo general colocado en el flanco contrario— fue otro de los atributos que, en unión de la espada o la mano flexuente palma hoy perdidos por la amputación de su derecha¹⁷, componían la iconografía habitual de la mártir en la escultura de los Países Bajos meridionales de fines del siglo XV y comienzos del XVI¹⁸.

Como la de aquella, su indumentaria consta de una faldilla cuyo bajo asoma a través del borde remangado de la saya, de manga larga y escote en cuadro combinado con una fina gorgonera triangular, a la cual se superpone aquel el surcot, a saber, una especie de corsé o copliño —prenda típica de la moda borgoñona de finales del Medievo— ajustado al torso y provisto de amplias aberturas en los costados y remales lobuladas con reales de pedrería a juego con las gorgoneras longitudinales de la pechera, donde se marca el talle alto acentuando la anchura de las caderas y el abultamiento del vientre característicos de la silueta femenina en el tránsito de dichas centurias, a semejanza de los reproducidos en una joven mujer perteneciente al retablo de san Jorge de la iglesia de Notre-Dame du Dehors de Lozaira —actualmente en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (Nº Inv. 382)—, firmado por Jan II Borman en el año 1493⁹, o en la estatua yacente del mausoleo de la duquesa María de Borgoña en el templo de Nuestra Señora de Brujas, fue fundida en bronce por Reinier van Thienen hacia 1491-98, al parecer, según un boceto del anterior¹⁰, que, no obstante, recuerda más el modelo de piel esculpido por Juan de la Huerta en la santa homóloga del santuario de Tully (Francia)¹¹. Pero, tampoco, su hechura y recamados primarios distan de los labrados por Gil de Siloe en la santa Dorotea (?) y la santa Bárbara del retablo de Santa Ana, en la capilla del Condestable de la catedral de Borgoña¹².

También se atenderían a la moda nórdica vigente en esa época, no sólo el sistema de sujeción de los extremos delanteros del manto con el cual se completa el referido atuendo, consistente en dos tensas cintas abrochadas mediante sendos rimbos de orfebrería con orlas de cuentas en su interior y un florón en el centro de cada lado, pues remite a los empleados en el ejemplar de análogo iconografía del Museo Comunal de Lovaina¹³, en el relieve de la Virgen con el Niño entre una pareja de santos abades del Rijksmuseum van Amsterdam (Nº Inv. 1985-41)¹⁴, en los grupos de santo Ana Triple de la capilla de tal advocación en Ruano-le-Comte, de la iglesia de Notre-Dame de Nomalle y del Museo Comunal de Ver-

viers (Nº Inv. 5^o) o en el busto-relicario de santa Balthina del Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria (Álava)¹⁵, sino incluso el tipo de calzado elegido, es decir, unos alcorques de cuero con suela de corcho, sin punta ni talón, acoplándose a sus aguzados zapatos¹⁶, que comparte con las tallas de santo Gertrudis y de santa Alene de los templos de igual título en Etterbeek¹⁷ y de Saint-Ambroise en Dilbeek¹⁸, respectivamente, con algunos personajes de las distintas escenas integrantes de los retablos de Saloces, en el Musée de la Ville de Bruxelles¹⁹, de las iglesias de Arsucia (Suécia)²⁰ y de Lombek-Notre-Dame²¹ o del procedente de Aulerghem de los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (Nº Inv. 327)²², con la Santa Magdalena de dicho museo (Nº Inv. 2992)²³, con la Maximiliana del fragmento del Entierro de san Andrés del Museo Mayer van den Bergh de Amberes (Nº Cat. 2277)²⁴, etc.

Para coincidir de nuevo con la nombrada santa Lucía de Valsequillo en el tratamiento de sus gruesos paños, donde no fallan las series de pliegues angularmente encajados, ni los leves alabos de los vuelos inferiores recordándose en perfiles ondulantes, ni la verticalidad de las caídas traseras; en las peculiares lacciones de su dulce semblante, de óvalo no tan lleno y frente más despejada; y en la distribución uniforme de su dorada cabellera por una raya al medio en sinuosos mechones prorigados hasta la cintura, que se ciñe, en cambio, con una sencilla corona de orfebrería, cuyos picos alternantes de diferentes tamaños recuerdan el diseño de las llevadas por el Dios Padre de un pequeño tríptico bruselese conservado en el Museo de Arte Religioso y de Arte Mosano de Lieja (Nos. Cat. 98-100)²⁵, y Manto en la escena de los Desposorios del retablo de la Vida de la Virgen e Infancia de Cristo de la parroquia de Rilde —importado de Amberes antes de 1515²⁶—.

Tampoco se apartaría de la estética brabantina del momento la parcial representación escultórica del ilustre perseguidor cuyo tronco se yergue a los pies de la mártir agarrando con ambas manos cierto objeto cilíndrico a modo de cebro, pues viste una suerte de sayo, o al menos sayuelo, de escote cuadrado y mangas cortas con flo-

caduras de lana, que dejan entrever las abocinadas del jubón²⁷, y, a su vez, las de la camisa fruncidas en los puños, comparable con los diversos ropajes lucidos por el José de Arimatea del relieve del Llanto sobre Cristo muerto de los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (Inv. V166^o) y del Descendimiento del altar de la Pasión de la iglesia de Saint-Dymphne en Geel²⁸, un jineté del panel central del retablo de idéntico asunto del templo de Vistra Ingelstad (Suecia)²⁹, el soldado conductor de Jesús con la cruz a cuestas de la colección M. Gazan de Bruselas³⁰ o uno de los verdugos del ala izquierda del tríptico de los santos Waudru y Crispiniano de la iglesia de Sainte-Waudru en Hérenthals —hecho por Passier Bormann³¹—, donde se reitera el común detalle de las bocamangas inferiores plegadas con ribetes en torno a las muñecas.

Con esta última obra ha de relacionarse, asimismo, su ermito mismo, de frente plana, cejas enarcanadas a poca altura delirantemente las profundas órbitas donde se implantan sus ojos ahondados de mirada escrutadora, pómulos salientes, prominente nariz un tanto deforme y boca contraída en un burlesco mohín, cuyos variadillos rasgos endurecen el propio color oscuro del bigote enroscado en sendos caracoles, de la barba peinada en doble trenza y de la melena casi lacia a la cual se encauza un tocado oriental en forma de turbante o alifonere, acoplado a un bonete de vuella combada con realce central en losarje, y con varias abrazaderas quizá antaño sustentantes de una pequeña boia, al estilo del observable en la *Flagelación* de la Walters Art Gallery de Baltimore (Maryland, EE.UU.) y afín al del rey despejado de un *Arbol de Jesse* del Rijksmuseum de Amsterdam (Nº Inv. NM.11295 e^o) pues no en vano acusa la impronta de las cartabuesas fononómicas tradicionalmente renovadas a los esbrios, sajones y demás acompañantes masculinos que a menudo se agolpan alrededor del idealizado protagonista en las recreaciones de pasajes evangélicos o hagiográficos de aquella dinastía de artistas bruseleses. El altorrelieve fragmentario de la Resurrección del Museo de Bellas Artes de Budapest (Nº Inv. 6175), atribuido al taller de su fundador por

E. Smoldis-Estázy⁸⁶, el citado *retablo* de san Jorge⁸⁷ o el de tema pasional de la iglesia de Santa María de Gástrów, ejecutado por Jan III Borman el Joven y sus colaboradores en opinión de B. D'Hainaut-Zwem⁸⁸, podían conforarlo.

SANTA CLARA DE ASÍS [3.D.2.13]

ANÓNIMO / AMBERES

MADERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 60 X 22 X 14 CM / Ca. 1500-1510

MARCA DE GARANTÍA:

MANO-MARCA GREMIAL DE AMBERES, EN LA CABEZA

GRAN CANOBA, VÁSEQUELLO (EJA DE MOTA). ORATORIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD. PROPIEDAD DEL ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE VÁSEQUELLO

Esta imagen de *santo* Clara de Asís, cuya vertical postura apenas alteran el leve inclinamiento de la cabeza ni el casi imperceptible arqueado del cuerpo al apoyarse sobre la pierna derecha mientras adelanta la contraria flexionándola ligeramente, a la manera de las piezas ya descritas —*santa* Lucía y *santa* Catalina de Alejandría— con las cuales había compuesto un primitivo retablo, antaño portaría en sendas manos aquellos dos atributos: un libro abierto en la izquierda —*hoj* mutilada— y el ostensorio aun existente en la opuesta⁸⁹, que fueron característicos de su iconografía en la escultura de los Países Bajos meridionales de fines del siglo XV y principios del XVI, como demuestra el ejemplar mallense de la colección A. Costa de Estoril (Portugal)⁹⁰.

Conforme a ella, la fundadora de las clárisas llevaría también la indumentaria propia de dicha orden, es decir, el hábito franciscano de color pardo, ceñido en el talle con el simbólico cordón de cuyos tres nudos sólo asoma el último por debajo del borde del escapulario, y la toca negra combinada con lienzo blanco en su mitad inferior delantera que, después de enmarcarle el rostro, se superpone al amplio manto —aquí dorado— en el cual se envuelve finalmente, recogiendo una de sus puntas con el brazo.

Alterado que, por lo tanto, compartiría con la citada obra portuguesa⁹¹ y su homónima del Rijksmuseum de Amsterdam⁹², pero no así los

zapatos embutidos en unos alcorques con los cuales se calza siguiendo la moda médica de la época, a semejanza de la *santa* Catalina de Alejandría del mismo oratorio grancañario.

Idéntica procedencia y cronología revela, además, el monótono plegado de tales ropajes, cuya natural disposición y gruesa textura determinan sus predominantes caídas rectilíneas con profundas acanaladuras paralelas que, ópticamente interrumpidas en la falda por el referido acañe de la extremidad libre, terminan quebrándose en los bajos al rozar con el suelo y en el arremango lateral del velo, donde confluyen en las tradicionales ángulos encañados y se rematan en perfiles ondeantes, a juego con los correspondientes sesgos de la parte anterior del tocado y la suave sinuosidad de sus orillas, pues sistemas parecidos ofrecen los paños de las estatuas del apóstol san Pedro de la iglesia de Sainte-Geertrude de Nvelles⁹³, de san Juan Evangelista en los respectivos Cuartos del Museo del Louvre⁹⁴ y de la colegiata de Saint-Pierre de Lusaña⁹⁵, de un *santo* Obispo pètro del Museo Comunal de esa ciudad⁹⁶ y de *santo* Gertrudis del templo de su advocación en Etterbeek⁹⁷ o de los retablos de la Virgen con el Niño entre dos *santos* abades del Rijksmuseum (N^o Inv. 1885-41)⁹⁸ y del *Llanto* sobre Cristo muerto con la Vírgine y *santa* Eleno en las alas, del Museo de Arqueología de la localidad belga de Rispel (N^o Inv. A.267)⁹⁹.

En cambio, la enlazarla con las otras *santas* coetáneas de Vásequeillo su maduro semblante, de serena apariencia y óvalo demasiado lleno, cuyo actual estado de conservación fragmentario no impide reconocer todavía claras afinidades en la estrecha abertura fusiforme de ambos ojos con anchos párpados contorneándola, en el abultamiento caroso de su boca contraída en una forzada sonrisa o en la común redondez del mentón y mejillas, pues las restantes facciones se hallan lamentablemente deterioradas.

Igualmente había de inspirarse en modelos de platería entonces usuales¹⁰⁰, el tipo de custodia que la religiosa de Asís empuña por el asil con su diestra (para dejar al descubierto el pie lobulado) y la caja prismática reservada a la Sagrada Forma, cuya estructura recuerda la de un temple



[3.D.2.13]

gótico con tracerías y fomes en la decoración de sus caras y un achaçornado piráculo con un elemento troncocónico en la cúpula coronada.

SAN BERNARDO (?) [3.D.2.14]

ANÓNIMO / AMBERES

MADERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 60 X 25 X 16 CM / Ca. 1500 - 1510

MARCA DE GARANTÍA:

MANO - MARCA GREMIAL DE AMBERES, EN LA CABEZA

INSCRIPCIÓN:

LEYENDA FRAGMENTARIA, EN LA ORLA DE LA CAPA

GRAN CANOBA, VÁSEQUELLO (EJA DE MOTA). ORATORIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD. PROPIEDAD DEL ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE VÁSEQUELLO



ED.214

Esta imagen de un religioso regular, en la que se inserte la elegante postura adoptada por las tres componentes femeninas de su hoy desmembrado retablo, pues adelanta la pierna derecha ligeramente flexionada mientras descarga el peso del cuerpo sobre la contraria, portando en la mano izquierda su único atributo: el libro abierto de la Regla con un forro de piel o tela similar al reproducido en la primera de aquellas descrita, hacia el cual inclina su cabeza, podría identificarse con la de san Bernardo, fundador de la abadía de Clairvaux y reformador de la orden cisterciense, en atención a la indumentaria del mismo, consistente en un hábito de color blanco con anchas mangas vueltas en los puños, escapolario ne-

gro y esclavina con capuchón superpuesta a una capa, ambas ancha doradas¹⁸.

Atendiendo a su tipo de plegado estruencaría con el de los ropajes de la escultura coetánea de santa Clara, al trazarse en prendas comunes, de una amplitud, textura e incluso disposición muy parecidas, pues coincide en la predominancia de los ritmos longitudinales surcando paralelamente las pesadas caídas de los paños, que se quiebran en los bajos cuando tocan el suelo y determinan esos inevitables encajes angulares con los correspondientes remates sinuosos del extremo del manto tendido en onda por delante con un ademán de su diestra idéntico al de la estatua de san Juan Evangelista en el grupo del Calvario de la colegiata de Saint-Pierre de Lovaina¹⁹.

En tanto, el apegaminado rostro imberbe del monje burgués, de frente recta, ceño marcado, grandes ojos rasgados con cierta melancolía en su mirada, que se hundan oblicuamente en sendas órbitas delimitadas por el fruncimiento de las cejas, las señales de las patas de gallo, la prominencia de los pómulos y el arranque de su aguilera nariz algo roma en la punta, mentón casi cuadrado junto a una flaccida papada y boca carnosa con los labios contraídos, quedando el inferior un poco más saliente, entre las profundas arrugas hechas a lo largo de las mejillas con el paso de los años, cuya leve sonrisa dulcifica la excesiva dureza de sus envejecidas facciones, remitirla al propio semblante del personaje representado al pie de la santa Catalina de Alejandra de Valsequillo. Si bien aquí se evita cualquier intento de deformación caricaturesca para enlazar con la tendencia realista del gótico tardío brabantón—caso de raíz rogeriana—que había inspirado fisionomías tales como la del citado san Juan Evangelista loianense²⁰, las de los ejemplares de igual iconografía del Museo del Louvre²¹ y de la colegiata de Sainte-Gertrude de Nivelles²², o incluso la del san Leonardo de la colección J. W. Frederix vaciado en latón para el templo de su advocación de Zoutleeuw (Léval, en 1482, por Reirier van Thienen quien en varias ocasiones trabajaría con modelos tallados en madera por Jan Barman²³.

Con obras de dicho estilo debe relacionarse, además, la simétrica distribución de sus cortos cabellos en mechones acaracolados que forman un compacto cerco progresivamente ensanchado desde las sienes alrededor de la tonsura con la cual va matada la parte superior del casco, dejando visibles unas enormes orejas y la musculatura del cuello, también plasmados con especial verismo, a semejanza de los santos Fiacro y Lovenzo de la iglesia de Saint-Jacques de Lovaina²⁴.

No obstante, el Doctor Mellifluis—quiza elegido aquí en calidad de ferviente difusor de la devoción a María, nombre de pila de la donante de su desmantelado retablo—muestra mayor parentesco que sus tres compañeros de culto con ejemplares de filiación antaerpiense, entre los cuales cabría citar el san Marcos Evangelista de la parroquia de su título en Icod de los Vinos (Tenerife)²⁵, el san Blas Obispo de la iglesia de San Francisco de Asís en Santa Cruz de La Palma²⁶ y el san Mateo del Museo Diocesano de Palencia²⁷, o el Sumo Sacerdote de la escena de los Desposorios de la Virgen del retablo del templo parroquial de San Juan Bautista de Telde²⁸, dos pastores de la Natividad del retablo d'Aldenhoven, existentes en el Museo de Louvain-la-Neuve (Nos. Inv. VH. 193-194)²⁹, y el Cerezo del retablo de la Santa Cruz de la iglesia de San Lesmes en Burgos, cuyo origen estaría garantizado en los cuartos por la existencia de marcas gremiales de Amberes.

SANTIAGO EL MAYOR [3D.215]

ANÓNIMO / AMBERES

MADERA TALLADA, DORADA Y POLICROMADA / 35 X 15 X 10 CM / CA. 1500 - 1510

MARCA DE GRENATIL:
MANO MARCA GRENATIL DE AMBERES, EN LA CABEZA

GRAN CANARIA, VALSEQUELLO (ERA DE MOTAL, ORATORIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD, PROPIEDAD DEL ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE VALSEQUELLO)

Esta pequeña talla de Santiago el Mayor³⁰, única conservada, al parecer de la serie de apóstoles integrante del desaparecido retablo teldeño, recuerda a las otras componentes del mismo

—anteriormente descritas— en su gótico desplome sobre una sola pierna para adelantar la quesea con una ligera flexión, mientras alza la cabeza volviéndola hacia la izquierda, actitud que sugiere su probable ubicación en la parte inferior derecha del originario conjunto.

Conforme a su iconografía habitual en la escultura brabazonera de fines del siglo XV y comienzos del XVI, la figura barbada del santo viste una holgada ropa talar o túnica roja de manga larga con valana sobrepuesta y un amplio manto con cuyo extremo se toca a falta del típico sombrero de ala ancha, como en un ejemplar del Apostolado perteneciente al primitivo altar de la capilla de la Santa Cruz del claustro de la catedral de Pamplona (Navarra)¹⁹, portando el característico bostón en su diestra y quizá el libro abierto de los Evangelios en la hoy mutilada contraria, que muestran indistintamente cualquiera de las piezas homónimas de la iglesia de Anderlecht, en Bruselas²⁰, o de los respectivos retablos de la antigua colección Manzi²¹, de la parroquia de San Lesmes de Burgos²² y del templo de Föllkåma (Suecia)²³, con el cual coincidiría, además, en el detalle de la bolsa de cuero o zurrón propio de los peregrinos —similar a la su estigie en los Museos Reales de Arte y de Historia de Bruselas (N.º Inv. 3612)— y en la manera de asirla después de cruzar su correa pendiente del primero de tales atributos, de acuerdo con la tradición de los primitivos flamencos.

Por último, las matadas facciones del expresivo semblante del discípulo, enmarcado por una melena de color oscuro a tono con el bigote y la barba partida, cuya factura remite a la de algunos personajes masculinos del mentado retablo antuerpiense de Têlde²⁴, la cortadía de su firme cuello e incluso el trazado de los paños combiando las caídas rectas con los arremangos angularmente plegados que se rematan en ondas, responden también al estilo de las cuatro imágenes de Valsequillo antes estudiadas, con las lógicas diferencias demandadas de su menor tamaño.

Estas cinco tallas hoy desconectadas, pues antes se integraron a modo de almohaves en el retablo de María Fernández Calva, han sido



[D.21.13]

cometidas a un tratamiento de conservación y restauración por Claudin Carbonell Soriano de AB-57 Sociedad Cooperativa, bajo la coordinación y supervisión de María Cárdenas Guerra del Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, entre diciembre de 2002 y mayo de 2003, en el transcurso del cual se hallaron en ellas las marcas de garantía de Amberes, es decir, una mano pintada en cada una de sus cabezas.

Dicho descubrimiento, de trascendental importancia para la historiografía del arte, permite catalogarlas sin lugar a dudas dentro de la producción antuerpiense de la primera década del quiniertes, debiendo atribuíse su hechura a un

maestro formado en los medios artísticos bruseleses, donde la tendencia estilística predominantemente desde fines del siglo XV hasta principios del XVI fue la de la dinastía de los Borman, pues su influencia ha podido constatare a lo largo del análisis de las mismas.

Hecho que, lejos de resultar insólito, se inserta plenamente en el contexto de las prácticas gremiales al uso en la plástica nórdica de la época, donde serían frecuentes los desplazamientos de artistas de unos centros a otros e incluso la colaboración de talleres de localidades próximas, tal fue el caso de aquellos ejemplares ejecutados en la ciudad de Malinas y luego policromados en la villa de Bruselas.

En la actualidad, una vez iniciado el preceptivo expediente para declararlas Bien de Interés Cultural (BIC) en la categoría de Bienes Muebles, se encuentran a la espera de la conclusión del procedimiento depositadas provisionalmente en el Taller de Restauración del Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, que —tras la cesión por sus últimos propietarios particulares al Ilustre Ayuntamiento de Valsequillo— proyecta instalarlas en calidad de excepcionales piezas museísticas en ese municipio, para su exposición al público y, en definitiva, para su puesta en valor como obras señeras del acervo cultural de la isla.

¹⁹ RAMOS LÓPEZ, M. C., y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., «Aportación a la imaginería flamenco en Canarias. Cuatro piezas flamencas en el Oratorio de Nra. Sra. de la Salud Valsequillo (Gran Canaria), en *Agencia Boletín Informativo. Caja de las Artes de Gran Canaria* n.º 172, enero-febrero, 2006, pp. 30-33.

²⁰ HERNÁNDEZ BENTZ, P., *Telde. Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*. Telde, 1950, p. 67; PRAGA GONZÁLEZ, C., *La arquitectura medieval en Canarias. Anales de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife*, 1997, p. 122; LOBO CABRERA, M., *Aspectos artísticos de Gran Canaria en el siglo XVI* (Documento para su historia. Extra. Macromaterial del Cabildo de Las Palmas. Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1981, p. 28).

²¹ NARISO Y BLAZ, C., *Cuadros históricos de Gran Canaria. I. El Rey Don Juan, Las Palmas*, 1906, p. 542; HERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, F., *Nobiliaria de Canaria*, t. I, J. Regalado Editor, La Laguna de Tenerife, 1952, p. 444; HERNÁNDEZ BENTZ, P., *Telde*, pp. 67 y 88; «Estado Bio-bibliográfico sobre D. Pedro Agostín del Castillo por Miguel Santiago», en CASTILLO, P. A. DEL, *Descubrimiento Antuerpiense y geográfico de las Islas Canarias acabada en 1577*. Ediciones de 02 Gabinete Literario de Las Palmas, Madrid, 1948-60, t. I, fasc. 1, nota III, p. 20.

⁷⁰ COOIJ, J. de. *Museum Mayer van den Broek. Catalogus 2 (Beeldhouwkunst, Paleizen, Antiek)*. Antwerpen, 1969. No 2229, pp. 218-219.

⁷¹ *Actes et de administratie en Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam*, n° 4, 1979, fig. 1, p. 173 y 176.

⁷² COOIJ, J. de, op. cit., nos. 2256-2257, pp. 210-204. NIEW-DORP HUIJ, «Die Meierbe huisplaatsen», en *Bulletin des Nouvels Résumés des Beaux-Arts de Belgique* (Bruxelles), nos. 1-2, 1969, pp. 7-8, 11.

⁷³ BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Notes pour servir à l'histoire des Oratoires d'Art et d'Architecture*. Annuaire de Bruxelles, Bruxelles, 1942, p. 191, lám. C.

⁷⁴ STÖPPEL, J. y MOLLE, F. van. «Die Koorkerk van de Graaf Leve Vrouwekerk te Aartschot. Een bijdrage tot de studie van de Lategotische koorkerken in Brabant», en *Bulletin van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschapsgeschiedenis* (Brussel), t. 8, 1943, p. 236, fig. 7 y 8.

⁷⁵ GILFELMAN, D. «Gothic Sculpture in American Collections. The Chancel». *The New England Museum* (Part 3), en *Costs*, vol. XXV, 1962, II, n. 6, p. 352.

⁷⁶ Vase RADZICHOWSKI-CHORUS, H. «Ein glockenturm in Marienberg bei Brno», en *Archiv für Kunstgeschichte*, Zeitschrift für Kunst, International Art Journal, Munich, vol. XXX, n. 9, septiembre-octubre, 1972, pp. 378-386, fig. 1 y 2.

⁷⁷ BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Les étables brabançonnaises*. 1450-1550. Bruxelles, 1942, p. 12, lám. XLII. SALLÉS-TREMA, A. «Un aspect de la conception renaissance des retables brabançons au début du XVI^e siècle», en *Bulletin de l'Institut Royal de Recherche Architecturale*, t. X, 1967-68, pp. 36-44, figs. 1, 2 y 8. COOIJ, J. de, nos. 2244-2246, pp. 194-196.

⁷⁸ *Tijdschrift van België. Bevoegd-Geschiede-Remonstrant-Bronges. Les Quatre Époques de l'Art Flamand*. Publications des Archives Centrales des Congrès de l'Institut National. Première série, vol. 1. De Nederlandse Boekhandel, Amers - Rotterdam-Haarlem. Paris, 1947, n. 149, pp. 90 y 127.

⁷⁹ DIANSSIS, F. «Un von Roemer alias von Brussel, architecte et Geschehe Bildhauer tot Kunstgeschiedenis (Antwerpen) vol. XI, 1946-48, pp. 60-78 figs. 3-5. OSTEN, G. von det y VEY, H., *Flaunig und Skulpturen in Genouy* aus de Netherlands, 1500-1600. The History of Art. Pergamon Books, Harmondsworth, 1969, pp. 138-139.

⁸⁰ BEPINS, C. *Industriaario español en tiempos de Carlos V*. Artes y Arteses, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1962, p. 59, lám. 10, fig. 15. OLIVERA-ALBERTI, M. *El Colegio de Gesetas. Colección Boletín*. Editorial Everest, León, 1971, pp. 53 y 61 (lám. 88 y 101), fig. 40.

⁸¹ *Tijdschrift van België*, vol. 1, 1947, p. 143, pp. 91 y 229. FLEEDNER, S. «Die Branderker. 1440-1530», en *Bulletin des Nouvels Résumés des Beaux-Arts de Belgique*, nos. 3-4, 1958, pp. 147-166, figs. 8 y 14. MOLLER, Th., op. cit., p. 159.

⁸² FLEEDNER, S., op. cit., pp. 147-166. H. MOLLER, Th., op. cit., pp. 158-159, lám. 159A.

⁸³ *Tijdschrift van België*, vol. 1, 1947, p. 228, nos. 177 y 183. FLEEDNER, S., op. cit., pp. 197, 203 y 205-206, figs. 66 y 76. MOLLER, Th., op. cit., p. 158, lám. 158B.

⁸⁴ BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Les étables brabançonnaises*, pp. 8-10, 16, 20, 22 y 28-27 lám. VIX. OSTEN, G. von det y VEY, H., op. cit., p. 58. *Guide brabançons des étables*

des des Pays-Bes méridionaux (XV-XVI^e siècles). Bruxelles et environs (sous la direction de PÉRISS-DIETHELM, C. et GESCHÉ-ROUNING, N.), TEMPORA S.A., Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 2000, pp. 12-13.

⁸⁵ *Vase le caso de san José en la Concepción de la Concepción de dicho retablo*, en BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Les étables brabançonnaises*, lám. VI y XI.

⁸⁶ Mollers, p. 22. MOLLER, Th., op. cit., p. 157. OSTEN, G. von det y VEY, H., op. cit., p. 58. D'HANAUUT-VAN DEN, B. «La dentelle Brabançonne XV-XVI^e S. Croquis géométriques et analyse comparative des personnages artistiques», en *Annales d'histoire de l'Art et d'Architecture* (Bruxelles), vol. V, 1963, pp. 41-66, figs. 5 y 8, y «Le retable de la Passion de Gœttem. Problèmes d'attribution et essais datés», en *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art* (Bruxelles), t. IX, 1966, pp. 5-30, figs. 1, 7, 8 y 12.

⁸⁷ FERRARO DE TAVARES E TIWORA, B., op. cit., p. 37, fig. 13.

⁸⁸ LIEVENS-BOCCADORI, J. y BRUSSET, E. *Situazione cronologica di collezione*, t. 8. Les Clés du Temps, S.A. Zagari S. Galati-Milano, Italia, 1974, p. 309, fig. 323.

⁸⁹ MEDER, DELGADO, C. «La escultura de Nuestra Señora del Rosario del Museo Diocesano de Arte Sacro de la Catedral de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria)», en *Anuario de Documentación* (Salamanca), t. XIV, 1963, pp. 69-86.

⁹⁰ *Vase note 40.*

⁹¹ MOLLER, Th., op. cit., p. 159, lám. 162B. RADZICHOWSKI-CHORUS, H., op. cit., pp. 377-379, figs. 6 y 6. SUDROUFT, S. C. de. *Statuettes brabançonnaises du musée de Louvre*. Bruxelles, Maires, Anvers. XV-XVI^e siècles. Éditions de la Bibliothèque des Musées Nationaux, Paris, 2001, cat. n. 8, pp. 81-85.

⁹² BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Notes*. Annuaire de Bruxelles, p. 183, lám. XLII. Th. MOLLER, op. cit., p. 157.

⁹³ Vase REMI, L., op. cit., t. 2, vol. 3. *Iconografía de los santos de la fe* a la R. E. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1992, pp. 272-278. DE LA VORAGNE, S. *Los leyendas de santos vol. 2*. Nivona Editorial, S.A., Madrid, 1992, p. 77.

⁹⁴ Cf. la fecho de santa Catalina de Alejandra inventada de San Sebastián Santa Cruz de la Palmita de otro catálogo.

⁹⁵ BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Les étables brabançonnaises*, nos. 14 y 22, lám. 114. MOLLER, Th., op. cit., pp. 156-157, lám. 163. SOMONIS-SEZAR, E. *Gouttales néerlandaises, hollandaises et flamandes*, en *Archiv*, t. 1. Un d'at de retable vers de Eckler de lin Berme de l'Anvers, en *Bulletin du Musée Pignoris des Beaux-Arts d'Anvers*, n. 3, 1968, pp. 40-41, figs. 25-29, 31 y 33. OSTEN, G. von det y VEY, H., op. cit., p. 57, lám. 64. D'HANAUUT-VAN DEN, B. «La Passion Brabançonne», pp. 48 y 51-54, fig. 1, y «Le retable de la Passion de Gœttem», p. 30, W y 28-30, fig. 9. *Et-sculptura de Pléides*. Arts de Bruxelles, Anvers y Maires. Nos. 10 y 11. JAVIER, RIFLE, M. y VENTURELLI, G. *Retables Flamands et Brabançons dans les monuments belges*. Ministère van de Vlaamse Gemeenschap. Akadieg Monumenten en Landschapsgeschiedenis, Bruxelles, 2000, pp. 33-36. *Guide brabançons*, pp. 84-89.

⁹⁶ MOLLER, Th., op. cit., pp. 158 y 160-161, lám. 161A. OSTEN, G. von det y VEY, H., op. cit., p. 58.

⁹⁷ BOCCADORI, J. *Situazione analitica in France de 1900 a 1930*, t. 1. Les Clés du Temps, S.A. Zagari S. Galati-Milano, Italia, 1974, fig. 306.

⁹⁸ ESTELLA MARCOS, M. *Un fragmento de los retablos de la capilla del Convento, Córdoba*. Monografía-Acción de Amigos de la Catedral-Monasterio, S.L., Burgos, 1995, pp. 58-59 y 70-71, respectivamente.

⁹⁹ «Acapitulos. Bulletin-Stedelijk Museum / Louvain-Museum communale», en *Revue des Musées de Belgique* (Bruxelles), t. 9, 1962-63, p. 111.

¹⁰⁰ *Actes et de administratie en Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam*, n. 8, 1968, fig. 4, p. 189 y 192.

¹⁰¹ HALLÉ, R. van. «La sainte Anne tripartite de la collection Raas van Hamme conservée à l'Institut royal d'Archéologie et d'histoire de l'Art et d'Architecture (Bruxelles)», en *Annales d'histoire de l'Art et d'Architecture* (Bruxelles), t. X, 1977, p. 78, figs. 6, 10 y 12, respectivamente.

¹⁰² *Séculaires d'Espagne et les Villes Belges, 1500-1700*. España 85. España Publicación realizada sous la direction scientifique de Jean-Marie Davoust et Ignace Vandenberghe. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Crédit Commercial de Belgique, 25 septembre-22 décembre 1985, t. 8, p. 37. Cf. STEFFE, J.-L., pp. 528-529. Reyes y Mazarin. Los Reyes Católicos-Monasterio y la misión de la casa de Austria en España. Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 marzo 31 mayo 1992. Ministerio de Cultura, Directa España, 1992, cat. 142 (por SÁENZ DE MIERA, J.), pp. 402-403. *El arte en Salto de la Virgen*. Los restos hispanos en tiempos de Carlos I. Instituto Torrell, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, 19 de diciembre de 2000, p. 44, marzo de 2001, Sociedad Estatal para la Comunicación de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, cat. 88 (por SÁENZ PASCUAL, R.), p. 264.

¹⁰³ *Notes*, cat. tipo de calado, vase BEPINS, C. *Industriaario español en tiempos de Carlos V*. Artes y Arteses, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1962, p. 85, figs. 24, 28, 54, 57 y 86, y *Tijdschrift van België*, n. 149, pp. 90 y 127. Reyes y Arteses, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1969, p. 55, figs. 23, 27, 28, 60, 70, 74, 94, 106 y 107.

¹⁰⁴ *Vase note 29.*

¹⁰⁵ *Vase note 42.*

¹⁰⁶ *Vase*, por ejemplo, las escenas de los Desposorios de la Virgen y de la Circuncisión de dicho retablo, en BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Les étables brabançonnaises*, lám. VII, X, respectivamente.

¹⁰⁷ *Vase*, por ejemplo, la escena de la Circuncisión de tal retablo, en ROSSINI, L. *Retablos de origen neerlandés dans les pays néerlandais*, en *Annales belges d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, t. 11, 1933, fig. 10, pp. 148-149.

¹⁰⁸ *Vase*, por ejemplo, la escena de los Desposorios de Marie de los étables brabançonnaises, lám. XV.

¹⁰⁹ *Vase* la figura de María Solenne—hija de santa Ana y hermana de la Virgen—que aparece señalada en el extremo inferior derecho de dicho retablo, en BORCHGRAVE D'ALZENA, CTE. J. de. *Les étables brabançonnaises*, lám. III. FLEEDNER, S., op. cit., fig. 47, p. 178. BALLESTRER, A. «Le Retable de la Parente de Sainte Anne d'Audeninghen. Notes techniques», en *Bulletin de l'Institut Royal des Beaux-Arts de Belgique*, t. 8, 1970, fig. 1, p. 226. *Explicación de Pléides*, cat. 34 (por BOOIJ, T.) del pp. 96-99. *Guide brabançons des étables*, pp. 60-67.

¹¹⁰ *El expoliador de Pléides*, cat. 40 (por HUNSMANS, A.) pp. 102-103.

⁸ BORCHGRUVE DALZENA, CTE. J. de Les etablis brabançons... p. 17, Jan. XXXI, COO. J. de op. cit., n. 227, p. 236-237.

⁹ Sélection des activités des années 1978 et 1979 (Bulletin domestique y solés points, por SERUCA, M., en *Bulletin de l'Institut Royal de Recherche Artistique*, t. XVII, 1980-81, pp. 225-228.

¹⁰ Véase nota 8.

¹¹ Véase las definiciones de ambos vocablos en ROBERTS, C. *Industrieuse española...*, pp. 103 y 102-103 respectivamente, y *Illes y molins*, t. I, pp. 121-123 y 123-124, respectivamente.

¹² Sobre esta grande masculina, véase ROBERTS, C. *Industrieuse española...*, pp. 15-16 y 94, y *Illes y molins*, t. I, pp. 11-12 y 98-99.

¹³ *Régier van der Wylde, Régier de Le Pénin*. *Historie officielle de la Ville de Bruxelles. Artisanat de la Cour de Brabant*. Musée Communal de Bruxelles, Namur du 16, 6 octobre 18 novembre 1979, cat. 40 (por HADERSMANN-MESGLICH J.), p. 175, Jan. 10, HINSMANS, A. *25 ans d'opéra de France...*, cat. 30, pp. 78-79.

¹⁴ BORCHGRUVE DALZENA, CTE. J. de Les etablis brabançons... pp. 12, 13 y 22. Jan. XX, HARBINSEN, J. y SVAJ-30-NICHOLAI, M., «De twee grotste sculptors van Gent en een onderzoek van meerdere werken in België en Frankrijk», en *Bulletin de l'Institut Royal de Recherche Artistique*, t. 1940, pp. 143-152. MILLER, Th., op. cit., pp. 95-96, Jan. 10, DE CASTEL-GUINETTE, L., «Remanences ogéométriques dans la sculpture brabançonne», en *Mélanges d'Archéologie et d'histoire de l'Art offerts au professeur Jacques Luyckx*, Publications Universitaires de Louvain, Louvain, 1970, nota 4, p. 299. Jan. LXXX, HADERSMANN-MESGLICH, J., «Sculptors d'opéra et de l'art de la fin de siècle: l'opéra de Van der Wylde et la sculpture de son temps», *Régier van der Wylde*, pp. 67-69, fig. 56. BRONKHORSTEN-HARBER, R., «461 paraenhet van Soets», en *Bulletin van het Rijksmuseum*, n. 1, 1984, p. 12, fig. 18.

¹⁵ ANDERSSON, A., op. cit., pp. 194-195, fig. 121. DOMORIER, C., «Un étalon brabançon de la Passion du XVI^e siècle au Musée royal d'Art et d'histoire à Bruxelles», en *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, t. LII, 1986, p. 54, fig. 35.

¹⁶ LUYCKX-BACCARDI, J., BRESSET, E., op. cit., t. II, fig. 229, p. 234.

¹⁷ BORCHGRUVE DALZENA, CTE. J. de Les etablis brabançons... pp. 34 y 21. Jan. XXII, ROOSENBURG, J., op. cit., pp. 166-167. E. SOMERS-ESZELAVY, op. cit., p. 53. DE WILHELMUS ZWYEN, B., «A. de laerte Borman», p. 54-61, figs. 2, 4.

¹⁸ CARTER, D. G., «The Wijnberg Flagellation and the Master of the View of St. Gudule», en *Bulletin de l'Institut Royal de Recherche Artistique*, t. XV, 1975, pp. 53-67, fig. 5. LEEUWENBERG, J., con la colaboración de HALSEMA-KUBERS, W., *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Catalogus, Staatsoverheid, «Groenloog-Rijksmuseum», Amsterdam, 1972, pp. 141, pp. 131-132. Véase además estas cosas en ROBERTS, C., *Industrieuse española...*, t. II, pp. 75, 78 y 109. *Illes y molins*, t. II, figs. 250, 28, 140 y 65. *Illes y molins*, t. I, pp. 24-25, 27-38, 56-57, 60-62, 131 y 169-170. *Illes y molins*, t. XVI (fig. 34), XXXI (fig. 87), XXXII (figs. 95-96), XI, figs. 97-98 y 102 y XIII (fig. 107).

¹⁹ SOMERS-ESZELAVY, E., op. cit., pp. 35, 38-41 y 46-62, figs. 21, 22, 24 y 30. Esta investigadora atribuye dicha pieza al taller de Jan Borman el Viejo basándose en su relación es-

table con el retablo de san Jorge, cuyo autor ha sido identificado con Jan Borman el Grande «hijo del anterior», por D'HAUNAU-ZWYEN, B., véase nota 58.

²⁰ Véase nota 59.

²¹ Véase nota 50.

²² Véase REAU, L., op. cit., t. 2, vol. 3 (vé. cit.), pp. 309-312.

²³ PERRAUD DE THAMES E DWORA, B., op. cit., pp. 38-39, fig. 23.

²⁴ Véase nota anterior.

²⁵ Véase nota 23.

²⁶ FLEIJNER, S., art. cit., pp. 147, 157 y 166 (figs. 9 y 11). MILLER, Th., op. cit., p. 159.

²⁷ Véase nota 16.

²⁸ FLEIJNER, S., art. cit., pp. 197, 203 y 205, fig. 67; MILLER, Th., op. cit., p. 158, lám. 128C.

²⁹ Véase nota 61.

³⁰ Véase nota 29.

³¹ Véase nota 64.

³² LEEUWENBERG, J., «Zeven Zuidnederlandse Beeldhouwers en de Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art», t. XXVI, nos. 1-4, 1968, pp. 105 y 107, fig. 7a.

³³ Véase, por ejemplo, el precepto para el ornamento del Calvario de Bruselas de Brees, reproducción por REGOTTE, E., «L'art gothique tardif sur la Région septentrionale à propos d'une exposition récente», en *Bulletin Monumental* (Paris), t. 128-1, 1970, fig. 2, p. 383.

³⁴ Véase REAU, L., op. cit., t. 2, vol. 3 (vé. cit.), pp. 213-222.

³⁵ Véase nota 95.

³⁶ Véase nota 95.

³⁷ Véase nota 46.

³⁸ FLEIJNER, S., art. cit., pp. 166 y 178-182 (figs. 33-35). MILLER, Th., op. cit., p. 159.

³⁹ DE BRIS-VAAN VEEN, R. J., «Koperen en bronsen voorwerpen uit de collectie M.J.W. Frederix», en *Bulletin Museum Rembrandt van Rijn* (Rotterdam), t. XII, nos. 2-3, 1970, pp. 55-57, cat. N.º 63, p. 71, fig. 36.

⁴⁰ *Idem*, pp. 56-57. Véase también nota 60. Según E. D'HAMENS (art. cit., pp. 40-46, Ap. II, pp. 120-125 y *idem*, pp. 129-130), el escultor Jan van Roome diseñó un Bruseel házo en 1499-15 los presentes para las estatuas de los daños y diásporas de Bruselas que habían de adornar los grandes pilares de la catedral de Bruselas «by desvanecidos» (estas cosas están desde vacantes en latón por Roome van Thienen, conforme a los modelos tallados en madera por Jan Borman).

⁴¹ BORCHGRUVE DALZENA, CTE. J. de. *Notes. Arrondissement de Louvain*, pp. 166-169 y 291, lams. 97-98, 99, respectivamente.

⁴² *Acte en Casernes (siglos XV-XVI)*. Una mirada retrospectiva. E. Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Ideas Canarias, 2001, cat. 14 (por MICHÉN DELGADO, C.), pp. 21-25.

⁴³ FERRÉZ MOREIRA, J., «La Catedral de Santa y única iglesia americana brabancona en Edificio Canario (Retrato del Instituto de Estudios Canarios)», t. XLII, 1989, pp. 81-85, fig. 7 y Mayor Páramos, «Retrato de una Ciudad», Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorro de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 84, fig. p. 79.

⁴⁴ VANDEVERE, I., *Splendours d'Espagne...*, t. II, C. 42, pp. 520-521, fig. p. 523. *Wandlungen am Castillo y León*. City de Arroyal van Europa, Katholisch-Antiquarisch 1995, Utdatidatid, 1995, Edición de P. PARRADO DEL CLAMO, J. M., «Ezaro de Rotterdam, Esculturas Mates», pp. 246-247.

⁴⁵ Véase nota 15.

⁴⁶ VANDEVERE, I. y DOMORIER, C., «Des larges sculptures sculptées en bois d'Alphonse Courtois au musée de Lausanne-Musee en Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain Hommage à Jozef Tuzim, XI, 1967, pp. 223-223.

⁴⁷ WISSE, G., *Spontische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, vol. II, L. Gryphen, Verlag Reifinger (Berlin), 1929, pp. 10-11, fig. 3, lams. 20-23. PROSKE, B. G., *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance* New York, 1914, p. 95, fig. 60; GOMEZ BARRCENA, M. J., *Escultura gótica Anversina en Burgos*, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos, Madrid, 1988, pp. 138-149 y 177, Retablos flamencos... pp. 8, 21-23 y 28-28, Placas n.º 1, y «Alusión de algunos aspectos del retablo de la Santa Cruz en la iglesia de San Lorenzo de Burgos», en *Homage al profesor Hernandez Perez*, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Escuelas patrocinadas por la Comunidad Autónoma de Canarias, Dirección General de Patrimonio Histórico, Madrid, 1992, pp. 140-156, lám. 1. DOMORIER, C., *Arts et Architecture 15^e-16^e siècles*, 1 Catalogue, E. Actes by NEUMANN, H. Annen: Cathédrale de May-3 oct. 1993, cat. 42, pp. 182-183.

⁴⁸ Véase REAU, L., op. cit., t. 2, vol. 5 (verografía de los santos. De la P a la Z. Ediciones del Sertal, Barcelona, 1998, pp. 109-109.

⁴⁹ WISSE, G., op. cit., vol. II, 1, 1928, p. 6, lams. 5-7. NEUMANN, H. M. J., «Het bewaard van de H. Maaght van Bruseel etablisement uit het midden van de 15 de eeuw», en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, nos. 1-4, 1971, pp. 13-21, fig. 5; GOMEZ BARRCENA, M. J., *Retablos flamencos*, fig. p. 3.

⁵⁰ FLEIJNER, S., art. cit., p. 166, fig. 36.

⁵¹ NEUMANN, H. M. J., «Die Bildhauerkunst pp. 13 y 15, fig. 5.

⁵² Véase nota 11A.

⁵³ Véase nota 25.

⁵⁴ BOUET, R. de, *Et splendore de Phalxas*, cat. 47 (op. cit.) pp. 112-113.

⁵⁵ Véase nota 15.



CND

RETABLE DE ANTON CEREZO [3.D.22]

JOOS VAN CLEVE / CA. 1480/90-1540

LA VIRGEN Y EL NIÑO

TABLA CENTRAL DEL TÍPICO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS NIÑOS

ÓLEO SOBRE TABLA / 130,7 x 69,7 CM / CA. 1530-1532



LEYENDA:

HERNÁNDEZ Igual a MARIA (DIFOTOS ORIENTALES DEL DOSI, DEL FUNDI)

COPA:

CARLOS MORÓN CARRERA, 1892-1893 (EMBROCEJA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, AGACITE, GRAN CANARIA)

RETRATOS DE ANTON CEREZO Y DE SU HIJO FRANCISCO PALOMAS [3.D.2.2.1]

ÓVALO DESMEMBRADO DEL LADO IZQUIERDO DE DICHA TABLA

ÓLEO SOBRE TABLA / 72 x 46 CM / Ca. 1530 - 1532
MONJICAMA (P. A. B) (ESCALERA DE FRANCISCO PALOMAS)

RETRATO DE SANCHIA DÍAZ DE ZORITA [3.D.2.2.2]

ÓVALO DESMEMBRADO DEL LADO DERECHO DE DICHA TABLA

ÓLEO SOBRE TABLA / 72 x 46 CM / Ca. 1530 - 1532

SAN ANTONIO ABAD [3.D.2.2.3]

ALA IZQUIERDA DEL TRÍPTICO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

ÓLEO SOBRE TABLA / 117 x 54 CM / Ca. 1535-1537

LA ESTROMACIÓN DE SAN FRANCISCO DE ASSIS [3.D.2.2.4]

ALA DERECHA DEL TRÍPTICO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

ÓLEO SOBRE TABLA / 117 x 54 CM / Ca. 1535 - 1537

GRAN CANARIA, AGACITE, ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

BIBLIOGRAFÍA:

WANGGERTNER Y POGGIO, J. (2006), nota 2, pp. 269-280.
PEDY RAMOS, J. (1984) p. 16. LÓPEZ, M. MARQUES DE (1994), p. 10. IZC. 6 fig. 2. ARMAS, P. DE (1944). JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1963), pp. 24-25, 36-37, 38 y 41-42. figs. pp. 22-23 y 37-38.
ROMERO DE ARMAS, A. (1947), I, p. 312. SÁIZ, (1960): 523R. (1960) BENTÍEZ PADILLA, S. (1960), s.p., cat. 96-109. Gota (1950), cat. 105-108. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1952), p. 442.
VERA Y CLAVIJO, J. de (1952), I, no. 289, pp. 98-99. (1952) DE ARMAS, A. (1952), nota 29, p. 111. IZC. 323, 322, pp. 10-11. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1954) JIMÉNEZ SÁNCHEZ DE BENTÍEZCOURT, F. (1954), p. 682. IZC. 323, 322, pp. 106-107. DARIAS Y ENDRÓN, D. V., RODRÍGUEZ MORCILL, J. y BENTÍEZ INGLOTT, L. (1957), fig. 23, p. 48. SOLÍS, J. (1959) JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1963) y DE HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1963), pp. 10-11. GARCÍA ALAMO, J. A. (1963) SÁNCHEZ DE LA CALZADA, C. (1963), pp. 25-28, figs. 1-6. TORRE, C. de la (1966), p. 204. IZC. 323, pp. 205-207. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1967-68), pp. 35-39. CALZADA LEÓN, S. y CABALLERO MÉRICA, F. (1971a) y c. figs. ARMAS MEDINA, J. de (1971)



[3.D.2.2.1]

fig. CONTRERAS Y LÓPEZ DE SILVA, J. de (1972), p. 21. ROSA OLIVERA, L. de la (1972), p. 172. IZC. IV. SANTANA, L. (1974), pp. 17-20. figs. pp. 17-19. BERNALDI DE ARMAS, A. (1975), IZC. 323, pp. 106-107 y 208-209. HERRERA PEQUE, A. y SANTANA, L. (1976), pp. 45-46, figs. pp. 45 y 47. TORILLO RODRÍGUEZ, A. (1976), pp. 24-26. MILLANES TORRES, A. (1977), fig. p. 59. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, P. (1977), pp. 283 y 496, fig. p. 496. HERRERA PEQUE, A. (1978), nota 107, p. 60. LOBO CARRERA, M. (1978), pp. 24-25. BENTÁNCORIT BUITO, S. (1980), figs. *Construcción* 7 (1980), p. 108, fig. p. 108.

OTTE, E. (1982), p. 91. GALANTE GÓMEZ, F. J. (1982), p. 71. figs. pp. 71-72. CRUZ Y SARDIÑA, A. (1982), fig. CRUZ Y SARDIÑA, A. (1982a), p. 15. MÉRICA, J. S. (1984), fig. VII. DE LA (1984), fig. 25. (1984) figs. SANTANA A. (1984a), b y c) figs. La Protesia (1984a), b, c, d, e y f. figs. BENTÁNCORIT, M. (1984a), b, c y d. figs. RODRÍGUEZ, M. F. (1984a) e) y f. figs. *Diario de Las Palmas* (1984a), b y c) figs. *Construcción* 7 (1984a), b, c y d. figs. QUISADA, C. (1984), fig. FM. (1984), figs. ALAMO, N. (1984), fig. BALBUENA, J. M. (1984) HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1984), p. 227. figs. 302-303. AT. (1985), fig. *La Protesia*

© Del Encuentro, los autores. Digitalización realizada por I.A.F.O.C. Biblioteca Universitaria, 2008



01222

1985a y b), figs. BETHENCOURT, M. (1995), fig. GALANTE GÓMEZ, F. J. (1993), pp. 1; HERRERA FERRER, A. (1985), p. 40; RODRÍGUEZ, M. P. (1985), y b), figs. FERRIS (1995), fig. SANTANA, A. (1981), fig. MORALES INERÓN, F. (1991), fig. ALANO, N. (1983), fig. DIAZ PADRÓN, M. (1982), c. 27, c. 28, pp. 503-507 (fig. pp. 504-505), Contraste 7 (1984), fig. LAU (1986), fig. SÁNCHEZ, J. (1991), fig. ORTIZ Y SAavedra, A. (1996a), fig. ORTIZ Y SAavedra, A. (1996b), pp. 269-304, figs. 16, láms. pp. 284-285, 289-290 y 294-297; RODRÍGUEZ, M. P. (1986), MIR, (1990), figs. GARCÍA RODRÍGUEZ, R. (1998), LÓPEZ

GARCÍA, I. S. (1998), pp. 7-16, láms. 1-5; SÁNCHEZ, J. (1991), p. 12; SCARLETT, C. (1991), p. 73, fig. 97; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. y HERRERA FERRER, A. (1985), pp. 40-41; R. (1981), p. 23; FERNÁNDEZ, J. J. (1991), p. 96; BARRIO QUINONES, A. (1992); CRUZ DOMÍNGUEZ, A. (1993); NEGRÍN DELGADO, C. (1986), cat. R, pp. 39-49, figs. 8 ARCO y E. M.S.A. (1995) MEDINA, F. (1985); SANTA ANA, M. de (1993), fig. ALLEN, J. (1995), figs. RODRÍGUEZ GAGO, V. (1981); GONZÁLEZ, F. (1985), p. V; HERRERA FERRER, A. (1985); HERRERA FERRER, J. (1991), p. 389; BETHENCOURT MUSELL, A. de

(1995), p. 338; ARANA MELI, L. (1997); NEGRÍN DELGADO, C. (1986), p. 182; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1998), p. 258; HERRERA FERRER, J. (1998), fig. 138; CONCEPCION RODRÍGUEZ, J. (1998), pp. 227-229, fig. p. 228; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1999), p. 69; HERRERA FERRER, J. (2001), p. 157; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2001), pp. 104-106; FRAGA GONZÁLEZ, C. (2001), p. 231, figs. pp. 181-183, fig. p. 182; GALANTE GÓMEZ, F. J. (2003), pp. 78-79

Con este epígrafe se agrupan las cinco tablas que pertenecieron a los dos trípticos de Agnete (Gran Canaria) hoy desmantelados: el de Nuestra Señora de Las Nieves y el de Nuestro Señor de la Concepción.

Así, el cuadro de la Virgen con el Niño y la pareja de óvalos con los retratos de los donantes corresponderían al panel central del primero de ellos, es decir, aquel retablo grande [...] de Nuestro Señor la Virgen María, de pínxel, con señor san Antón y san Cristóbal en la una puerta y en la otra señor san Francisco, e en la perra [...] los doce apóstoles con Nuestro Señor Jesucristo en medio en el púesto e pintado yo el dicho Antonio Centzo e mi mujer Sancha Diaz de Zonta, bajo de Nuestra Señora, que pasada el altar de la primitiva ermita de Nuestra Señora de Las Nieves en el puerto de igual nombre, cuando los devotos cónyuges fundaban allí un convento de la orden de La Merced en el mes de marzo de 1532, cuyo patronato ostentarían proveyéndolo de los ornamentos indispensables para el servicio litúrgico, pese a lo cual nunca llegó a fabricarse¹.

En contra, las tablas dedicadas a san Antonio Abad y la Estigmatización de san Francisco de Asís constituirían los abis del segundo, que el piadoso benefactor genovés —propietario de las tierras fuertes del heredadamiento de ese valle con su correspondiente ingenio azucarero— ya había encargado al mejor maestro que se hallare a la hora de otorgar su testamento —el 11 de octubre de 1535—, para adorno del testero de la antigua iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de dicha villa, donde el maestruccuelo don Juan Vives visitara, el 13 de diciembre de 1537, el retablo que está en el altar mayor, el qual tiene pintada a señora sancta Ana e a Joacím y encima la Concepción de Nuestra Señora y con sus puertas: en la una pintado san Francisco y en la otra sancto Antón, especifi-

cándose el asunto de su predece —la Última Cena— en una posterior relación más completa.

Por lo tanto, coexistieron en la zona de los conjuntos pictóricos ejecutados con escasa diferencia temporal y sin duda, procedentes del mismo taller —el del pintor Joos van Cleve—, una coincidencia iconográfica en tres de sus elementos integrantes ha determinado la identificación de ambos con una sola obra, al confundir en las figuras del matrimonio donador con las de los padres de María, que confirmarían el tema de la Genealogía de Jesús entonces en boga en los círculos artísticos antieuropeos —sirva de ejemplo la pieza de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas [Nº Inv. 668] adscrita al Maestro del Tríptico Morrison por M. J. Hiedländer—.

Ahora bien, avalan la hipótesis de la desaparición de las puertas originales del primero: la ausencia de repintes en sendos paneles hagiográficos, en contraposición con los otros advertidos en la imagen de la Virgen [titular]; sus actuales dimensiones y la concordancia de sus remates con el cononamiento sinuso de ésta, que impiden reconstruir el tríptico de alas abatibles documentado en la ermita en 1687 o en 1717; el hallazgo de quemaduras por el pintor Eladio Moreno Durán en la parte inferior del óleo de san Antonio Abad¹⁶, quizá producidas en 1874, a consecuencia del incendio en el cual se perdería el centro del cuadro de *cenar del misterio de la Concepción Purísima de María* del vecino templo de su advocación; y el testimonio de los restauradores Julio Moses García de Rueda y Juan Santos Ramos¹⁷, quienes detectaron debajo de la pintura de sus marcos vestigios de la *moldura dorada* con unas letras en campo azul invariablemente descrita en los inventarios parroquiales de 1558, 1560 o 1564¹⁸.

La tabla de la Virgen con el Niño entronizada bajo un dosel de brocado, que corona el par de guimaldas tensadas por los púttis situados en sendos flancos del entablamiento del fondo, antes de su mutilación, es una variante invertida del panel central del retablo de los dos santos Juanes de Hans Memling expuesto en el Kunsthistorisches Museum de Viena, de cual existe otra versión en el Museum of Art de Toledo (Ohio, EE.UU.) pintada por el Maestro del Tríptico Mo-

rison, con quien se formata Joos van Cleve en opinión de Valentini¹⁹.

De él derivaría esa hierática postura sedente de María a su vez tributaria de los modelos ulteriores de Gerard David, que intenta contrarrestar con el leve giro de su cabeza hacia el Hijo, a la manera de la Madona del ejemplar de la Walker Art Gallery de Liverpool, con quien comparte la estilización metelysiana de su abstracto semblante, de facciones equiparables a las soyas en compañía del santo dominico del Museo del Louvre de París (Nº Inv. RF 2008), o en la Sagrada Familia (Nº Inv. 938) y la Natividad (Nº Inv. 6347) de la referida pinacoteca vienesa; la delicadeza manierista de sus finas manos, incurvando los dedos para sujetar el torso y uno de los pies del divino infante, e incluso su propio vestuario compuesto por el habitual tocado transparente, un manto carmesí con reales de pedrería y una saya verde de escote trapezoidal, con ceñidor en el tallo y vueltas de piel en las bocanangas, a semejanza de los reproducidos en la Adoración de los Reyes de la Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (Nº Inv. 809A) de la Galería Nacional de Praga (Nº Inv. Do-37) o de la iglesia de San Donato de Girona —hoy en la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola de tal localidad—²⁰.

Obras a las cuales remiten los rasgos fisonómicos y anatómicos del rubicando Niña que se sienta desnudo sobre el pañal extendido en el regazo materno con la pierna izquierda flexionada, traduciendo así el lenguaje renacentista la inquietud actitud de rasf membringiana apenas modificada en los óleos del citado museo francés (Nº Inv. RF 2230) y de la antigua colección R. Kann (París), mientras alimenta con la mano derecha al simbólico loro posado en la contraria, a la manera de la célebre estampa de Alberto Durerio (B. 42) copiada en múltiples ocasiones por los artistas gráficos, pero sin apartar la mirada del sito originariamente asignado a los donantes masculinos²¹. En efecto, a su diestra se hallaban, postados en el suelo Anton Corozo y su primogénito Francisco Palomar, remediando la pose orante de su respectiva esposa y madre Sancha. Díaz de Zurita, en el extremo opuesto, pues los tres personajes se colocan delante de los respaldos del amplio sitial —reminis-

cencia del *Hóritus conclusus* o Jardín cerrado medieval—, cuyos brazos avultados incorpora Jean Bellegrain a una de sus pinturas de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (Bruselas), en tanto los medallones de los fragmentarios antepedrosos y las columnillas limfretos a los vanos hoy seccionados llevan la impronta de las creaciones de Adriaen Sienbrant, que pudo valerle del repertorio ornamental importado de Lombardía por su condiscípulo Ambrosius Benson²².

Pero si la apariencia de la tríada de sujetos retratados fue probablemente ideal, dadas sus analogías tipológicas —referentes cronológicos de tres periodos de la vida humana: juventud, madurez y senectud— e indumentarias —sayos verdosos de escote cuadrado con la camisa fruncida hasta el cuello en el vistago y su progimnora, y otro de brocado rojo semicollado bajo una ropa oscura en el padre, con los accesorios de una escarlate monogramada en el primero y del tradicional manto sobre una loba acoronada en la segunda, prevista de su rosario con cuentas de coral y oro suspendido del ceñidor— con los comilletes del tríptico de la Crucifixión del Museo de Capodimonte (Nápoles) (Nº Inv. 844.89)²³ y del mentado de la Epifanía de Praga, debió de responder a la de sus edades cuando se encargó la ejecución de esta obra —fechaada hacia 1530—, pues el rico hacendado genovés contaba unos sesenta años en 1528, su hijo no había alcanzado aún la mayoría de edad en 1536 y su mujer le sobreviviría, al menos, hasta 1552²⁴.

El ala izquierda del segundo de los retablos de Agnete se reserva al patrono del donante, san Antonio Abad²⁵, que camina descalzo por un frondoso paraíso en unión del cerdo con su campañilla o esquila en la oreja registrado en el inventario de 1578²⁶, presentando el aspecto del venerable anciano con una vaporosa barba blanca adoptado en una de las puertas del tríptico de A. Sienbrant existente en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), e inadecuadamente asumido por el rey Gaspar en las citadas Epifanías de Praga y de Girona o en la de la Gemäldegalerie der Staatlichen Museen de Berlín-Dalern (Nº Inv. 578), de quien difiere por la consubstancial sobriedad de su vestimenta

—ropa talar y capa negra con capucha— y los tradicionales atributos de la vara rematada por una cruz en suz, donde se apoya al andar, y el rosario de cuentas translúcidas de filación eycikloro, asido a su cintura junto al estuche cilindrico del calamo y la funda de hadana del breviario con broches metálicos, equivalente a la del evangelista san Juan en la antedicha Crucifixión napolitana y en la del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Nº Inv. 41.190.20-A-C)³⁷.

A él se empareja en un plano secundario la figura de san Cristóbal transportando al Niño Jesús con su inmenso globo imperial cristiano por las tranquilas aguas de una rada³⁸, que se asocia de nuevo a la del diminuto santo eremita dispuesto en una de las rocas con un árbol en la mano, como en el dibujo de estilo eycikloro del Cabinet des Dessins del Museo del Louvre, del cual quizá derive la pintura atribuida a Dieric Bouts en la colección John G. Johnson de Philadelphia, o en la xilografía de Israel van Meckelen, donde se invierte el convencional revuelo de las capas de ambos para acomodarlo a la postura aquí encorvada del legionario gigante sobre el tronco de un árbol, al modo de una de las gisaldas del nombrado tríptico berlines³⁹.

En cambio, la hoja contraria se destina al popular episodio de la Estigmatización de san Francisco de Asís en presencia del adormido hermano León⁴⁰, siguiendo el grabado del Maestro del Pitón (L. 15), que el artista retoma en el óleo del Kunstgewerbemuseum de Colonia y altera en el luneto del retablo del *Llanto sobre Cristo muerto* del Museo del Louvre de París (Nº Inv. 1996). acaso por influjo de la copia invertida (L. 16) del anterior grabador alemán, en cuya producción hay bastantes ejemplos del devocionario enfundado del santo eremita y del ahora visible en la ladera del monte Alverno, donde se arrodilla el caucítico fraile tonurado, con las lagas impresas en las palmas de las manos, en el costado y en pie saliente por el bovedel del hábito gris de su orden, ante la aparición del Crucificado con sus seis alas de serafín⁴¹.

Por último, tras los morjes afrontados en primer término, se extiende un vasto paisaje de ascendencia patinaria cuya continuidad se ve hoy

afectada por la pérdida del panel intermedio, estableciéndose un claro paralelismo entre los acantilados del escenario marino, donde no falta el emblemático petasco horadado en su base apreciable en la puerta correspondiente del retablo de Capodimonte, en el Descanso durante lo *Hábito a Egipto* de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (Nº Inv. 2928) o en la Virgen con el Niño del Kunsthistorisches Museum de Viena (Nº Inv. 826)⁴², en correlación con el risco escarpado al abrego del cual se erige el imaginario monasterio franciscano rodeado por las masas boscosas de las verbenas nórdicas, para invadir lo comunes celajes nubados en la azul lejanía del horizonte.

En definitiva, ambos paneles datados alrededor de 1535-37 sugieren la posible composición de los que antano ceñían el tríptico de Nuestra Señora de Las Nieves por la igualdad de su temática, enlazando con el único conservado de este por el amanzamiento de los tipos elegidos, el suare modelado de las carnaciones, sin llegar al eschamado isenbrantiano, el acanzante tratamiento de los patos con duros arastres quebados al gusto de G. David, el esmero en los detalles decorativos góticos o italianizantes y la recreación de la flora autóctona con la minuciosidad de un «primario flamenco», lo cual revela el personal eclecticismo de Joos van Cleve —pintor identificado por C. Scallietz con Joos van der Beke⁴³ y autor propuesto para la obra en cuestión por J. Hernández Pérez⁴⁴ con el posterior refrendo de M. Díaz Padrón⁴⁵—, atribuible al substrato de su supuesto origen holandés—quiza presunto en Góves entre 1480 y 1490— y su presencia aprendizaje también teorizado bajo la tutela de Jan Joest van Kalkar, antes de su paso por Brujas y de que se inscribiera en 1511 como maestro en el Gremio de San Lucas de Amberes, ciudad donde desarrolló su actividad artística al frente de un prospero taller atestado de discípulos y colaboradores con probada destreza en el oficio y capaces de imitar su peculiar estilo—entre ellos, su propio hijo Cornelis, alias soffe Cleff— hasta la fecha de su óbito, acaecido poco después del 10 de noviembre de 1540, abandonándola solo esporádicamente para acudir a la corte de Francia en calidad de retralista, género empleado con indiscutible pericia en los dos óvalos aquí descri-

tos, pues no se ha podido comprobar su estancia en la de Inglaterra, ni tampoco el viaje a Italia apuntado por G. J. Hoogewerf y M. Starke

³⁷ FEO Y RAMOS, J., «Las tallas flamencas de Agüetes, en Coñotes (Turis) (Iberia Septentrional)», *Las Palmas de Gran Canaria*, s. 209, 7 abril 1918, p. 6. FEO Y RAMOS, F., «Obra de Santa de Las Nieves y Agüetes en Ródope», 5 agosto 1944 [JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S., *Apuntes históricos. La Villa de Agüetes y su Virgen de Las Nieves*, Las Palmas de Gran Canaria, 1945, pp. 24-25, y «A propósito de la restauración de las tallas flamencas de Agüetes. I. en El Eco de Coñotes», 9 noviembre 1961; CAZORLA LEÓN, S. y CABALLERO MORA, F., «El tríptico de Santa Catarina no es el de Las Nieves: «Cretas y perspectiva histórica de la Ermita de Las Nieves de Agüetes», y «Letras Coñotes vendidas y arreadas, en El Eco de Coñotes», 6, 7 y 8 mayo 1971; DRUZ Y SÁNCHEZ, A., «Las artes plásticas en la Villa de Agüetes (Gran Canaria) El tríptico flamenco de Las Nieves en Anuario de Estudios Atlánticos (Nódel) Las Palmas» vol. 36, año 1990, p. 263.

³⁸ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN (Agüetes, Gran Canaria). Libro de Cuentas de Fábrika (1625-1679). El diccionario 1537. Inventario de la casa del doctor don Juan Vives, marqués de castroja y conde de la ciudad de Canarias, visitado general por el día y cubile de su Sede Vacia. L. 47v. 17 mayo 1556. Inventario de la villa de don Fernán González de la Costa, profesor, Juan Obis, visitador y vicario general por el obispo don Diego de Ayala. R. E. Véase también FEO Y RAMOS, J., art. cit., p. 6. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S., *Apuntes históricos*, pp. 25 y 31, y «A propósito de la restauración», I. CAZORLA LEÓN, S. y CABALLERO MORA, F., art. cit. DRUZ Y SÁNCHEZ, A., «Las artes plásticas en la Villa de Agüetes», pp. 272-273 y 278.

³⁹ FRIEDELÄNDER, J., *Early Netherlandish Painting*. Occident, Museo, vol. VII. Ash. Siefel, Londra-La Civiltà, London, 1971, cat. 85, lám. 75.

⁴⁰ SÁNCHEZ DE LA CALZADA, C., *Restauraciones en Gran Canaria. Injeres y trabajo del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, 4. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, Madrid, 1966, pp. 29-28.

⁴¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Libro de Cuentas de Fábrika (1661-1711). 17 mayo 1667. Vista del doctor don Andrés Romero Sureda y Calderín. I. 35. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, Sección Protocolos Notariales. Escritorio de José Rodríguez Ferrer, Las Palmas, 1715-1717, pp. 157-160 marzo de 1715. La Palma de Gran Canaria. Escritura de dotación de la ermita de Nuestra Señora de Las Nieves, del lugar de Agüetes, otorgada por el capitán y sargento mayor del Regimiento de Guas don Cristóbal García del Castillo Olivas, y su mayor don Francisco de Valencourt y Pizarro, ante dicho escribano público, s.f.

⁴² JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S., *Apuntes históricos*, p. 35.

⁴³ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Libro de Cuentas de Fábrika, 1. 5 septiembre 1722. Inventario hecho por el beneficiado don Miguel Rodríguez Bello ante el notario público Alejandro de Tobas y Betancor, l. 25v.

⁴⁴ Véase SÁNCHEZ DE LA CALZADA, C., op. cit., p. 26.

⁴⁵ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Libro de Cuentas de Fábrika, 1. 17 mayo 1556.

Inventario cit. f. 82, 28 mayo 1560. Inventario de la visita del Obispado don Luis de Padilla, abad y canónigo de la catedral de Canaria, preboste, juez oficial, vicario general por el obispo don Diego Daza. f. 95, 4 agosto 1564. Inventario de la visita de don Francisco Martínez de Ribera, capellán de Su Magestad, maestrescuela, conregidor de la catedral de Canaria, preboste, juez oficial, vicario general por el obispo don Diego Daza. f. 100.

¹⁰ XIENI, H. *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*. *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, vol. V, 1983, pp. 27, figs 67-7. SCALLIÈREZ, C. *Un Cloier au Louvre*. Paris, Musée du Louvre, 18 Février-27 Mayo 1991. Les classes du département des peintures, 38. *Estimato de la Réunion des Musées Nationaux*. Paris, 1991, p. 34, figs 14-15.

¹¹ FRIEDLANDER, M. J. *Early Netherlandish Painting*. *The van Cleve-Jans Provoost*. *Joachim Peirreux* vol. IX. *SPITHOFF, AW, Leyden-La Connaissance*. Brussels, 1972, cat. 19, 18, 26, 28, 20, 67, 102, 12-15, 16, 38-39, 48, 50, 61, 80. SCALLIÈREZ, C. *op. cit.*, pp. 28-32, 33-36, 79, figs. 29, 105-109.

¹² FRIEDLANDER, M. J. *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, cat. 48 y 54, láms. 62 y 68. SCALLIÈREZ, C. *op. cit.*, pp. 23-27, fig. 17. *Sixteenth Century German Artists*. *Albrecht Dürer*, en *The Illustrated Bartsch*, vol. 10 (Formerly volume 7, part 1). Edited by Walter L. Strauss, Atlanta, Rowan, New York, 1981, n.º 42, pp. 99-102.

¹³ Cf. STEIRLICH, J. y HING, E. S. *Bellegambe: Triptich Reconstructo*, en *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 32, 1968, pp. 45-49, fig. 3. FRIEDLÖTTER, C. *Ein unbekanntes Bildnis Johannes Vermeers: Una Virgo et Puerus vorant et die copie interpretativa*, en *Revue Belge d'histoire de l'Art et de l'Archéologie*, LVIII, 1989, pp. 15-18.

¹⁴ FRIEDLANDER, M. J. *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, cat. 11, láms. 25-25.

¹⁵ Cf. *Arte en Canarias siglo XVIII*. Una mirada retrospectiva, I. B. Gobierno de Canarias, Consellería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Las Canarias, 2001, cat. 11 (ver NICHÓN DELGADO C) pp. 186-183. SALGUEZ QUESADA, Y. J. *La Hacienda de Guayama y el Heredamiento de Agreite ante la ocupación de la isla*, en *Revista de Historia Geográfica Universidad de La Laguna*, 1, XXCVII, n.º 171, 1983, pp. 109-110.

¹⁶ Vase RÉALL, L. *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, vol. 3. *Onomasticon de los santos*. De A la P. Ediciones del Serail, Barcelona, 1997, pp. 108-123.

¹⁷ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN. Libro de Cuentas de Parroquia. 1.5 septiembre 1576. Inventario de la visita del obispo don Cristóbal Vela, f. 114.

¹⁸ BERNIJO, E. *Algunas pinturas de Adán barbado*, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXVII, n.º 189, enero-marzo, 1975, pp. 29-25, fig. 17. FRIEDLANDER, M. J. *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, cat. 8 y 12, láms. 96-7 y 27.

¹⁹ Vase RÉALL, L. *op. cit.*, t. 2, vol. 3 f.ºp. cit. pp. 354-363.

²⁰ FRIEDLANDER, M. J. *Early Netherlandish Painting*. *The van Eyck-Pittus*. *Christus*, vol. I. *AW Spitzoff*. *Leyden-La Connaissance*. Brussels, 1967, p. 73, lám. 68A y *Early Netherlandish Painting*. *Deux Boiss* and *Jons van Gent*, vol. III, *AW Spitzoff*. *Leyden-La Connaissance*. Brussels, 1968, cat. 97, lám. 100. HUBAT MAYOR, A. *Le Gêch-Expansions of Germany and the Netherlands*. 682 Copypaints from the *Antiques Katalog* by MAX LEHRNS. With a new essay *Early Engraving in Germany and the Netherlands*. *Canator Kne-*

ritus of Prints. Metropolitan Museum of Art, New York. Dover Publications Inc. New York, 1989, p. 663. Vase también NICHÓN DELGADO, C. *Pintura* (Jarameno del siglo XVI (San Casario-Isoré)). Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, junio-julio, cat. 8, figs. p. 48.

²¹ Vase RÉALL, L. *op. cit.*, t. 2, vol. 3 f.ºp. cit. pp. 556-557.

²² HOLLSTEIN F. W. H. *Dutch and Flemish Etchings, engravings and Woodcuts ca. 1500-1700*, vol. XII. *Memo Heriburger*. Amsterdam (a. L.), t. 15, p. 212. *Early German Artists*. *Israhel van Meckenrum-Willem van Oostad* and *monogramists*, en *The Illustrated Bartsch*, vol. 9 (Formerly volume 6, part 2). Edited by Fritz Kömper-Jane C. Hanchman, Abate Books, New York, 1981, n.º 106 Q421, p. 165. FRIEDLANDER, M. J. *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, cat. 39, lám. 41. SCALLIÈREZ, C. *op. cit.*, pp. 44-42 y 32-32, figs. 98. Vase también NICHÓN DELGADO, C. *op. cit.*, cat. 8, fig. p. 48.

²³ FRIEDLANDER, M. J. *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, cat. 49 y 62, láms. 63 y 74.

²⁴ HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. *Los Juanes Coronas y el Arte Flamenco*. *Discurso de Agradecimiento del Curso Académico 1963-64* (Instituto Universidad de La Laguna, octubre 1963), pp. 16-17. *Los Juanes y el triptico flamenco de Agafes*, en *Estudios Corras* (Anuario del Instituto de Estudios Canarios, La Laguna), I, 1965, 68, pp. 35-39. *Artes en Canarias*. Colección *Tiempos de España*. Publicaciones de la Fundación Juan March (Madrid-Editorial Noguer, S.A. Barcelona, San Sebastián, 1984), p. 227, figs. 103-105 y *Artes en Evolución* (Trinstitución de Canarias, D. El Gobierno de Canarias, Concerta de Praca y Transporte-Canarias, N.ª turística Cádiz, 1995), p. 389.

²⁵ DÍAZ PINÓN, M. *Splendorio et les Villes Belgas*. 1500-1700. *Empuñala 85 España*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles-Credit Communal de Belgique, 25 septembre-20 décembre 1985. t. I. C. 27F. 2C, pp. 303-307.

CND



TRIPTICO DE LA ADORACION DE LOS PASTORES [3D.23]

MICHEL COCICE [1499 - 1592]

TABLA CENTRAL:
LA ADORACION DE LOS PASTORES

ALA DERECHA:
LA ANUNCIAION

ALA IZQUIERDA:
LA ADORACION DE LOS REYES

REVERSO DE LA IZQUIERDA:
SANTO EL MADOR

REVERSO DE LA DERECHA:
SAN CRISTOBAL

ÓLEO SOBRE TABLA / 126 x 101,5 (ANEXO); 126 x 50 CM (FERRADO) / CA. 1531 O 1538

GRAN CANARIA, TELDE. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA.

BIBLIOGRAFIA:

ALAMO, N. 1939; NAVARRO Y RUIZ, C. 1948; p. 540. HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. [1938], p. 7. HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. [1938], p. 22-24. HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. 1952; p. 442. HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. 1956, pp. 90-99 y 208-93, pp. 116-117 y 124-125. HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. 1966; p. 437-438. GARCÍA Y PÉREZ GILLOS, G. 1961, p. 51. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. 1964A. HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. 1966B, pp. 26-29. DÍAZ PINÓN, M. 1965, p. 403. HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. 1968A, pp. 227-228. CRÓNICA [1968], p. 76. MÚÑOZ, A. 1965; QUINTANA DOMÍNGUEZ, R. M.º 1962, p. 701. RAMÍREZ SUREZ, F. 1968; VG 1986; FIGS. MÚÑOZ, A. 1966A, figs. MÚÑOZ, A. 1968B; MÚÑOZ, A. 1966C; GONZÁLEZ, A. 1966I, p. 24. FIGS.; GONZÁLEZ PÉREIRA, A. 1966J, pp. 29-31, figs. pp. 20-20, 31. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Y HERNÁNDEZ SANCHEZ, M. DE LOS R.º 1991, p. 22. NICHÓN DELGADO, C. 1998, p. 163. HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. 1995I, p. 389. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. 1996, p. 227. HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. 1998, p. 138. NICHÓN DELGADO, C. 1998, p. 145. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. 1996, p. 378. GALANTE GÓMEZ, F. J. 1996A, p. 69. PARRA GONZÁLEZ, C. 2001, p. 208. LIZANA HELENDEZ, S. DE Y MANSURDE DE LARA MANSURDE, R. 2001, CAT. 43, p. 303. GALANTE GÓMEZ, F. J. 2002, p. 80.

Este triptico de la Adomación de los Pastores fue legado a la iglesia de San Juan Bautista de Telde (Gran Canaria) por su mayordomo y benefactor, el conquistador don Cristóbal García del Castillo, hijo de Hernán García del Castillo y de Teresa Martínez, natural de la villa de Moguer (Huelva), capitán de la expedición de Pedro de Vera a la isla de Gran Canaria y más tarde propietario de una vasta hacienda con el ingenio azucarero de Las Longueras en la vege de Telde, alcalde de dicha ciudad y promotor de la construcción de su templo parroquial sobre el solar de la primitiva ermita fundada por su padre.

En efecto, el 14 de enero de 1539 había ordenado en su testamento engrir un altar de madera en el pilar del arco situado entre la capilla mayor y la colateral de la Epístola con el fin de colocar allí tal *retablo de pinos* que yo tengo en mi casa, que *hase tener* de Flandes, que yo tengo de la imagen de la Santísima Anunciación de Nuestra Señora—tema iconográfico plasmado en su puerta izquierda—, destinado para su servicio ciertos ornamentos, un misal, caliz, patena y vinajeras de plata y instalándolo en una capellanía de cinco misas, una cantada a Nuestra Señora de la Concepción con un responso so-

© 2010 Encuentro, s. l. en convenio de edición con el ICAI, ICAE y el ICAJ. Todos los derechos reservados.



III.23

bre su sepultura todos los miércoles y las restantes al misterio de la Encarnación los cuatro viernes de cuaresma, de la cual nombra patronos a los hijos de su primer matrimonio Juan Inglés y el licenciado Hernán García del Castillo³, que fue regidor perpetuo de la isla y casó con doña Catalina de Olivares Maldonado y Tójar⁴.

Este último, en virtud de la facultad conferida por el código paterno del 21 de abril de dicho año⁵, al testar el 11 de noviembre de 1553 ante el escribano Bernardino de Besga, ratificó la permuta acordada por su hermano de la misa de los miércoles por dos rezados⁶, a las cuales agregó la celebración de otra en honor de san José cada semana⁷, y señaló para su cumplimiento el altar de la capilla de la cabecera de la nave de la Epistola⁸, que, consentido a construir con la advocación de la Virgen de los Remedios por el conquistador burgalés Francisco de Carrón hacia 1527⁹,

había concluido a sus expensas, dedicándola a Nuestra Señora de la Concepción por tratarse de una arraigada devoción familiar, y donde además había trasladado los restos de sus antepasados¹⁰ para inhumados bajo una sobria lauda pétreo de importación nórdica con el tetramorfos en las esquinas donada por su progenitor¹¹.

A partir de ese momento, la citada capilla fue patronato de la casa de Castillo-Olivares, recibiendo también los títulos del Nacimiento¹², de la Anunciación¹³, de la Visitación¹⁴, de la Asunción¹⁵ o de san José¹⁶ —que prevalece hoy— y oficiándose en ella la referida capellanía¹⁷ junto con las dos de cuatro misas rezadas semanales fundadas por su inicial propietario Francisco de Carrón y por Juan Inglés el Viejo en sendas clausulas testamentarias otorgadas el 22 de mayo de 1527¹⁸ y el 29 de mayo de 1537¹⁹, respectivamente.

Pero no siempre estuvo bien atendida, pues a lo largo del siglo XVIII se suceden los mandatos de las distintas visitas pastorales ratiando la necesidad de repararla, adornarla o solarla a los responsables de su conservación e incluso comendándolos, en caso de no ejecutar lo dispuesto dentro de un plazo fijado, con perder sus derechos sobre la misma a favor de la propia iglesia²⁰, cuya fábrica se vio obligada a sufragar las obras exigidas durante la mayordomía de don Andrés Zapata Maldonado [1787-1792]²¹ ante la inacción de aquellos, que luego habrían de reintegrarle el coste de los trabajos, realizados para recuperar así su patronazgo conforme a lo previsto por el obispo don Antonio Távra y Almazán en 1783²².

Por lo tanto, no es de extrañar que el tríplico flamenco sufriendo las consecuencias del deterioro de la capilla, a pesar de lo cual los tres cuadros pegados en la pared documentados el 4 de

agosto de 1742^o o las tres láminas integrantes de dicho retablo, según los inventarios de 1825^o, 1835^o y 1851^o, continuando presidiendo su altar hasta que, a raíz de las reformas efectuadas en el templo por su párroco don Juan Jiménez Quevedo, fueron sustituidos por la mitad de un templo circular procedente del presbiterio^o y embogados por ese motivo, en 1867, al entonces patrono don José del Castillo-Oliveros y Falcón^o, en poder de cuyos descendientes permanecieron más de un siglo^o, pues la IV Marquesa del Maridorta María del Pino de León y Castillo y Manrique de Lara, bisnieta del anterior^o, permitió su retorno a la basílica de Eldre después de restaurarlos y cederlos al patrimonio eclesiástico con tal condición, el 24 de junio de 1865^o, quedando definitivamente instalados allí en el transcurso de un solemne acto celebrado en la tarde del sábado 11 de enero del siguiente año^o, previa comunicación oficial a los medios informativos de la semana artes^o.

Este tríptico de alas abatibles, atribuido por J. Hernández Perera al pintor de Malinas Michel Coxice [1499-1592]^o, discípulo del romanista bruseleño Bernard van Orley y, por ende, ferviente seguidor de Rafael antes de su propia estancia en Italia hacia 1532-1539^o, ofrece un esquema tripartito con un gran remate semicircular en el medio de la tabla central, al cual se ajustan perfectamente los de serenos extremos de ambas puertas —en forma de cuadrante— al doblarlas sobre ella, que coincide con el de su retablo del *Martirio de san Felipe* hoy conservado en los Nuevos Museos del monasterio de San Lorenzo del Escorial^o, si bien la elección de tal temática remitiría a otro de igual emplazamiento, donde se altera el orden cronológico de los dos episodios de los postigos, descomponiéndose el actual paradero del de la Adoración de los Reyes, y se sustituye al patrono del donante por san Juan Evangelista^o.

En la hoja izquierda se representa la escena de la Anunciación —o de la Salutación angélica— de acuerdo con el relato del evangelista san Lucas (Lc. I. 26-38)^o, adoptando un esquema compositivo diagonal en el cual se contraponen un plano celestial constituido por el amplio ramplamiento de gloria semejante al del panel de la



misma iconografía del tríptico del *Tránsito de Nuestra Señora* del Museo del Prado (N.ºs. Cat. 1468-1470)^o, y el terrenal del aposento mariano que definen esa solera geométrica heredada de los *primivos flamencos*, donde ha caído un libro con cierres metálicos, el macizo reclinatorio esquinado, de estructura renacentista, para depositar el todavía abierto texto de las Sagradas Escrituras, y el pesado cortinaje del fondo, pues los protagonistas se articulan gracias a la yuxtaposición oblicua de la Virgen Anunciada cuando es sorprendida en la lectura de la profecía de Isaias —cumplida en aquel instante—, el arcángel san Gabriel, la invariable paloma del *Espíritu Santo* y el *Pache Eterna*

La figura arrodillada de la primera, cuya robusta complexión, abstraído semblante de óvalo liso y ondulados cabellos rubios semicocultos bajo un fino velo llevan la impronta de Van Orley^o, preconiza algunos de los tipos femeninos observables en los tres conjuntos anteriormente citados^o, mientras que el piadoso entrecruzamiento de sus dedos sería reproducido con mayor fortuna al pintar las manos del Discipulo Anado en las *Últimas Cenas* firmadas de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas (N.º Cat. 1180) —fecha da en 1567— y del Instituto Saint-Nicolas des Pères de Notre-Dame de la Miséricorde, en Anderlecht^o.

La del reverente mensajero divino, que entona su vestimenta con la de Aquella y remeda la peculiar postura de no pocas Madonas rafelescas⁴⁸ al irrumpir en la recóndita estancia doméstica con las alas desplegadas, en tanto invoca a la Trinidad con el ademán de la destra y porta el cetro floreado—símbolo de su potestad delegada por el Altísimo—en la contraria, compartirla con la de su homónimo de la segunda pieza escarlense⁴⁹ cierto parentesco fononímico y el similar peinado de sus múltiples rizos a modo de un voluminoso casquete, enlazando también con el ángel delantero del cuadro de *sancta Cecilia* del Museo del Prado (Nº Cat. 1467)⁵⁰ o el David del de la degollación de Goliat perteneciente a las Habitaciones de Felipe II en El Escorial⁵¹.

Asimismo, la imagen de Dios Padre, fiel a su tradicional apariencia de anciano venerable, armoniza el color de sus agitados ropajes con el de los atuendos de la pareja inferior, remando la imponente actitud casi rigurosa del cuadro que muestra en la *Muerte de Abel* depositada por el Museo del Prado (Nº Cat. 1518) en el Museo de Santa Cruz de Toledo⁵², sin renunciar a su majestuosidad.

En la tabla central se plasma el tema de la Adoración de los Pastores (L.c. 2, 16-20)⁵³, recurriendo al modelo de composición simétrica que empleara con ligeros variantes en el pequeño recuadro de idéntico asunto de una de las puertas del mencionado tríptico del Museo del Prado⁵⁴, donde falta el con de ángeles emergiendo de vaporosas nubes, quizá inspirado en el de la *Sacra Conversación* de Rafael de la Pinacoteca Nacional de Bolonia⁵⁵, y las ruinas clásicas del fondo entre las cuales se intercala una faja de paisaje para ambientar el episodio presto del *Anuncio a los Pastores* (L.c. 2, 8-15).

Conforme a él, la imagen de la Virgen, que asume su tipología precedente, se arroja un tanto descentrada a los pies del Niño Jesús, cuyo rolizo cuerpo reposa desnudo en el paño extendido sobre el pesebre, sugiriendo la doble influencia estilística de Van Orley y del pintor de Urbino ostensible en sus interpretaciones infantiles de la *Genealogía temporal* de Cristo de los Nuevos Museos de El Escorial⁵⁶.

Reminiscencias rafelescas podrían también advertirse en la pose de san José descansando en una vara, a la manera del de la *Sagrada Familia* de la Alte Pinakothek de Múnich⁵⁷, y en la transparencia de ese nimbo circular dispuesto encima de su tocada cabeza, aunque su musal aspecto de hombre maduro con la barba todavía negra concuerda con aquel exhibido en la *Presentación del Niño en el Templo* del antedicho retablo del Museo del Prado⁵⁸.

Personaje en el cual se invierte la genuflexión del pastor que rellena el ángulo inferior derecho del panel con una corpulencia análoga a la de los verdugos del tríptico escarlense del *Martirio de san Felipe*⁵⁹, y su inquietante perfil aguilado, de oscuros cabellos ensortijados a juego con la barba, comparable con el del Judas de la obra de Anderlecht⁶⁰.

A este último remitirán, además, las polainas de su joven oponente protegido con un sombrero de paja, cuya puntiaguda perilla enroscada con la de otro de los apóstoles allí reproducidos⁶¹ y la del evangelista san Juan en el retablo del *Tránsito de María*, que repite al revés su posición onante, sin jurar las manos⁶².

En cambio, el encañecido tahodero de comamusa parece acomodar a su avanzada edad el físico del compañero contiguo, alargando su barba semiordulada al estilo del san Joaquín del diptico de la *Redención* de los Nuevos Museos de El Escorial⁶³, a la vez que forma pareja en segundo término con la figura femenina del lado contrario, dada su afinidad con la de la Virgen del referido ejemplar⁶⁴ y su habitual toca blanca, según los dictados de la moda entonces vigente.

Siendo por detrás de ella donde se yergue la cabeza de la mula oblicuamente alineada con las de san José, María y el adorador del omo extremo, mientras el buey permanece echado delante con la saya vuelta hacia el recién nacido, como en la *Notividad* escarlense⁶⁵, para enfrentarla a la del llamado perro cuyo esbozo en primer plano recuerda el del que dibujara a la inversa en el *Rapto de Ganímedes* del British Museum de Londres⁶⁶.

Por último, como en la escena anterior, Cocci elige para la Adoración de los Reyes de la puerta derecha (M. 2, 1-12)⁶⁷ la distribución axial de los seis protagonistas de la Epifanía que adaptara al compartimento apaisado de la otra hoja de su tríptico del *Tránsito de la Virgen*, desplazando a un extremo al centrado Baltasar⁶⁸, y cuyos orígenes acaso se encuentren en la composición invertida de una de las alas del retablo de Dietrich Bouts existente en el Museo del Prado (Nº Cat. 1461)⁶⁹; si bien discrepa nuevamente en la monumentalidad adquirida por dichos personajes al sobrepasar los límites laterales del cuadro, constreñidos por el esgoso espacio disponible, y en la retomada articulación del paisaje del fondo con obras arquitectónicas clásicas donde reitera esa enorme estatura jaspada semejante a las recordadas en los episodios de la *Visitación* y de la *Presentación del Niño en el Templo* del mismo conjunto⁷⁰, y el obelisco presente en el del *Tributo al César* de colección particular madrileña⁷¹.

Así, se emparejan en primer plano las imágenes sedentes de María y del Niño Jesús colocado en su regazo, ateniéndose a los prototipos prescritos, con la posturada de Melchor, cuya senil apariencia encaja con la de su homónimo de la *Aludida grisalla*⁷², salvo en el adorno de la corona radiada, mientras que el ancho recipiente de su tradicional ofrenda del oro evoca el allí adjudicado al segundo mago para marcar igualmente el eje de la composición.

Y, tras ellos, las respectivas figuras de san José, que contempla de pie el homenaje con la cabeza—idéntica a la del *Nacimiento*—respetuosamente desviada, y de Gaspar, quien le devuelve su penetrante mirada destapando el rico copón del incienso, no sin recordar a alguno de los apóstoles de aquel tríptico mariano por su larga barba hirsuta⁷³, entre las cuales se sitúa la del rey negro, cuyo rostro evidencia los caracteres de su raza, con el vaso de la mirra aún cerrado y la corona ceñida a imitación de sus compañeros.

Finalmente, se atisa en último término el resto de los asistentes al acto, que remiten por su agrupamiento isocéfalo con los dos oferentes de

lanternos y el repertorio de sus gestos a las tablas de la Santa Cena del museo bruselese y de Aenderlecht¹⁰ o a las del *Tributo al César*¹¹ y del *Juicio de Sabán*¹², de propiedad privada madrileña, pudiendo además relacionarse el semblante del anciano del centro con el del san Antonio Abad de la antigua colección Traumann de Madrid¹³.

En el reverso de la Anunciación se representa la efigie de un santo que, sucesivamente confundido con el propio donante¹⁴ y con san Pablo¹⁵, conviene identificar con Santiago el Mayor merced a la vara empuñada con la diestra, el sombrero pajizo —igual al del pastor del panel central— y las galochas protectoras del calzado, que llevaría cualquier peregrino de la época, pues el libro abierto en su mano izquierda fue un atributo común a todos los apóstoles¹⁶, con quienes además compartía el color rojo —alusivo al martirio— del manto¹⁷.

Ahora bien, su severo semblante de pronunciadas facciones, la redondez de su espesa barba y el corte de su rizado pelo siguiendo la moda impuesta por el emperador Carlos V a partir de la tercera década del siglo XVII¹⁸, se corresponderían con los de san José en sendas adoraciones del interior del tríptico, al cual asimismo recuerda por su similar indumentaria y fermida mirada que destaca en contraposto sobre un monótono fondo paisajístico, donde se vislumbran los suaves contornos de una colina con ecos quizá rafaelescos, equiparable a la del cuadro del *Tributo al César*¹⁹, y cuya continuidad en el exterior de la obra purta vendrá insinuada por ese fragmento de manto interrumpiendo sus áureos celajes.

Por el contrario, el reverso de la Adoración de los Reyes lo ocupa la imagen de san Cristóbal —patrón del donante²⁰—, que sumerge sus piernas desnudas en el cauce de un río para transportar al Niño Jesús sobre el hombro izquierdo mientras se apoya en el endeble tronco de un árbol próximo a los trazados de la Muerte de Abel²¹, cuyos ramajes se prolongan hasta el ala opuesta, formando así una composición unitaria en la cual se afrontan anacrónicamente dos personajes de distinta naturaleza y condición.

En efecto, la moderada estatura del apóstol contrasta con las gigantescas proporciones del legendario mártir, cuya desarrollada musculatura recuerda aquellas del *Gólgota* del niño de El Escorial²² o de los soldados del Cabano de la catedral de Valladolid²³, en uno de los cuales se copia la flexión de su brazo en jarra; al tiempo que su barbado rostro entronca con el del rey Gaspar del anverso, mirando hacia el divino infante, quien le atusa los revueltos cabellos con la mano derecha a semejanza de una estampa con tal iconografía de Alberto Durero —datada en 1521²⁴— y oge el simbólico globo imperial con la otra, sin abandonar su aquí triplicada apariencia.

En definitiva, este tríptico, que fue pintado por encargo expreso del rico hacendado Cristóbal García del Castillo, como indica la presencia de su santo patrón junto al de su país de origen en el exterior de las puertas, antes de la otorgación de su testamento el 14 de enero de 1539, pertenecerá a una etapa de la producción de Michel Coxcie de la cual hoy se conocen pocas obras, si bien su estilo ya estaba definido a juzgar por los tipos de personajes descritos, pese a la todavía excesiva carnosidad de sus manos y de los rostros femeninos, y por el incontable tratamiento de sus finos paños profusamente plegados para adaptarse a las poderosas anatomías subsucentes, de ahí la concordancia del hábito mariano de la tabla central con el de la Virgen de la Natividad de El Escorial²⁵, traduciendo ambos la forma de la rodilla, o de los ropajes del apóstol Santiago del reverso del ala izquierda con los de san Felipe en el panel lateral derecho del retablo de tal menesterio²⁶, cuyos bajos de caldas rectilíneas combinan con los bordes ondulados de los arremangos superpuestos.

Así pues, si se cotejan los datos biográficos de Michel Coxcie con el testimonio documental del comitente, la obra en cuestión debió de ejecutarse bien con anterioridad a 1532, año en el cual Vasari lo conociera en Roma cuando quizá trabajara en los frescos de la capilla de Santa Bárbara en la iglesia de Santa María dell'Anima a instancia del cardenal Van Enckesvoort, debiendo entonces su vocabulario iconográfico al influjo de su maestro Bernard van Orley —uno de los pioneros del

Renacimiento nórdico y temprano admirador de Rafael a través de los cartones realizados por éste para una colección de tapices de los Hechos de los Apóstoles existentes en el taller de Pieter Coecke van Aelst, en 1516—, o bien a su regreso del viaje a Italia producido poco antes de 1539 —fecha de su inscripción como maestro en el gremio de pintores de Malinas—, después de haber asimilado directamente aquel repertorio formal del Renacimiento transalpino que divulgaría con ese nuevo lenguaje estético propio de su esloso eclecticismo, despersonalizado y mimético durante su dilatada actividad profesional como artista de reconocido prestigio en su tiempo, halagado por su nutrida clientela de Bruselas, Amberes, Malinas y Gante —áida de temas religiosos y, en especial, del Nuevo Testamento— y por los favores recibidos en las cortes del emperador Carlos V, de su hermana María de Hungría —gobernadora de los Países Bajos— y de su hijo el Rey Felipe II, para servir de nexo entre la pintura de los primitivos flamencos —con su tradicional gusto por la cuidada factura y la precisión de los detalles— y la posterior explosión del menos severo y más grandilocuente arte de Pieter Paul Rubens.

¹ FERRANDEZ DE BETHENCOURT, F., *Nobilitate de Constanza*, t. I, J. Regajo-Editor, La Laguna de Tenerife, 1962, pp. 251-254; VERA V. CLAROS, J. DE, *Noticias de la Historia General de los Ido Constanza*, t. II, pp. 1772; Santa Cruz de Tenerife, 1981, p. 106; SANTIAGO, M., *Estudio Bio-bibliográfico sobre D. Pedro Agustín del Castillo de CASTILLO*, P. A. DEL, *Descripción Antevia y prospectiva de los Ido Constanza acordada en 1737*, Ediciones de el Gabinete Literario de las Palmas, Madrid, 1948, t. I, fasc. 1, pp. 15-15; CHIL Y NARANJO, C., *Estudios históricos, demográficos y topográficos de los Ido Constanza*, t. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1981, pp. 485-488; 505-506; NAVARRO YRUIZ, C., *Sucesos históricos de Gran Canaria*, t. II, Las Palmas, 1936, p. 239; HERNANDEZ-BENITEZ, P., *Diez Ido sobre arqueología, historia, arte y religión*, Tabla, 1958, pp. 65-68, 89, 197-198, 248 y 258; FARRILLAS, M. L., «La producción de anacar en Tenerife en Revista de Historia (Universidad de La Laguna)», t. 30, Ido 1991, p. 100; actualizadamente, 1992, pp. 467-468; CASCACHO Y PÉREZ CALDAS, G., «El cultivo de la caña de anacar y la industria azucarera en Gran Canaria (1510-1515)», en *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid-Las Palmas), n.º 2, año 1961, pp. 15-10 y 18; AZNAR VALLDÍZ, E., *La integración de los Ido Constanza en el Conero de Castilla (1478-1526)*, Aspectos administrativos, sociales y económicos, Universidad de Sevilla-Secretaría de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Madrid, 1983, p. 296; PITA GARCÍA J. J., C., *La azucarera molinero en Canarias*, Anla de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1971, pp. 220-222; LOBO CARRERA, M., *Aspectos artísticos de Gran Canaria en el siglo XVI*, Documentos para su historia, Dirección Menesterada de Cálidos de las Palmas, Pto. Cultura

id. Las Palmas, 1983, pp. 22-24, doc. nos. 1, pp. 35-37; 2, pp. 37-38, 10, pp. 50-51 y 11, pp. 55-57). Ate en Canarias 10, vol. XXXIX. Una misiva retrospectiva. Gobierno de Canarias, Consejería de Deportes, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Artes, Ciencias, 2011, cat. 4, 2009 LYNAN MELÉNDEZ S. DE, y MANRIQUE DE LARA MARTÍN-MEDIA, R. I, pp. 269-280

⁷ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Sección Protocolos Notariales, Escrituras de Lazaro Figueroa Vargas. Las Palmas, 1989-90, Protocolo nº 1426, 21 junio 1690. Canaria. Incorporación a este registro del testamento de Cristóbal García del Castillo, otorgado cuando el 24 de enero de 1529 ante Hernán Gutiérrez viceroy el 21 de abril siguiente en presencia del mismo escribano, a petición del capitán don Fernando del Castillo Obispo, vecino de Tóledo, f. 170r-172v. Véanse también otras transcripciones de esta cláusula en ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA (Fólio). Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Hernando García del Castillo, 26 noviembre 1633. Testamento autorizado por el escribano Matías Dávalos de algunos de los miembros del testamento de Cristóbal García del Castillo, f. 3r-4r (23v-23r; ARCA DEL DEO, 23, MISSED, CANARIAS. Las Palmas de Gran Canaria. Colección de documentos para la Historia de Las Canarias (recopilado por AGUSTÍN MELLARÉS, I. M., Copia pasada de dicho testamento, f. 2. cat. por HERNÁNDEZ SUÁREZ, M. Índice de la colección de obispos de Agnón Milares 1905, Manuscrito de la Colección de Canarias de las Palmas, 1971, t. 1, p. 8; Cat. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. 45). Escrito del Abate de Huelva de la Orden de San Juan de Tóledo, en el Reino de Aragón. Biblioteca de la Legación, f. 1 v. labo. 1, nos. 43-44, julio-diciembre, 1928, p. 26; El Retablo del Altar Mayor de la Iglesia de San Juan de Tóledo. Las Palmas, 1938, pp. 22-23 y Tóledo, pp. 90-94; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco El ático de la iglesia de San Juan de Tóledo (Las Palmas de Gran Canaria), en: Anuario de Estudios Atlánticos, 1989-90, vol. XXXV, no. 1, p. 263.

⁸ Véase nota anterior.

⁹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, Sección Protocolos Notariales, Escrituras de Lazaro Figueroa Vargas. Las Palmas, 1989-90, Protocolo nº 1426, 21 junio 1690. Canaria. Incorporación de este testamento a este f. 170r-v. Véase también ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Hernando García del Castillo, 26 noviembre 1633. Testamento autorizado por el escribano Matías Dávalos de algunos de los miembros del testamento de Cristóbal García del Castillo, f. 3r-4r (23v-23r; ARCA DEL DEO, 23, MISSED, CANARIAS. Las Palmas de Gran Canaria. Colección de documentos para la Historia de Las Canarias (recopilado por AGUSTÍN MELLARÉS, I. M., Copia pasada de dicho testamento, f. 2. cat. por HERNÁNDEZ SUÁREZ, M. Índice de la colección de obispos de Agnón Milares 1905, Manuscrito de la Colección de Canarias de las Palmas, 1971, t. 1, p. 8; Cat. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. 45). Escrito del Abate de Huelva de la Orden de San Juan de Tóledo, en el Reino de Aragón. Biblioteca de la Legación, f. 1 v. labo. 1, nos. 43-44, julio-diciembre, 1928, p. 26; El Retablo del Altar Mayor de la Iglesia de San Juan de Tóledo. Las Palmas, 1938, pp. 22-23 y Tóledo, pp. 90-94; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco El ático de la iglesia de San Juan de Tóledo (Las Palmas de Gran Canaria), en: Anuario de Estudios Atlánticos, 1989-90, vol. XXXV, no. 1, p. 263.

¹⁰ Véase nota anterior.

¹¹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, Sección Protocolos Notariales, Escrituras de Lazaro Figueroa Vargas. Las Palmas, 1989-90, Protocolo nº 1426, 21 junio 1690. Canaria. Incorporación de este testamento a este f. 170r-v. Véase también ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Hernando García del Castillo, 26 noviembre 1633. Testamento autorizado por el escribano Matías Dávalos de algunos de los miembros del testamento de Cristóbal García del Castillo, f. 3r-4r (23v-23r; ARCA DEL DEO, 23, MISSED, CANARIAS. Las Palmas de Gran Canaria. Colección de documentos para la Historia de Las Canarias (recopilado por AGUSTÍN MELLARÉS, I. M., Copia pasada de dicho testamento, f. 2. cat. por HERNÁNDEZ SUÁREZ, M. Índice de la colección de obispos de Agnón Milares 1905, Manuscrito de la Colección de Canarias de las Palmas, 1971, t. 1, p. 8; Cat. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. 45). Escrito del Abate de Huelva de la Orden de San Juan de Tóledo, en el Reino de Aragón. Biblioteca de la Legación, f. 1 v. labo. 1, nos. 43-44, julio-diciembre, 1928, p. 26; El Retablo del Altar Mayor de la Iglesia de San Juan de Tóledo. Las Palmas, 1938, pp. 22-23 y Tóledo, pp. 90-94; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco El ático de la iglesia de San Juan de Tóledo (Las Palmas de Gran Canaria), en: Anuario de Estudios Atlánticos, 1989-90, vol. XXXV, no. 1, p. 263.

¹² HERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, F. op. cit. t. 1, B282, pp. 355, 415 y 416; HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, pp. 259 y 260; SANTIAGO, M., «Estudio filológico», en: CASTILLO P. A. DEL, op. cit. t. 1, fasc. 1, pp. 185 y 188. Ate en Canarias, vol. 43, p. 202.

¹³ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, Sección Protocolos Notariales, Escrituras de Lazaro Figueroa Vargas. Las Palmas, 1989-90, Protocolo nº 1426, 21 junio 1690. Canaria. Incorporación a este registro del segundo codicilo de Cristóbal García del Castillo, otorgado cuando el 21 de abril de 1529 ante Hernán Gutiérrez viceroy el 21 de abril siguiente en presencia del mismo escribano

a petición del capitán don Fernando del Castillo Obispo, vecino de Tóledo, f. 192r-v. Véase también otras transcripciones de esta cláusula en ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Hernando García del Castillo, 26 noviembre 1633. Testamento autorizado por el escribano Matías Dávalos del segundo codicilo de Cristóbal García del Castillo, f. 5r-6r (232r-1. Duplicado, f. 31r-3r (255r-6r), 30 agosto 1691. Testamento autorizado del mismo escribano, f. 120-127, y 20 octubre 1692. Testamento autorizado por el escribano Lazaro de Figueroa de Vargas, f. 85-86r; ORTIZ NARANJO, G. op. cit. t. 1, B. 189, pp. 520-521.

¹⁴ ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Hernando García del Castillo, 23 agosto 1690. Testamento autorizado por el escribano Francisco Alonso Montedroca del testamento de Hernán García del Castillo otorgado cuando el 11 de noviembre de 1523 y abierto el 18 del mismo mes y año ante Bernardino de Boga, escribano público de Las Palmas, f. 70r-v.

¹⁵ Idéem, f. 70r. Este es el nombre de su donación, al que todos dedicados la ermita construida en su honra de Las Lagunas, en Tóledo, véase además, f. 70r-v; HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, pp. 186-187 y 240.

¹⁶ Véase nota 7.

¹⁷ ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Francisco Carrion, 22 mayo 1527. Testamento de Francisco de Carrion, vecino de San Juan de Puerto Rico, vecino de Burgos en el barrio de San Esteban, y de Beatriz de Miranda, marido de Elena Loal y catedal de Juan Infante, otorgado ante Hernando de Padilla, escribano público de Las Palmas, f. 3r-4. Véase también ARCHIVO DEL MISMO CANARIAS, Colección de documentos para la Historia de Las Canarias (recopilado por A. MELLARÉS, I. M., Copia de dicho testamento, f. 83a. Ed. cat. HERNÁNDEZ SUÁREZ, M. op. cit. t. 1, p. 15 y 11; ORTIZ NARANJO, G. op. cit. t. 1, B. 189, pp. 470-474; HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. op. cit. t. 1, B. 189, pp. 472-474; FRAGA GONZÁLEZ, C. op. cit. t. 2, pp. 67, 96 y 94; FRAGA GONZÁLEZ, C. op. cit. t. 2, pp. 103; LORO CARRERA, M. op. cit. p. 23. Posteriormente, su marido y hermano Dávalos de Plataza construyeron las obras de dicho capilla, concedidas en su nombre. SANTIAGO, M., «Estudio filológico», en: CASTILLO P. A. DEL, op. cit. t. 1, fasc. 1, p. 185 y 188; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco, p. 29.

¹⁸ ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Hernando García del Castillo, 23 agosto 1690. Testamento del testamento, f. 75r. Véase también HERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, F. op. cit. t. 1, B. 282, p. 405; HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, pp. 67, 96, 182 y 260; SANTIAGO, M., «Estudio filológico», en: CASTILLO P. A. DEL, op. cit. t. 1, fasc. 1, p. 185 y 188; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco, p. 29.

¹⁹ HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, pp. 94-92, f. 139, 240 y 249-93, pp. 189-93.

²⁰ ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, nº 5, obediencia de la capellanía de Hernando García del Castillo, 23 diciembre 1628. Carta Otorgada de don Hernando del Castillo Obispo Mandado, otorgado de la capilla, otorgada a don Diego Vazquez Ramon Bado, prior y vicario general, f. 1. (228r). Cf. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, p. 92; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco, p. 29.

²¹ ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Libro de Cuentas de Filicia (1668-1752), 27 octubre 1675. Inventario de la visita de don Andrés Ramiro Suárez y Calderín, f. 64r de noviembre 1752. Visita del obispo don Pedro María Dávalos y Cardona, Capellanía de Francisco Carrion, f. 189r. Cf. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, p. 92; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco, p. 29.

²² Véase nota 21.

²³ ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Cuaderno de Capellanías II (1752), n.º 40. «Capellanía de Hernando y Cristóbal del Castillo», f. 167. Véase el registro su cumplimiento hasta el 17 noviembre 1633.

²⁴ Véase, por ejemplo, notas H, K y 21-27.

²⁵ ARCHIVO HISTÓRICAL DE SAN JUAN BAUTISTA, Libro de Cuentas de Filicia (1668-1752), 24 noviembre 1752. Visita ot. Capellanía de Francisco Carrion, f. 290r-291r. Cuaderno de Capellanías II (1752), n.º 40. «Capellanía de Hernando y Cristóbal del Castillo», f. 167. Véase el registro su cumplimiento hasta el 17 noviembre 1633.

²⁶ Idem, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, n.º 1. «Obediencia de la capellanía de Francisco Carrion», 22 mayo 1527. Testamento ot. el 7 y 8 de Septiembre Testamento de sus cláusulas, f. 30, 33, 37-38. Véase también Libro de Cuentas de Filicia (1668-1752), 24 noviembre 1752. Visita ot. Capellanía de Francisco Carrion, f. 289r. Cuaderno de Capellanías II (1752), n.º 40. «Capellanía de Hernando y Cristóbal del Castillo», f. 167. Véase el registro su cumplimiento hasta el 17 noviembre 1633.

²⁷ Idem, Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, n.º 1. «Obediencia de la capellanía de Juan Inglés de Aragón», f. 167. Testamento autorizado por el escribano Diego Mayor de Cobas del testamento de Juan Inglés, otorgado el 29 de mayo de 1537 ante Hernán Gutiérrez, escribano público, f. 293-295; Protocolo de Escrituras y Testamentos VI, 20 diciembre 1750. Inventario de sus cláusulas por Carlos Pérez López, notario público, f. 125-127. Véase también Libro de Cuentas de Filicia (1668-1752), 24 noviembre 1752. Visita ot. Capellanía de Juan Inglés, f. 290r. Cuaderno de Capellanías II (1752), n.º 43-44. Véase el registro su cumplimiento hasta el 5 noviembre 1833.

²⁸ Idem, Libro de Cuentas de Filicia (1668-1752), 5 febrero 1750. Visita del notariado don Francisco José de Filicia, Madrid, f. 127. 27 agosto 1752. «Resolución de la visita del obispo don Juan Francisco Guillén, f. 337, 21 noviembre 1752. Visita de don Esteban de Lugo, f. 312b.

²⁹ Idem, Libro de Cuentas de Filicia (1767-1826). A septiembre 1787-17 de octubre 1792. Cuentas dadas por el mayor don Andrés Zapata Maldonado ante don Cristóbal de Morales y Heredia y al beneficiado don Adrián de Cobas, Documento, parte 195, f. 20r-v.

³⁰ Idem, Libro de Notarías (1787), 23 febrero 25 marzo 1793. Visita del obispo don Antonio Tasta y Almazán, f. 9r-c.

³¹ Idem, Libro de Cuentas de Filicia (1767-1826). A agosto 1782. Inventario de la visita del obispo don Juan Francisco Guillén, f. 330r. Cf. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, p. 92; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco, p. 29.

³² Idem, Libro de Inventarios, 30 marzo 1826. Inventario hecho por el beneficiado don Francisco Manuel Soriano y Ramirez en presencia de don Domingo Paschel, notario don cesario y del presbítero don José Antonio, notario don cesario, f. 52v. Cf. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, p. 92; GONZÁLEZ PÉRRON, A. M., Una joya del arte barroco, p. 29.

³³ Idéem, f. octubre 1835. Inventario de la visita del beneficiado don Fernando Falcón, f. 57v. Cf. por HERNÁNDEZ BENTÍZ, F. Tóledo, p. 93.

⁴⁸ *Ámbito*. 15 julio 1983. Inventario hecho por el beneficiario don Gregorio Díaz Morales en unirse del siglo XVIII y forma del manuscrito iluminado don Rafael Ramírez y de don Francisco de Torres Guzmán, manuscrito catinista. I. 68a. fol. 10r. HERNÁNDEZ BENTÍEZ P. *Télex*, n.º 301.

⁴⁹ HERNÁNDEZ BENTÍEZ P. *Télex*, n.º 99. En efecto, en el inventario realizado el 7 de octubre de 1882 por los profesores don Santiago Jiménez y Quareda, hermano del pintor coahuilense don Pablo Jiménez y Quintana, manuscrito de folios, consta la existencia de un óleo firmado de mano fabricado que contiene las efiges de san José con su niño, una y a la izquierda y el niño sobre su piñata, de folios y sobre dos pedestales las efiges de santa Teresita de Villaverde y san Luis, hijo de Francis, en un cuadro pequeño, la imagen de san Rafael en un nicho, tres escudos y dos candileros de metal, presidiendo el testero de la nave de la Basílica.

⁵⁰ Véase ARCHOVO PARROQUIAL DE SAN JUAN BAPTISTA, Libro de Inventario, f. 86b-87b. Sin embargo, dicho elemento sólo está en dicho inventario cuando el resto de la capilla se está en sus trabajos fechados el 25 de julio de 1884 (véase *Ídem*, f. 66c-6).

⁵¹ HERNÁNDEZ BENTÍEZ P. *Télex*, n.º 99. Ahora bien, GONZÁLEZ PADRÓN, A. M., «Una joya del arte barroco», p. 20-23, expone que el verdadero motivo de dicho encargo estaba en la prestación económica del referido señor por su trabajo en el templo parroquial. Véase también FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, F. *op. cit.*, t. I, 1952, p. 432.

⁵² HERNÁNDEZ BENTÍEZ P. *Télex*, n.º 99. GONZÁLEZ PADRÓN, A. M., «Una joya del arte barroco», pp. 30-31.

⁵³ FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, F. *op. cit.*, t. I, 1952, pp. 356-556, y II, 1957, p. 306.

⁵⁴ V. G., «El templo de la Anunciación volvió a instalarse en la Iglesia de San Juan de Toluca en La Provesa, 3 enero 1896. Véase también MENJÓZ, A., «Obras un templo famoso del siglo XVII», la Basílica de San Juan, en *Concejos* 7, 4 septiembre 1985. GONZÁLEZ, A., «La ciudad de Toluca restaura ícono antiguo en Aguascalientes, 1895, noviembre-diciembre, 1956, p. 21, y «Una joya del arte barroco», t. I. País en restauración de arte barroco, véase «Crónica. Memoria de actividades. Año 1985. Consistorio de Cultura en el Estado. Cabildo Insular de Gran Canaria. Los Museos Insulares, el Casco Antiguo. Taller de Restauración Artística, en Anuario de Estudios Atlánticos, n.º 30, año 1984, p. 718. QUINTANA DOMÍNGUEZ, RM., «Crónica. Memoria de Actividades. Año 1985. Consistorio de Cultura. Distrito. Cabildo Insular de Gran Canaria. VIII Sesiones, en Anuario de Estudios Atlánticos, n.º 31, año 1985, p. 301.

⁵⁵ MENJÓZ, A., «El Templo Nacional del siglo XVI llegó a la Basílica de San Juan, en *Concejos* 7, 12 enero 1986.

⁵⁶ RAMÍREZ SÁNCHEZ, E., «Restauración un templo del siglo XVI en Toluca», en *Diario de Los Pinos*, 4 enero 1986, p. 2. MENJÓZ, «Per se anunció oficialmente la donación del Templo flamenco», en *Concejos* 7, 5 enero 1986, VC, art. 10.

⁵⁷ HERNÁNDEZ PÉRRERA, L., *Los Iles Canarias y el Arte Barroco. Encuentro de Apertura del Curso Académico 1983-84* (Sevilla), Universidad de La Laguna, octubre, 1982, pp. 18-19, véase, en *Concejos*, Colección Temas de España, Publicaciones de la Fundación Juan March (Madrid), Editorial Noguer, S.A. Barcelona, Sin Situarla, 1984, pp. 227-228 y véase, en Enciclopedia Enciclopedia de Canarias, El Enciclopedia de Canarias, Concejo de Pesca y Transportes Canarias, Nativitas Cáliz, 1985, p. 389.

⁵⁸ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón y su obra en España», en *Archivo Español de Arte (Madrid)*, t. XLVIII, n.º 190, III, 1975, pp. 165-171.

⁵⁹ *Ídem*, pp. 177-178, fig. 5.

⁶⁰ *Ídem*, pp. 182-185, figs. 9-12.

⁶¹ Véase REALL, L., *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2 (Iconografía de la Biblia Nuevo Testamento), Ediciones del Círculo, Barcelona, 1995, pp. 182-201.

⁶² OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», pp. 192 y 194, fig. 2f.

⁶³ Busto neoclásico de la figura de la Virgen en el cuadro de la Señora Purísima pintado por B. van Orley, en 1522, que se conserva en el Museo del Prado (N.º Cat. 2692) véase PEÑER SANCHO, A. E., *Museo del Prado. Guías Musicales*, vol. 1990, Ediciones Duase, S.A., España, 1979, p. 165, fig. p. 199f.

⁶⁴ Véase nota 37, 38 y 40.

⁶⁵ VAN PELLE, F., *Altra Donación. Case income de Michel Cocón en el Salón de El Escorial de Philippe. Arte. Nueva*, t. II, 1959, pp. 50-66, figs. 3 y 5 y figs. 1, 2 y 4, respectivamente.

⁶⁶ La fiesta de la piedad devota del arcángel, mientras se pe desvelaba, sería reconocida a la imagen por Rafael en sendas imágenes de la Virgen pertenecientes a los cuadros de la Sagrada Familia que se conservan en el Museo del Prado de Madrid y en la Alte Pinakothek de Munich; introducción de PRISCO, M., *Biografía y estudios críticos de VEDICHU P. DE*. Lo otro pictórico completo de Rafael, Clásico del Arte, 5. (Roma) Edición. Miar 1996-Editorial Noguer S.A., Barcelona, 1968, nos. 71 y 72, p. 98, lám. XIV y X, respectivamente.

⁶⁷ Véase nota 38.

⁶⁸ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», pp. 176-177, fig. 3. PHILIPOTT, P., *Le Siecle de France. Le portrait en deliqué en XVI siècle. Musée des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, 27 septembre-24 novembre 1981*, cat. 83, p. 89, fig. 223. SEDA MANCOTTI, P., *Pintura flamenco de los siglos XV y XVI. Museo del Prado, Organismo Autónomo Museo Nacional del Prado*, 2001, pp. 400-201.

⁶⁹ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», pp. 177-178, fig. 7.

⁷⁰ *Ídem*, pp. 178-179, fig. 6 bajo la dirección de BALS, A., DAGA PADRÓN, M., VELDE, C. VAN DE y VLECHER, H., *Lo pintado flamenco en el Prado. Póster Mercator, Amsterdam, 1995*, cat. 20 (por BELJÓN, G.), p. 101.

⁷¹ Véase REALL, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2 (fol. cat.) pp. 203-207.

⁷² Véase nota 40.

⁷³ La obra pictórica completa de Rafael, n.º 208, pp. 110-111, lám. XIV-XLV.

⁷⁴ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», pp. 179 y 182, fig. 8.

⁷⁵ Véase nota 44.

⁷⁶ Véase nota 40.

⁷⁷ Véase nota 27.

⁷⁸ Véase nota 63.

⁷⁹ Véase la figura del apóstol que aparece sentado en el primer derecho de esta obra, citada en la nota 43.

⁸⁰ Véase nota 40.

⁸¹ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», pp. 193-195, figs. 21-22.

⁸² Véase el perfil de la Virgen representado en la escena de la Alegoría de la Restauración, que ocupa la cara interna de la tabla con la cual se cierra este diptico, en *Ídem*, fig. 23, p. 181.

⁸³ Véase nota 38.

⁸⁴ FERRIS, M., «A Drawing of the Brazen Serpent by Michel Cocón», en *Review of Archaeology and Ethnology of Italy*, t. XLV, 1975, pp. 121-141, fig. 2.

⁸⁵ Véase REALL, L., *op. cit.*, t. 1, vol. 2 (fol. cat.) pp. 247-266.

⁸⁶ Véase nota 40.

⁸⁷ BERMEJO MARTÍNEZ, E., *Lo pintado de los Primitivos Flamencos en España*, t. II, C.S.I.C., Instituto «Diego Velázquez», Madrid, 1982. Grupo Diezic Boic, cat. 1-3, pp. 23-24, figs. 1 y 4.

⁸⁸ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», p. 184, fig. 14.

⁸⁹ Véase nota 40.

⁹⁰ Véase, por ejemplo, la figura del apóstol que se representa a la derecha de la cubierta del libro manuscrito en la escena del Tránsito de la Virgen de la tabla central de dicho diptico, citada en nota 40.

⁹¹ Véase nota 43.

⁹² Véase nota 67.

⁹³ DAGA PADRÓN, M., «Pinturas flamencas del XVI. Tablas del Manuscrito de los Medios Figuras simbólicas en España. Canarias y Aragón de Chile. V. en Juan José de Michel Cocón», en *Archivo Español de Arte*, t. LV, n.º 219, julio-septiembre, 1982, pp. 284-295, fig. 35.

⁹⁴ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», p. 177, fig. 4.

⁹⁵ HERNÁNDEZ BENTÍEZ P. *Télex*, n.º 99-101, fig. 116-117.

⁹⁶ Véase nota 35 y FRAGA GONZÁLEZ, C., «La pintura antes de 1935. Decadencia del arte», en *Arte en Canarias*, julio-XVI-XII (año mes), retrospectiva, t. 1, Gobierno de Canarias, Consistorio de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Isla de Canarias, 2008, p. 203.

⁹⁷ Véase REALL, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 5 (Iconografía de los santos. De la P a la Z), Ediciones del Círculo, Barcelona, 2008, pp. 169-183.

⁹⁸ Véase COOPER, J. C., *Decretario de atributos*, Ediciones C. de S. de CV México, 2000, pp. 54-55.

⁹⁹ Véase BERNIS, C., *Avatares y espejismos en tiempos de Carlos V. Artes y Artesanía*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1962, p. 34, lám. 34, fig. 117.

¹⁰⁰ Véase nota 67.

¹⁰¹ Véase REALL, L., *op. cit.*, t. 2, vol. 3 (Iconografía de los santos. De la A a la P), Ediciones del Círculo, Barcelona, 2007, pp. 354-363.

¹⁰² Véase nota 44.

¹⁰³ Véase nota 47.

¹⁰⁴ OLLEIRO BUTLER, J., «Miguel Cocón», pp. 189 y 192, figs. 10-11.

¹⁰⁵ *Universo gráfico de Albrecht Dürer*, Birkbeck International, París, 2004, p. 277.

¹⁰⁶ Véase nota 38.

¹⁰⁷ Véase nota 37.



TRIPTICO DE LA ADORACION DE LOS REYES
[3.D.24]

MARCELLUS COPPERTANS (¿? MAESTRO EN EL GRUPO DE SAN LUCAS) / 1549 - ÚLTIMA OBRA PROBABLA, 1575

TARLA CENTRAL:
LA ADORACION DE LOS REYES

ALA IZQUIERDA:
LA NATIVIDAD

LEYENDA:
GLORIA A IN? ALTISSIMS I DIEO A IL. 1. 14 [PLACTERIA DE LOS ANGELES DEL EXTREMO SUPERIOR]

ALA DERECHA:
LA CRUCIFIXION

ÓLEO SOBRE TIRLA / 121- 96 x 89; 116-98 x 41
CM / Ca. 1575

TENERIFE, SANTA CRUZ DE TENERIFE, TAGANANA,
IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

BIBLIOGRAFIA

GONZÁLEZ Y MENÉNDEZ BEGADA, FR. A. (1946), p. 47.
ROMELI DE ARDAS, A. (1947), p. 313. GUTIERREZ DE
CERDAS E. (1948). SIERRA ROSALES E. (1944), p. 317. (1948).
ALONSO, M. P. (1949), pp. 4-5. (1951). BALCELLS Y PIN-
TO, J. M. (1951), pp. 5-6. LANS, pp. 8-9. BALCELLS Y PIN-
TO, J. M. (1953). BORGES, V. (1960). HERNÁNDEZ PERE-
RA, J. (1963), pp. 11-12. TRUJILLO CARRERA, J. (1963), p. 199.
TARQUIS RODRÍGUEZ P. (1966/67), p. 64, fig. pp. 64-65.
RESTAURACIONES (1967), CAT. 4-6. IBAI EXPOSICIÓN
(1967), p. 200. FERRÉS DARBAIG, A. (1969), p. 246. DIAZ
PÉREZ DE M. (1971), pp. 25, pp. 115-116, fig. 202. ALONSO,
M. P. (1972), pp. 287 Y 289-295. TRUJILLO RODRÍGUEZ, F.
(1973), pp. 27-28. LANS XI. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.
(1973), p. 524. MILLARES TORRES, A. (1973), fig. 65. TRU-
JILLO RODRÍGUEZ, A. (1978). LOBO CARRERA, M. (1979),
p. 25. CANAVAS (1980), p. 308. GALANTE GÓMEZ, F.
J. (1982), p. 78, fig. p. 73. FÉREZ BARRIOS, J. (1982).
HERNÁNDEZ PERERA, J. (1984), pp. 223-224, fig. 1 Y 99.
HERNÁNDEZ PERERA, J. (1984), pp. 203-204. FÉREZ,
A. (1985), pp. GALANTE GÓMEZ, F. J. (1985), s.p.; DIAZ
PADRÓN M. (1985), p. 501. ANÓNIMO (1986). LAGUNA,
S. (1987). RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. V. HERNÁNDEZ SO-
CORRO, M. DE LOS R. (1991), p. 22. HERNÁNDEZ, J. J. (1991),
p. 86. LÓPEZ GARCÍA, S. (1993), p. 602. GARCÍA, M. MARTÍN
HERNÁNDEZ, J. (1993), pp. 41 Y 44, fig. p. 45. MARTÍNEZ
EJESERTE, J. (1994). NEGRO DELGADO, C. (1995), CAT. 14,
pp. 81-86. (1996). CAT. 21, pp. 104-106, fig. 21. MEDINA,
F. (1995). RODRÍGUEZ GAGO, V. (1996). HERRERA FOLIE,
A. (1996). HERNÁNDEZ PERERA, J. (1996), p. 329, fig. p. 300. NEGRO
DELGADO, C. (1998), P. 1415. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.
(1998), p. 268. DARBAIG PRINCIPLE, A. (1998), p. 293. GALAN-
TE GÓMEZ, F. J. (1999), p. 78. CUA (2004), p. 79. AG. FRA-
GA GONZÁLEZ, C. (2003), p. 203. GALANTE GÓMEZ, F. J.
(2002), pp. 80 Y 82, fig. p. 82. CAMBRESI, GARCÍA, I. (2001),
pp. 25-27, fig. 1-8.

Este tríptico grande de pínxel de la Ado-
ración de los Reyes, con sus puertas (b y en la una

está pintado la Sircución y en la otra el Nati-
vimiento, se añade al inventario hecho el 3 de
septiembre de 1577 ante el Obispo don Cristó-
bal Vela, en el que se realizara el 13 de agosto
de 1580 con motivo de la visita del doctor don
Cristóbal del Castillo Maldonado a la antigua
iglesia de Nuestra Señora de Las Nieves de Ta-
ganana (Santa Cruz de Tenerife).

Como ocurra con la mayoría de las piezas
de importación nórdica, se desconocen las cir-
cunstancias de su tráfico, aunque podría relacio-
narse con dos influyentes personajes, avencida-
dos en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna,
que coexistieron en la región de Aragón por aquel
entonces. El primero de ellos fue Melchor de Armas,
beneficiario de algunas de las «dadas» de
tierras allí concedidas a su padre Juan de Armas,
por el Adelantado don Alonso Fernández de Lu-
que alcaide de Taganana, en 1566; acaso devoto
de los santos Reyes por tradición familiar, y ma-
yordomo de la fábrica parroquial desde 1559 hasta
1572, año en que fallece sin descendencia de su
matrimonio con Antonia Cerezo, hija natural
del rico hacendado genovés Antón Cerezo—do-
nante de los dos valiosos trípticos flamencos de
Agache (Gran Canaria)—. El segundo, Pedro West-
erling, Westerling o Hueterling van Cutseghen,
era natural de Aulsembourg (Obisepo de Bra-
jais) y se había casado en La Palma con Ana Ja-
ques o Jacques van Thille —sobrina nieta del noble
brujense Luis van de Walley van Praet, fustig
benefactor del convento dominico de San Agustín
de las Victorias de la capital de la isla—; an-
tes de establecerse en Tenerife, donde se conver-
tirá en arrendatario del hereditario e ingenuo
auzarcero construido por el regidor Juan de Me-
neses en el valle de Aízar, a partir de 1574, y un
propietario de otros terrenos en distintos enclaves
de la zona, que explotaría conjuntamente sin
descuidar las dadas a su iglesia, pues en 1583
había incrementado seis ornamentos con una
cortina de tafetán amarillo y un amito de návil.

Pero, al margen de dichas hipótesis, resulta in-
explicable la falta de referencias documentales
acerca del originario emplazamiento del tríptico
en el templo, máxime cuando se había fundado
una cofradía de tal advocación al poco tiempo

de su llegada, así como el error producido al con-
signar el tema de su hoja derecha —la Resurre-
cción— que se reitera en las dos últimas relacio-
nes del mismo, correspondientes a sendas visitas
del Obispo don Hernando de Rueda y de fray Pe-
dro Martín, en 1585 y 1590. Ahora bien, quizá
obedezca a un temprano desmantelamiento del
conjunto, cuyo panel central ocupaba el ático del
antiguo retablo mayor—ejecutado en la cen-
turia siguiente— a principios del s. XIX, en tanto
los laterales se embutieron en las respectivas
calles del Evangelio y de la Epístola que se le
añadieron en el segundo tercio del Setecientos
para adecuarlo a las proporciones de la recién
erigida capilla mayor.

Así, permaneció sumido en el olvido hasta fi-
nales de la década de 1930, en que se tomó con-
ciencia de su valor artístico y volvió a reagrupar-
se, instalándolo en la capilla colateral de Nuestra
Señora del Rosario, una vez reedificado el tem-
plo parroquial, y luego en la pared de esa nave,
donde hoy se halla colgado.

Seguendo las pautas iconográficas de los pri-
mitivos flamencos en las obras de esta índole,
su ala izquierda se reserva al tema de la Nati-
vidad de Cristo conforme al escueto relato del
evangelista san Lucas (Lc. 2, 7), que aquí se aso-
cia a las sucesivas Adoraciones del Niño Jesús
por la Madre y por los Ángeles, extraídas de las
Revoluciones de santa Brígida de Suecia y de las
Meditaciones del Pseudo-Buenaventura. Litera-
tura mística medieval que se enriquecería con la
eschematización de los Misterios, según E. Malle,
al inscribir detalles tales como el manto azul de la
Virgen, las vestimentas y ademanes litúrgicos de
los adorantes celestiales, la filacteria del coro an-
gélico con la letra de su cántico impresa, el ras-
no encendido de san Jose realizando con los se-
plandores del recién nacido —fuente de luz divina
ll. 42, 6; Lc. 2, 32; Jn. 8, 12 y 9, 5, 2 Co. 4,6, etc.—
en medio de la oscuridad reinante; su rústico
atazo —suyo corto de color rojo con largas man-
gas de paños vueltos, ceñido por un cinturón de
cuero y cubierto con una capa a juego abrocha-
da en un botón torado, medias arrugadas, zap-
atos hasta los tobillos y bonete marrón— y su
escaso protagonismo e incluso la presencia del



33024

asno y el buey por él conducidos en cumplimiento de la profecía de Isaías (1, 3), no sin el recuerdo del evangelio del Pseudo-Mateo (cap. XIV) o de los textos del Pseudo-Agustín, Santiago de la Voragine y Ludolfo el Cartují¹.

Se plasma, pues, una secuencia previa a la elegida para el centro del tríptico de *Noro-Grimón* del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife², ya que falta el homenaje de los pastores, cuyo Anuncio y Llegada (Lc. 2, 8-16) se vislumbran a través del enorme vano abierto en la pared del fondo del presunto establo de Belén.

La tabla central ofrece otra perspectiva del mismo lugar, ahora simbólicamente arruinado, para ambientar el episodio de la Adoración de los Magos que, partiendo de la somera narración del apóstol san Mateo (2, 1-12), se había configura-

do con el transcurso del tiempo en el homenaje de tres de estos individuos (Evangelio ámbro de la Infancia, cap. VII), de condición regia, cuyos nombres eran Melchor, Gaspar y Baltasar (Evangelio armenio de la Infancia, cap. XI), sus respectivos aspectos: el de viejo, más joven y negro (las Excepciones) y las ofrendas correspondientes: el oro, el incienso y la mirra bíblicos (festo irlandés del siglo XI, atribuido a san Hilano)³.

También implicarían el reconocimiento universal del divino infante los dos animales apócrifos postrados en último término, pues se consideran figuras de los Judíos y de los Gentiles, a la par que simbolizan el Antiguo y el Nuevo Testamento, cuyo nexo estaría en la imagen sedente de Áquel, enlazando mediante una hipotética diagonal la «Roca de Israel» —Yahvé— del lejano paisaje ocupado por el motivo de la Calafutguu con

la losa quebrada en el ángulo inferior derecho del portal, donde va a fundamentarse la Iglesia tras el advenimiento del Mesías (Sal. 118, 22; Is. 28, 16; Mt. 21, 42; Mr. 12, 10; 1 P. 2, 4; Hch. 4, 11)⁴.

Y, en la puerta contraria se representa la Circuncisión (Lc. 2, 21) con la insustituibilidad propia de un rito de la Antigua Alianza que el sumo sacerdote con las vestiduras —túnica blanca, sobretúnica violácea con remates alternos de granadas y camparillas de oro y esod— y el pectoral del Éxodo (28, 1-43, 39, 1-30) practica ante una nutrida concurrencia sobre una especie de altar cilíndrico erigido en el centro del sagrado recinto, cuya apertura a una galería exterior gracias al descormiento de su cornisa trasera significa el acceso a la Revelación frente a la Ley Mosáica (Mt. 30, 26), de la cual dan testimonio el anciano Simeón y la profetisa Ana aquí incluidos

pajes y la singular hechura de las tocas de las santas mujeres del cuadro de igual tema de la colección del Duque de Villahermosa, de la capital de España⁶.

Para completar la relación de parentescos con dos ejemplos bastante ilustrativos: la identidad del ángel situado en el ángulo superior izquierdo del Nacimiento, con respecto al que ocupa ese lugar en el Cofre de la propiedad Busquets de Barcelona, y el ya comentado físico de san José, a quien se asigna la indumentaria de su homónimo en las *Notividades* de la colección Pauliac de París, de otra privada barcelonesa y del Museo de Art de Santa Bárbara (California, EEUU)⁷.

Igualmente significativos serían el aire esmismado de los personajes, incommuniandolos entre sí, la diversificación de sus expresivos matices, el tratamiento de los paños con gruesos pliegues quebrados a la manera regentina, cuando no recurre a la técnica de Benson para sugerir las calidades ateropeladas de algunos tejidos con pinceladas luminosas la suavidad de los complementos y foros de piel, los pesados arrastres de los brocados o el primoroso brufido de los ricos accesorios de orfebrería; la proclividad por los suelos pedregosos al gusto de Senenbat, de quien estalla la suavidad de los focados transparentes, trasmites de los de G. David, la sobriedad clásica de sus arquitecturas en armonía con ese excelente pavimento de dibujo geométrico que multiplica en los interiores del antedicho tríptico autenticado; el empleo de una atmósfera envolvente con la cual realza la plasticidad de los volúmenes, definidas por el vigor del claroscuro, y la utilización de una paleta próxima a la de los *primitivos flamencos*, cuyo *antidote* equivale a una marca primitiva de su taller para M. J. Friedländer.

En definitiva, el tríptico de Tagagnana sería ejecutado hacia 1575 por M. Coffermans, pintor activo en Amberes durante el tercer cuarto del siglo XVI, cuyas obras se caracterizan por la copia total o parcial de grabados de Martín Schongauer y de Alberto Durer, así como por la imitación sistemática de composiciones íntegras o de algunos tipos de personajes de los maestros del siglo XV y de la primera mitad de la siguiente centuria, lo

que demuestra la incapacidad creadora del artista, a quien se ha confundido en ciertas ocasiones con un *primitivo flamenco* por el estilo arcaizante de su gráfica producción, especialmente estimada por la clientela española merced a la íntima espiritualidad y el atranbable exarato de sus tradicionales temas piadosos.

ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NEVES (Tagagnana). Santa Cruz de Terentió Libro de Cuentas de Píntura (1658-1670). 3 septiembre 1677. Inventario de la sala del Obispo don Cristóbal Núñez. El 24-25c. El 24-25c. 10. 1580 Inventario de la sala del doctor don Cristóbal del Castillo Maldonado. 131.

6 Cf. NÉGRIN DELGADO, C., *El Arte de los Pintores*. Estado de los siglos XVI y XVII en los folios Carminis (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid, 1982. Píntura, oct. 217, pp. 757-760.

7 *Idem*, pp. 226-765. ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NEVES. Libro de Cuentas de Píntura 17 febrero 1585 Inventario de la visita del obispo don Hernando de Buaco. (L. 26. 20 mayo 1580. Inventario de la visita de fray Pedro Martín F. 42a-c.

8 Cf. NÉGRIN DELGADO, C., *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Neves de Tagagnana*. Estudio histórico-artístico. *Trabajo de investigación inédito*. La Laguna, 1983.

9 MALE E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age au France*. Etude sur l'Iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Librairie Armand Colin Paris, 1908. pp. 5-8. II. 20. 26-28. 16-17. 61 y 140-121. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Etude sur l'Iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. Librairie Armand Colin Paris, 1913. pp. 249-252. *Idem*, L. *Iconographie de l'architecture* (1), vol. 2 (2000-19 de la 1884). Naves. *Estrenamiento*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996. pp. 223-242, y sob. cit. ver 2 (Iconografía general). Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000. pp. 207-211. *FRANKFORSKY, E.* Early Netherlandish Painting of the Origin and Character. Harvard University Press, London, 1971. vol. 1, p. 141. *CHEVALER, J.* y *GONZALESBRANT, A.* *Occultisme des Symboles*. Mythos, Rites, Cérémonies, Gestes, Rimes, Figures, Couleurs, Nombres, vol. II. Ed. Seghers et Ed. Joubert, Paris, 1919. pp. 147-164.

10 NÉGRIN DELGADO, C., *Los Píntores de la Península Ibérica del siglo XVI*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santa Cruz de Terentió. 24 de marzo al 21 de abril de 1994 (1994), cat. 5, pp. 25-30, y *Píntura flamenco del siglo XVI*. *Caracas*. Centro Simón Bolívar de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, Ibero-América, 1995. cat. II, pp. 60-69.

11 RÉAU, L., op. cit., t. 1, vol. 2 (fol. 64), pp. 247-264.

12 MALE E., *L'art religieux de XIIIe siècle*, pp. 254-255. *Idem*, L., op. cit., t. 1, vol. 2 (fol. 64), pp. 250-256. *FRANKFORSKY, E.* *Early Netherlandish Painting*, vol. 1, pp. 134-136, 277-278 y 287. *CHEVALER, J.* y *GONZALESBRANT, A.*, op. cit., vol. II, 1974, pp. 234-241, y vol. II, 1974, pp. 106-107.

13 MALE E., *L'art religieux de XIIIe siècle*, p. 216. RÉAU, L., op. cit., t. 1, vol. 2 (fol. 64), pp. 267-277. *CHEVALER, J.* y *GONZALESBRANT, A.*, op. cit., vol. II, 1974, pp. 50-55 y 404-409.

14 DIAZ-PADRÓN, M., *Identificación de algunas pinturas de Martín de Colonia*, en *Boletín de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica*, nos. 1-3, 1981-1984, p. 49. Cf. II, p. 31.

15 Cf. FRIEDLÄNDER, M. J., *Early Netherlandish Painting*. *Geography and Style*. *Jan van Eyck and Jeanne Bosch*, vol. V. *AW. Sijthoff*. Leyden-La Cominaison, Brussels, 1980. cat. I, l. 1. *Early Netherlandish Painting*. *Flora Hendrix and Gerard David*, vol. VII. *AW. Sijthoff*. Leyden-La Cominaison, Brussels, 1973, cat. 159, l. 1. *Early Netherlandish Painting*. *Quercus Minors*, vol. VII. *AW. Sijthoff*. Leyden-La Cominaison, Brussels, 1971, cat. 141, cat. 141, l. 2. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. I. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. II. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. III. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. IV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. V. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. VI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. VII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. VIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. IX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. X. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XL. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. XLIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. L. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXX. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXXI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIII. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXIV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXV. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXXVI. *Early Netherlandish Painting*. *Jan van Eyck*, vol. LXXXXXXX

san Ache, vol. XI. A.W. Sittler, Leyder-La Commaisoner, Brussels, 1975, cat. 56, lám. 34; MARJER, G., op. cit. cat. A.VII, n. 26, lám. LI; BERNEDO, E., *Primeras imágenes de Pedro Coque*, conservadas en España, en *Artes Españolas de Arte y LAC*, n. 21A, 1981, pp. 117-118, fig. 4.

* Cf. FRIEDLANDER, M. J., *Early Netherlandish Painting...*, vol. II, cat. 49, lám. 79-72; vol. VI, cat. 1.2, 1980, lám. 3, 6 y 125; vol. XI, cat. 85, lám. 128 y 128, lám. 26, 48, 104, 107 y 151-152; y vol. XII, cat. 56, lám. 34.

* FRIEDLANDER, M. J., *Early Netherlandish Painting...*, cat. 123, lám. 91.

* BERNEDO, E., *Varias obras de Colfermans y una de sus dos Sacerdotes en Madrid*, en *Archivo Español de Arte*, t. LXVII, n. 220, enero-marzo, 1986, pp. 17-20, figs. 1, 2, 7 y 9; DÍAZ PÉREZ, M., *Identificación de algunas pinturas...*, pp. 33-38 + 58-60, figs. 1, 2 y 33-34; W. LAUREYSENS, «Zijn Meestek Hannelik van de Heilige Katharina van Marcellus Colfermans», en *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, nos. 3-4, 1964, pp. 151-156, figs. 1 y 7.

* BERNEDO, E., *Primeras con escenas de la vida de Cristo...*, pp. 414-420, 430 y 439, figs. 2, 3, 5 y 23; DÍAZ PÉREZ, M., *Identificación de algunas pinturas...*, pp. 52 y 56-57, figs. 25-26, y «Una tabla de Manuel Colfermans en el Museo Municipal de Mataro, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*, t. I, 1964, pp. 425-427, figs. 1-2.

* BERNEDO, E., *Primeras con escenas de la vida de Cristo...*, pp. 419 y 421, fig. 30; DÍAZ PÉREZ, M., *Identificación de algunas pinturas...*, pp. 38-39 y 44-47, figs. 8-9.

CND



TRÍPTICO DE SAN CRISTÓBAL [3.D.2.5]

ASÓNIDO / APLICADO A LA ESCUELA FLAMENCA

ÓLEO SOBRE TELA / 152,5 x 142,5 CM / SIGLOS XVI-XVII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA

VU, AA. (1989), p. 94; CHEL ESTÉVEZ, A. (1988), p. 20; TOUS MELIA, J. Y HERRERA PIQUE, A. (1992), p. 68-70; HERRERA PIQUE, A. (1997); CAZORLA LEÓN, S. Y SANCHEZ RODRIGUEZ, J. (1997), p. 279-282.

El Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria conserva entre sus fondos museísticos este tríptico dedicado a san Cristóbal. Se trata de una pintura anónima, de posible filiación flamenco, realizada al óleo sobre tabla que pudiera datarse hacia finales del siglo XVI principios del XVII.

Según la tradición, san Cristóbal fue el primogénito y unigénito hijo de un rey canario,



[3.D.2.5]

nacido en Sidón o en Tiro. Antes de ser bautizado se llamaba Relicto. Fisónómicamente se caracterizaba por su gran porte. Mientras fue pagano, sólo pensó en aventuras. Pero su sed de gloria le impulsó a poner su espada al servicio de un gran rey. Causa por la que dejó su patria, emprendiendo la marcha, para incorporarse a las tropas del emperador romano Gordiano, quien mantenía una lucha tenaz contra los persas. Presentándose ante él se ofreció a formar parte de sus huestes, alegando que quería servir a un gran rey. Gordiano cautivado por sus palabras lo admitió en el acto. Pero un día Relicto oyó hablar de Cristo como del más poderoso de los reyes. Y comenzó a preguntarse: *dónde he de encontrar a ese Cristo. Monarca*

más poderoso que todos los otros. La Divina Providencia le puso en su camino el encuentro con un ermitaño cristiano quien le instruye en el conocimiento de los misterios de la vladencia. Acontecimiento que le llevó a abandonar la milicia terrena para adscribirse al servicio de Cristo: ayudando a vadear el río a los caminantes que lo necesitaban. Así su gigantesco cuerpo empezó a transportar sobre sus hombros a los que no se atrevían a vadear la corriente. Hasta que un día vio un Niño en la ribera; y al preguntarle qué deseaba, el pequeño le respondió que le pasase a la otra orilla. Relicto lo puso sobre sus hombros, creyendo que su peso era insignificante. Pero se equivocó, pues entró anémico en el río con su vara, pero al instante el

alto bajel se iba a pique, amebutado por la firiña de las aguas. El Niño cada vez le pesaba más y si éste no le hubiese dado la mano hubiera hallado la muerte. Rendido, llegó a la orilla y admirado puso al Niño en la arena y le preguntó: ¿Quién eres, Niño? Creo que pesas más tú que el Mundo Y la respuesta fue: Te llamo ras Cristóforos, porque has llevado a Cristo sobre tus hombros.

La tabla central del tríptico representa el episodio en que el santo portando sobre sus hombros a Cristo le ayuda a cruzar las aguas del río. El santo en primerísimo plano, de proporciones gigantescas, aparece con los pies sumergidos en las aguas donde destacan peces —unos diez— de variados colores. Sus grandes manos se aferran sólidamente a la vara de tronco de árbol con la que se ayuda para vadear el río. Vara que atraviesa en diagonal la composición de la tabla. Sobre sus hombros porta al Niño Jesús. Éste alza su mano derecha en actitud de bendecir, mientras con la otra sostiene la bola del mundo. En la zona superior izquierda de la composición aparece una sencilla ermita, ante la que se sitúa un tralle ataviado con hábito blanco llevando en una de sus manos una pequeña iglesia y en la otra un rosario. Atributos que nos llevan a identificarle con santo Domingo de Guzmán.

Las tablas laterales representan, la de la derecha a san Julián Obispo y la de la izquierda a santa Lucía. Tanto sus atributos iconográficos como la inscripción en ambas tablas: S. JULIAN y STA. LUCIA, nos aclaran la identificación de ambos santos.

San Julián, situado sobre un verde follaje, aparece ataviado con sus atributos característicos: capa pivial, de ricas calidades, mitra y báculo. Rodeando la mitra, un nimbo nos indica su dignidad de santidad. En la zona superior, la escena se completa con un minucioso paisaje de árboles y montañas. La vida de san Julián, primer obispo de Le Mans (Francia) es pueramente legendaria. Enstado por el Papa Clemente a evangelizar el país del Maine, realizó numerosos milagros, entre ellos cabe mencionar el descubrimiento de una fuente mágica tras haber hundido en el suelo su bá-

culo pastoral. Hecho milagroso que relaciona esta tabla con la central del tríptico, que tiene como asunto primordial la relación establecida entre agua y báculo o vara.

A santa Lucía se la representa ataviada con vestido rojo, manto blanco decorado con cenefia dorada y velo de ricas transparencias. Se la figura llevando en una de sus manos la bandeja con sus ojos y en la otra, la palma del mártir. Sobre su cabeza nimbada, atributo de santidad, sobresale un paisaje en el que destaca un castillo. La devoción a esta santa es muy antigua tanto en Oriente como en Occidente.

Este tríptico procede de la desaparecida ermita de San Cristóbal de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Inmueble religioso en el que estuvo expuesto durante años de manera desgraciada, pues la tabla central se exhibía —decorando una de las paredes laterales de su nave— mientras las tablas de san Julián Obispo y santa Lucía ornamentaban el otro lienzo de pared.

La ermita de San Cristóbal, ubicada en el barrio de su nombre, fue edificada según algunos autores hacia el año 1580 y reedificada en los siglos XVIII y XIX. Para ser finalmente derruida en la década de los cincuenta del siglo XX, con motivo del trazado de la autopista del Sur. El historiador canario Pedro Agustín del Castillo la situó —fuera de la muralla que rodeaba a la ciudad— en el plano que en 1686 levantara de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y el obispo Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, la cita entre las ermitas de la capital grancanaria en sus *Constituciones Sinodales de 1735-1737*.

Ésta era una construcción de reducidas y sencillas dimensiones. Estructurada en una única nave decorada en su interior con un sencillo altar de madera. En éste destacaban tres hornacinas: en la del centro se situaba la talla del titular san Cristóbal, de pequeñas dimensiones, en el lado de la epístola talla de vestir de Nuestra Señora del Buen Viaje y en el evangelio, el Sagrado Corazón de Jesús.

La ercción de la mencionada ermita estuvo vinculada a la familia García del Castillo y posiblemente la adquisición de este tríptico esté re-

lacionada con los bienes muebles adquiridos por esta inogne familia.

NTIHL



SAGRADA CENA [3.D.26]

AVINUNO / ESCUELA SEVILLANA

PINTURA SOBRE TABLA / 4 x 128 CM / Ca. 1570

PROCEDE DEL CONVENTO DE MADRE DE DIOS DE SEVILLA.

SEVILLA MUSEO DE BELLAS ARTES

Esta tabla ingresa en el Museo de Bellas Artes de Sevilla a través de la última desamortización eclesiástica realizada entre los años 1865 y 1869.

Aparece por primera vez reseñada en el *Inventario manuscrito* (inédito) realizado en el Museo en el año 1869 con el No. 8, como *Sagrada Cena, de Escuela Antigua, mérito artístico regular y procedente del Convento sevillano de Madre de Dios*.

En el *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo provincial de Sevilla*, publicado en 1897, aparece en la p. 73, No. 21, como *Sagrada Cena, de Escuela Española*.

En el *Catálogo de pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, redactado por don José Gostosa, en 1912, se recoge en la p. 109, No. 296, como *Sagrada Cena, de Escuela Sevillana*.

En la *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, realizada por José Hernández Díaz, en 1967, p. 49, No. 11, como *Cena Sacramental, Escuela Sevillana del tercer cuarto del s. XVI*.

En la publicación *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, redactada por Rocio Izquierdo y M^o del Valme Muñoz, en 1990, se reseña en la p. 28, n^o 811, como *Cena Sacramental, Escuela Sevillana, s. XVI, procedente del convento de Madre de Dios de Sevilla*.

En esta obra se representa la Última Cena en la que Jesucristo, rodeado de los doce apósto-



2026

les, instituye el sacramento de la Eucaristía. Podemos identificar el personaje de san Juan, su discípulo amado, que se encuentra situado a la izquierda de Jesucristo, recostado sobre su hombro y el de Judas Iscariote, que se encuentra en la parte derecha de la composición portando en su mano izquierda la bolsa con las monedas recibidas por su traición.

Se trata de una tabla interesante, que merece un estudio profundo y pormenorizado, que nos

llevaría a atribuirla a algún pintor perteneciente al círculo de Luis de Vargas y su discípulo Antonio de Aliazar.

Estilísticamente la podemos encuadrar en el manierismo romarista derbado de Miguel Ángel, impuesto, en Sevilla, por Antonio de Aliazar, a partir de la realización de las pinturas del Retablo de Cristo del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna. Tres rasgos se pueden destacar en su análisis: los agrupamientos de las

figuras, su incorrección del dibujo y el conocimiento de la obra de Miguel Ángel, que la aproximan al estilo de éste último.

La obra ha sido restaurada, con motivo de esta Magna Exposición en los talleres del Museo de Bellas Artes de Sevilla, por las restauradoras Fátima Bermúdez-Coronel y M^{ra} Paz Polo y patrocinada por la Diócesis Canariense y Rubicense.

RHM



EL ESPLENDOR DE LA FE

LA NAVE DE LA IGLESIA

La vida de Jesús

El tronco de Jesé

La infancia de Jesús

La Pasión de Jesús

LOS SACRAMENTOS

ICONOGRAFÍA MARIANA

LOS SANTOS

LOS ÁNGELES

LAS ÓRDENES RELIGIOSAS

OTROS SANTOS

COFRADÍAS

Cofradía del Santísimo

Cofradía de Ánimas

Cofradía del Carmen

Cofradía del Dulce Nombre de Jesús

Cofradía del Rosario

LA CATEDRAL. ÍCONO DE LA IGLESIA



EL ESPLENDOR DE LA FE

José L. Guerra de Armas

La vida cultural en torno al año 1600 se concentra en Roma. De allí pasó no sólo a París, sino también a otras partes de Europa, donde se desarrollará con inusual vitalidad. Poco a poco, Holanda e Inglaterra irán desplazando a los países ibéricos, a pesar del colonialismo y mercantilismo de la época.

Es época de grandes papas, como Sixto V, Pablo V, Urbano VIII, Alejandro VII, Inocencio IX; de grandes reyes como Felipe II, Leopoldo I, Luis XIV, Gustavo Adolfo y su hija Cristina; de grandes santos, como san Carlos Borromeo, santa Teresa de Jesús, san Francisco de Sales, san Roberto Belarmino, san Vicente de Paúl. Es el gran siglo de la cultura espiritual.

Es también la época de los grandes escritores como Shakespeare, Descartes, Calderín, Leibniz y de las grandes creaciones artísticas que surgen en toda Europa.

Son los años en que la aspiración general de renovación religiosa que se extendió por toda Europa, expresada tanto en la reforma protestante como en la católica, se decanta finalmente del lado de la renovación católica. Una *Contrarreforma* que crece a la sombra del Concilio de Trento, de sus fieles ejecutores, los romanos pontífices y de los grandes obispos del momento. Es todavía la Edad Media, pero reformada y purificada. Es la plasmación eufónica de la certeza de haber salvado la fe y la Iglesia; la conciencia de estar en posesión de la verdad, el entusiasmo de la victoria del triunfo lo que empuja con nuevo ímpetu la creatividad. Por última vez en la historia de Europa, todos los sectores de la cultura están determinados por el factor religioso que quiere expresarse en una *furia heroica*, tratando de encarnar y visualizar lo sobrenatural y lo sobre humano en todos los campos de la realidad sensible: la arquitectura, la pintura, la música, la literatura... y también el culto.

LA RENOVACIÓN LITÚRGICA

En cierto sentido, el Baroco experimentó una floreciente vida litúrgica. La reordenación de los libros litúrgicos, encargada por Trento al Papa Pío V, incidirá inexorablemente en el clero. La liturgia reformada, con sus libros perfectamente codificados, se celebraba en todas partes obedientemente, uniformemente y muchos de aquellos abusos, denunciados por los protestantes, desaparecieron. Pero será, precisamente, en esa uniformidad, en esa ritualidad y *fetismo* abhistórico, donde evidenciará esta época su talón de Aquiles. A este respecto conviene recordar las palabras de Jungmann:

Entre las fuerzas que favorecieron el crecimiento de la cultura barroca, es preciso citar, en primer lugar, la renovación religiosa iniciada por el Concilio de Trento... Existía la expectativa fundada de que esa transformación, de llevarse a cabo, florecería, sobre todo, en una nueva forma de celebración cultural. Y podríamos admitir que así fue, si realmente el culto verdadero consistiera en el cumplimiento consciente de determinadas normas y prescripciones. Sin embargo, hemos de reconocer que, precisamente a causa de esas normas, la vida litúrgica del Baroco entró en una fase particular de disolución histórica, desconocida, como nunca, en otras épocas.

Esa uniformidad estática, entendida en aquel momento, como la única forma de garantizar la validez de los signos sacramentales, fue la que motivó y condicionó, en gran medida, el movimiento centrífugo y la expansión vigorosa de la piedad devocional y del arte, al margen del Misterio Pascual.

La liturgia ya no será, como lo había sido a lo largo de los siglos, participación activa en la celebración del misterio de Cristo, sino más bien su contemplación casi teatral, visual-auditiva, alimentada por la

plegaria subjetiva e individual, como única forma de santificación y edificación personal.

Toda la dinámica de la vida litúrgica, —concluye, de nuevo, Jugmann— está recorrida por una tendencia evidente hacia la periferia.

A pesar de todo, el Baroco, apoyado todavía en una fortísima tradición religiosa, deja su impronta en todas las capas sociales, aunque sus raíces se alimenten más bien de arroyos secundarios. Incluso así, fue capaz de extraer de esa situación la savia capaz de producir una vida religiosa sorprendentemente rica.

Los Sacramentos, los Mandamientos, la popularización de los conceptos teológicos, los pecados capitales, la nave victoriosa de la Iglesia, el éxtasis, la muerte, la astrología, la interpretación mágica de la naturaleza, los sentidos del hombre... serán los grandes temas plasmados en las cúpulas de los templos y el argumento de los frescos de las bibliotecas o de cualquier tipo de decoración. Es una visión del hombre y del mundo no demasiado diferente a la del hombre renacentista. Al menos, no tan esquemáticamente distinta, como se pretende, con frecuencia, hacer ver. Por otra parte, nada excepcional, pues el nuevo tipo de hombre no surge de repente en la historia.

Ahora bien, si muchos de los temas del Baroco los recibe de épocas anteriores, en todos ellos deja su impronta: esa fiebre interior y esa pasión por Dios hasta el aniquilamiento, que contrasta con la serenidad que inspiran las obras del Renacimiento.

LA PARTICIPACIÓN EN LA EUCARISTIA

La separación progresiva entre el clero y el pueblo es el resultado del elitismo y desafección en que se mantuvo durante siglos la acción litúrgica. El pueblo se convierte en simple espectador de unos misterios desarrollados en una lengua desconocida; por ello, privado de unas acciones que, cada vez más, percibía como acciones exclusivas de una clase sacerdotal, buscó compensaciones en prácticas devocionales paralelas.

Esta ruptura, recompuesta teóricamente por el Vaticano II, en la práctica no ha sido fácil de solucionar. Después de Trento, apenas si se hizo algo en este sentido y, lo que se hizo, no iba precisamente en esa dirección.

Se impuso la corriente devocional. Lo importante, a partir de entonces, será mantener la ortodoxia de la Misa, pero se dejará a la iniciativa devocional particular el cómo seguirá. En este contexto no sorprenden las palabras que San Francisco de Sales escribe a la abadesa de Fruits-d'Orléans e insiste a Pílolea y que serán práctica común que muchos todavía hoy recuerdan:

Durante la Misa le aconsejo recites el rosario en lugar de otro tipo de oraciones vocales. Este puedes interrumpirlo para fijar tu atención en los diversos momentos significativos: el Evangelio, el Credo, la elevación... para luego retornarlo donde lo dejaste.

La Eucaristía es, ante todo, misterio, pertenece al arcano y así debe parecer. Por eso se insistirá en aspectos que acentúan esta dimensión, como las rejas que separan al presbiterio, la recitación en voz baja del Canon, etc.

Esta sensibilidad, alimentada por el clima defensivo ante las críticas protestantes, condicionará toda la literatura religiosa del momento y dejará su huella en la liturgia.

EL CULTO A LA EUCARISTIA

Hablar de la Eucaristía en esta época es hablar de la presencia real de Cristo en el sacramento, sin referencia alguna al sacrificio. Este reduccionismo no es nuevo. Ya en siglos anteriores se había subrayado esta dimensión como réplica a determinadas herejías, pero, al menos, se destacaba el momento central de la Misa como forma de ver a Jesucristo. Ahora, sin embargo, el tema es la presencia real sin más, sin relación alguna con el sacrificio y la comunión. Es simplemente la presencia real del cuerpo de Cristo como proximidad del Señor, evocadora de aquellas palabras del Antiguo Testamento:

¿Qué pueblo tiene un Dios tan vecino, como el nuestro?

De ahí las Exposiciones Solemnemente del Santísimo Sacramento, los grandes ostensorios enmarcados en nichos dorados para significar que Jesús es el sol de la Iglesia. Los antiguos altares son sustituidos por nuevos retablos cuyo centro lo ocupa ahora la torre para la custodia del Santísimo y, sobre ella, un pequeño trono para la exposición sacramental. Esta mentalidad lo invade todo, también la legislación litúrgica que, a partir de ahora, contemplará la Comunión como un rito autónomo, una nueva devoción privada, de carácter ascético y moralizante, que se distribuirá fuera de la Misa.

En este ambiente, la fiesta por excelencia será la Solemnidad del *Corpus Christi* y su octava, caracterizada por la procesión a la que se le dará el máximo esplendor y se vestirá de un colorido único con representaciones dramáticas, suntuosos vestidos, banderas, soldados, alfombras, coronas, etc. Es la ocasión para que los grandes orfebres dejen constancia de su arte en tronos y custodias para la Eucaristía y la puesta en escena manifieste la grandeza y la gloria de su divina Majestad. A ello contribuirán, también, los *autos sacramentales*.

EL CULTO A LOS SANTOS

No es sólo la Eucaristía, el otro polo de la corriente devocional del Barroco tendrá como centro a María. La devoción a la Virgen, tan apasionada a finales de la Edad Media, se prolongará en nuevas devociones que darán paso a una nueva producción iconográfica. Frente a la campaña anti-mariana que pretendía despojar a la devoción a la Virgen de la poesía y belleza que durante siglos había acumulado sobre ella la piedad cristiana, la Iglesia reacciona. El Concilio de Trento, en la sesión XV, declaró que el pecado original no afecta a María y los teólogos, las viejas y nuevas órdenes religiosas, hicieron un frente común contra la crítica protestante, que tuvo sus efectos también en lo social. Se consagran a María diversos países, se organizan y multiplican las peregrinaciones —recordemos que, entre otros, Descartes peregrina al santuario de Loreto y Cornelle traduce en verso el Oficio de la Virgen— . El movimiento mariano fue un éxito a lo largo y ancho de la cristiandad, surgen nuevos templos y advocaciones marianas.

Hasta el momento María había ocupado un lugar en la liturgia, en conexión directa o indirecta, con la acción redentora de Jesús; ahora, sin embargo, se multiplican las fiestas en honor a María para recordar sus intervenciones protectoras, fundamentalmente de orden social y político o en relación con alguno de los temas recurrentes de la época. Así nacen las fiestas del Rosario (1571), el Nombre de María (1683), la Virgen de la Merced (1695), la Inmaculada (1708) o el Carmen (1726).

Algo parecido acontece con los santos. Después de un primer momento en que prevalece el intento del concilio tridentino de reconducir la devoción a los santos y despojarla de las exageraciones y supersticiones de la Edad Media, pronto resurge esta corriente devocional con fuerza extraordinaria, como queda patente en los grandes ciclos pictóricos que cubren gran parte de las paredes de las iglesias de este tiempo, y en las imágenes que adornan los retablos.

EL ARTE EN EL BARRIOCO

El arte sacro del Barroco sólo se entiende desde el clima triunfalista de esta época que, en los países que habían permanecido fieles al catolicismo, proclama el triunfo del reino de Dios. Es un arte, al servicio del dogma, cultivado particularmente por los jesuitas. Un arte que expresa la lucha de la iglesia Católica frente al protestantismo en sus diversas facetas, al tiempo que pone de manifiesto que esa tierra (la católica), es la tierra elegida, entre todas las que existen, para hacer más claro el cielo.

Alberto Vecchi lo describe así:

En el Barroco, la obra de arte debe conmover; por ello deber ser realizada con vistas a esta finalidad, teniendo presentes a aquellos a los que va dirigida. La capacidad de emocionar, la disponibilidad emotiva del espectador siempre se supone en la representación barroca e incluso se cuenta siempre con la participación de éste, llegando, incluso, a provocarla con violencia desenfrenada de efectos e instrumentos estéticos.

A crear este clima sensible contribuirán también los predicadores y la misma arquitectura. La arquitectura renacentista no destruyó la unidad del espacio litúrgico, tan importante para la participación comunitaria y orgánica en la celebración cristiana. El Barroco, sin embargo, fue, poco a poco, rompiendo esa unidad. En su afán de procurar a cada devoción su ambiente adecuado, el altar mayor y, con mayor razón, los laterales, sólo cuentan ahora con una pequeña mesa, casi una consola pegada a la pared, de la que arranca un grandioso retablo en el que colocar, como en un soberbio decorado, el sagrario y la imagen de un santo.

Todo es capricho, fantasía, entusiasmo, donde los mármoles de las paredes, los balcones y el coro sugieren, ante todo, un espacio teatral que se prolonga en las grandes sacristías y hasta en el mobiliario menor: candelabros, confesionarios, púlpito, relicarios o vestiduras litúrgicas.

LA MÚSICA

La música en la Iglesia siempre había estado al servicio de la liturgia. Los padres conciliares de Trento no se habían ocupado especialmente de ella, pero después del Concilio se creó en Roma una comisión encargada de separar la música profana de aquella que verdaderamente debía servir al culto. El principal compositor del momento fue el gran Pier Luigi da Palestrina y con él se vistió de oficialidad eclesiástica la polifonía, una música para escuchar, la mejor que podía crearse en aquellas circunstancias, dado que la ausencia de una participación directa del pueblo en la celebración litúrgica excluía la posibilidad del canto popular.

Hubo intentos de recuperación del canto gregoriano e incluso se trabajó en la edición de algunos antiguos manuscritos, pero la incapacidad, por una parte, de los fieles para ejecutar aquellas partituras y el gran desarrollo del arte musical en el XVII, por otra, bastaron para desinteresarse por el viejo y monótono canto gregoriano.

Ahora todas las iglesias, incluso las más pequeñas, contaban con un órgano, la mayoría de las veces de extraordinario nivel técnico. Asistir, gozar de una función en la iglesia, era entrar en un clima de alegría y de gloria que proclamaba a los cuatro vientos la victoria de la verdad sobre las últimas herejes y transportaba a los especta-

res al quinto cielo, la mayoría de las veces, más cercano a la puesta en escena de una ópera, que al cielo bíblico. Por ello no sorprende que algunos edictos episcopales de la época denunciaran con duras palabras algunos extremos. Palabras que también debían entenderse en el marco del período que aquí tratamos, en el que todo se exagera, porque aquellos excesos eran más hijos de la euforia del momento que de la malicia.

Fue esa nueva sensibilidad, que ayudó a desarrollar el Oratorio, fundado por san Felipe Neri, muerto a finales del XVI, la que va a conectar con los gustos de aquel tiempo y va a posibilitar en el futuro fórmulas cada vez más complejas que culminarán en las obras enraizadas en las *Passiones*, un gran tema del Barroco, cuyo máximo exponente será Juan Sebastián Bach.

Se discute mucho sobre los contenidos e ideales del Barroco. Las conclusiones a las que se suele llegar varían bastante, según se trate el tema desde Italia, Alemania o España. Lo que sí está claro es que el Barroco es fundamentalmente testimonio de un tiempo recorrido por la Contrarreforma, que no de la reforma católica. Su característica es la exuberancia en todas las variantes del arte. En ellas dejó su huella, pero no tanto como en la piedad cristiana siempre modelada por la edad y la cultura del momento y, por ello, siempre reformable. El barroco no es sólo un episodio más de la historia del arte, sino un fenómeno cultural que explica, todavía hoy, muchas actitudes y posturas adquiridas, que siguen configurando nuestra propia época.

LA CATEDRAL. ÍCONO DE LA IGLESIA

Si toda iglesia es signo del templo espiritual que se va levantando en el conjunto de los creyentes (2 Cor 6, 19), hay una que sobresale sobre el resto, no sólo por el valor histórico y artístico de su construcción y por el ingente tesoro cultural que suele acumular, sino, sobre todo, por su simbolismo. Nos referimos a la Catedral donde el obispo tiene situada su catedral, signo del magisterio y de la potestad del pastor de la Iglesia particular, como también signo de la unidad de los creyentes en aquella fe, que el obispo anuncia como pastor de la grey (Ceremonial de obispos, 42).

En la base de ese simbolismo están los textos bíblicos e litúrgicos que identifican y diversifican los distintos tipos de iglesia-edificio según la eclesial a la cual están destinados como *domus*. El punto de partida es siempre la asamblea que allí se reúne, convocada en el nombre de la Trinidad y que es actualización, en ese lugar concreto, de la Iglesia de Cristo, Esposa y Madre.

Consecuentemente, cuando hablamos de iglesia no estamos hablando sólo del edificio material, que puede estar abandonado y vacío y, como tal, solo es signo de desidia y desolación. Nos referimos

a la iglesia en cuanto edificio de una comunidad y para una comunidad determinada, una comunidad viva. En realidad, el edificio iglesia, sólo es iglesia cuando está habitado por una comunidad que se reúne en él y lo llena de dinamismo y plegarias, de culto y de justicia, de canto y de comunión.

La Catedral, desde este punto de vista, es un edificio singular, porque ha sido dedicada a acoger, en principio, a la iglesia local como unidad. La Iglesia que se evoca, cuando se habla de la Catedral, no es una comunidad particular de una diócesis, como podría ser una parroquia determinada, sino la misma diócesis, la iglesia en su totalidad, en cuanto realizada en esta iglesia particular, definida precisamente por ser una porción del pueblo de Dios encomendada a un obispo (CIC, n. 369). Tal vez por ello, cuando una diócesis está vacante y el Papa nombra a un nuevo Obispo, en las bulas pontificias se usa la siguiente fórmula: *Estando vacante la iglesia Catedral de N. designamos para regirla a...*

Desde esta perspectiva no es difícil constatar la profunda simbiosis que ha existido entre catedral y comunidad local, su historia, y su cultura. Estudiar, por ello, el nacimiento, los avatares de una Catedral es sumergirnos, al mismo tiempo, en la formación del paisaje de una ciudad. En sus atrios y plazas, en sus pórticos y calles colindantes se realizaban encuentros y actividades sociales y mercantiles, autos sacramentales e incluso fueeros, en España, la cuna de las universidades. Esta finalidad relevante, no sólo desde el punto de vista eclesial sino también antropológico y social, que hizo del templo el centro (*omfalos* = ombligo: el embrión crece a partir de la zona umbilical), a partir del cual fue construyéndose la ciudad, condicionó, sin duda, la arquitectura de la Catedral, identificándola con un edificio imponente, capaz de ser visto por todo el vecindario.

A este respecto escribe M. Rigueti:

Construir una Catedral era el resultado de un plebiscito universal, casi como un acto de fe colectiva. Para ello se demochaban riquezas, se traían desde lejos mármoles y columnas y era construida por todos con la propia fatiga. La empresa era sagrada y merecía indulgencias. Roma las concedía de buen grado. En aquel libro de piedra no firmaban generalmente ni los arquitectos ni los trabajadores; la obra colectiva debía ser el credo y la alegría de todos; era, sobre todo, un sagrado patrimonio común (Historia de la liturgia, BAC).

Ella es, por antonomasia, la iglesia-edificio, que reúne en iglesia-asamblea a la iglesia-comunidad local.

EL TEMPLO CRISTIANO, ESTRUCTURA Y FUNCIONALIDAD

Subrayado el significado y simbolismo de la Catedral, es obvio preguntarnos por su finalidad y, consecuentemente, por su estruc-

tura. Desde ella comprenderemos mejor su singularidad, la disposición y relevancia de unos elementos sobre otros. Es lo que sucede con cualquier espacio sea privado o público, está destinado a la administración o al ocio. La finalidad condiciona su estructura. Es el principio que también incide en el edificio-iglesia cuyo destino no es otro que acoger a la asamblea cristiana. Ella es el sujeto de la celebración litúrgica, la imagen y el rostro, aquí y ahora, de la iglesia, que no es un conjunto anárquico, resultado de la simple aglomeración de individuos, sino un colectivo estructurado, presidido por el Obispo o por quien lo representa, como sacramentos del Señor.

Es a partir de esta función de la asamblea desde donde hay que organizar y distribuir el espacio arquitectónico del templo cristiano. Es la asamblea la que determina el espacio, no el espacio el que debe condicionar a la asamblea, porque la celebración acontece en la asamblea. Sin asamblea no hay celebración cristiana, no hay fiesta.

Desde este presupuesto se entiende que lo prioritario en la iglesia sea la constitución de la asamblea, de la comunidad y, por ello, desde los comienzos del cristianismo siempre se dio la reunión cristiana, incluso cuando fueron las casas y no los templos los que acogían aquellas primeras asambleas. Sólo al multiplicarse el número de bautizados, los cristianos sintieron la necesidad de construir espacios adecuados a las nuevas condiciones, sin perder de vista, al menos en los primeros siglos, su finalidad funcional: albergar a la iglesia.

Una Catedral, por tanto, no es un edificio vacío, un monumento muerto, un museo. Reducirla a esto sería vaciarla de su significado y, hasta cierto punto, desnaturalizar su rico patrimonio artístico y cultural nacido para la contemplación y servicio de una comunidad determinada. Ahora bien, subrayada esta característica, es importante afirmar también la relevancia del espacio y del lugar en sí mismos. Al fin y al cabo, el hombre necesita del espacio para entenderse y relacionarse. Por ello, después de hablar de la asamblea, de su importancia y de su prioridad en la concepción religiosa cristiana, es preciso fijar la atención en el edificio en el que aquella se cobija y se reúne, todo él llamado a ser su epifanía, su expresión en piedra, luz, color e imágenes. Por eso no debe extrañar que el mismo término *iglesia* nacido para identificar a la comunidad cristiana convocada, aquí y ahora, por la Palabra de Dios, acabe proyectándose y definiendo al conjunto material que la alberga.

Las iglesias y, en nuestro caso, la Catedral, deben ser siempre una catequesis viva, visual, tallada en piedra, de lo que es central en la vida del cristiano, de sus gestos, de su itinerario, de sus diversos ministerios. En ellas, la interioridad y la expresividad han de ser siempre una sola cosa.

Lo propio de un lugar arquitectónico, es, sin duda, ofrecernos en nuestro camino un lugar de descanso, de hospitalidad. Y es ello lo primero que llama la atención cuando atravesamos el umbral del templo: la iglesia, con todos sus componentes, de forma especial el centro, que condensa el simbolismo ritual, es, ante todo, reflejo e imagen de la gran hospitalidad divina.

Esto es lo que presente y traduce la larga historia respetada, incluso en épocas de barbarie, de la llamada ley de exilio, que todavía hoy, tiene sus réplicas en los encierros de colectivos que hacen públicas, de este modo, sus reivindicaciones o esos perseguidos por la violencia que se refugian en este lugar sagrado que pretenden, por definición, inviolable, aunque no siempre es así.

Es este misterio personal el que revela el centro, marcado en el espacio litúrgico cristiano por el altar, la sede y el ambón. Y es a él a quien anuncian y a quien conducen los signos sagrados que nos encontramos en el camino: las campanas que convocan, el atrio, la puerta de entrada, el signo iniciático del agua junto al pórtico, el amplio espacio que nos conduce directamente a la mesa de la Cena del Señor y que nos habla de una presencia y nos hace presentir un encuentro.

No se trata de pasar de espacio a espacio, de cosa a cosa, sino de ir penetrando en una relación, en un misterio. Cuando entramos en una iglesia no entramos en un espacio cualquiera, fácilmente intercambiable con cualquier otro, sino que penetramos en un lugar único que nos habla al espíritu, y nos inserta en un clima sacramental, personal y comunitario.

Ciertamente, este clima es particularmente frágil y, por eso, hay que cuidarlo: la luz, la limpieza, el silencio, el equilibrio arquitectónico, la relevancia del altar, la armonización de los elementos decorativos, etc. pueden favorecer la elocuencia del lugar o pueden bloquearla y oscurecerla totalmente.

LOS POLOS DE LA CELEBRACIÓN CRISTIANA

Con frecuencia se piensa que el espacio celebrativo, la iglesia, tiene fundamentalmente dos zonas: el presbiterio, lugar de los ministros y la nave, lugar del pueblo. De hecho, se admite que estos dos espacios se organicen y se articulen entre sí de dos formas preferentes: de forma circular, concéntrica, accentuando así la presencia y la actualidad de lo que se celebra y la forma longitudinal, lineal, significando el carácter escatológico, itinerante del pueblo de Dios en marcha hacia su Señor, ejemplarizada de manera simbólica en la asamblea encabezada por el presbitero que celebra mirando al ábside dominado por la presencia del Pantocrator.

Sin embargo, la historia no concuerda del todo con esta única manera de concebir el diseño del templo cristiano. De hecho, la nave ha sido, muchas veces, lugar también de los ministros. Lugar de la presidencia y del ámbón, que se situaba en el cruceo del edificio o en el lado opuesto al altar, el ábside.

Pero, a pesar de ser esto lo que más nos llama la atención, cuando entramos en una iglesia, no son los elementos presbiterio —no ve los determinantes en la celebración cristiana, pues la verdaderamente definitorio es el trinomio *altar—sede—cátedra episcopal—y ámbón*. Son los tres ejes en torno a los cuales se constituye la asamblea: el banquete eucarístico, la Palabra y la presidencia, signos, a su vez, de la triple presencia sacramental de Cristo en la liturgia: en el alimento consagrado, en el sacerdote que preside y en la Palabra que convoca.

Si el altar es el centro del centro en cualquier iglesia, el altar de la catedral se distingue del resto de los altares de las iglesias por ser el altar del obispo. En esto consiste su singularidad.

La diócesis es una porción del pueblo de Dios —afirma el decreto conciliar *Christus Dominus 11*— que se confía a un obispo, para que la apaciente con la cooperación del presbiterio, de forma que unida a su pastor y reunida por él en el Espíritu Santo y la Eucaristía constituya una iglesia particular...

Y concluye el Vaticano II en la Constitución sobre la Sagrada Liturgia:

Conviene que todos tengan en gran aprecio la vida litúrgica de la diócesis en torno al obispo, sobre todo en la iglesia catedral... persuadidos de que la principal manifestación de la iglesia se realiza en la participación plena y activa de todo el pueblo santo de Dios en las mismas celebraciones litúrgicas, particularmente en la misma Eucaristía, en una misma oración, junto al único altar, donde preside el obispo rodeado de sus presbíteros y ministros (SC 41).

LA CÁTEDRA

Destacamos, de forma especial, este polo, porque es un elemento definitorio de la Catedral. La Catedral es el lugar de la *cátedra episcopal* y están tan estrechamente unidas que la una no se puede entender sin la otra. Por ello, a esta iglesia, se la denominó *Ecclesia cathedrae* o *catedral*.

La iglesia católica y apostólica no existe sin ella, sería imposible sin la presencia de la sucesión apostólica que asegura el testimonio del evangelio con la autoridad de su magisterio. Así como no existe la comunión eclesial sin la eucaristía, simbolizada en el altar, tampoco sería posible la comprensión de la diócesis sin la ga-

rantía de su apostolicidad reflejada en la sede. Esta afirmación de fuerte intensidad eclesiológica es lo que se expresa con frecuencia cuando decimos que un nuevo obispo se ha sentado en la *cátedra* de san Ambrosio o que un nuevo Papa se ha sentado en la *cátedra* de Pedro. Es evidente que la *cátedra* no interesa como simple objeto, por ello, lo podemos relativizar como tal: el signo de la sucesión apostólica es el obispo y allí donde ejerce su función evangelica está la *cátedra* personalizada. Pero nos movemos en el ámbito de lo sacramental y simbólico, por eso, encontrar la *cátedra* materialmente localizada en el espacio donde la iglesia local es convocada, es un signo sensible de que el ministerio apostólico continúa presente en aquella iglesia.

Esta *cátedra* sólo puede ser usada por el obispo local, de forma que un presbítero que celebre en la catedral jamás se sentará en la *cátedra* del obispo, sino que ocupará otra *sede*: pero esa *sede*, y todas las *sedes* situadas en las iglesias de toda la diócesis, adquieren significación a partir de ella: son el testimonio local de la comunión católica y apostólica, fundada en la comunión de fe, garantizada por el obispo que se sienta en la única *cátedra*.

Pero estos elementos, con ser emblemáticos e insustituibles, no agotan el universo simbólico de la Catedral y nos remiten a otros signos y momentos sacramentales que también han de encontrar sitio en este espacio único: en primer lugar, la fuente bautismal, *pues es muy deseable que, en cuanto se pueda, el obispo presida la liturgia cuaresmal y que él mismo celebre el rito de elección y los sacramentos de la Iniciación Cristiana (Ceremonial de obispos, 406)*. La íntima conexión entre el ministerio del obispo y la iniciación cristiana se mantiene todavía hoy en la disciplina canónica y litúrgica. Él es el primer responsable de la agregación de nuevos miembros al Cuerpo de Cristo y se le reserva en principio el bautismo de los adultos, con la explícita prescripción de notificarle tales casos para que pueda ser él mismo quien celebre estos sacramentos (CIC 861; RB 12). Es a través de los sacramentos de la Iniciación como la Iglesia Catedral se convierte en paradigma de la Iglesia madre y su baptisterio en *uterus Ecclesiae* por excelencia. Y, junto a la fuente bautismal, que debe ocupar un lugar independiente de la nave y del altar, la capilla penitencial para el sacramento de la Reconciliación; el espacio para la reserva del Santísimo, adecuado para la oración personal y privada; el coro para la liturgia de las Horas que facilite la participación del pueblo, y otros servicios complementarios —museo, biblioteca, sala de conferencias, etc.— que han de ir recomvirtiéndose según las nuevas necesidades, tratando de buscar siempre esa simbiosis entre edificio y entorno urbano, al que las catedrales han estado siempre tan íntimamente vinculadas.

Cuando se contemplan esos grupos de turistas que deambulan en una catedral o simplemente a las personas singulares que se detienen ante un retablo, un capitel o una vidriera, examinando cada detalle y verificando cuanto la guía impresa le adelanta, uno puede adivinar fácilmente lo que piensan: *He aquí un testimonio histórico de un pasado glorioso, el resultado de un matrimonio adecuado entre fe y cultura, propia de otros tiempos. ¿Pero, actualmente para qué sirve este monumento?*

Mantener la identidad de la casa de la iglesia diocesana: ésta es la respuesta y, al mismo tiempo, el reto. Romper la correlación catedral-museo y convertirla en catedral-iglesia. Y el único camino es habitarla, asegurar en ella la presencia de una comunidad que ora y, al mismo tiempo, es capaz de ofrecerla al que pasa como un ámbito abierto, acogedor, testimonial, en el que la autenticidad de las cosas y la sencillez y belleza de la liturgia faciliten el encuentro con el Dios de Jesucristo.





LA NAVE DE LA IGLESIA [A.A.]

NICOLÁS DE MEDINA

ÓLEO SOBRE LIÑO / 183 X 558 CM / SIGLO XVIII
(CA. 1730)

PRESENTACIÓN: BAYONA, IGLESIA DE NUESTRA
SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

BIBLIOGRAFÍA:

CARROL, F. Y LECLEJERO, H. (1938); MONTE, J. (1852); DANIELOU, J. (1961); RAINIER, H. (1964); CHEVALER, J. Y SHERBRANT, A. (1986); LÓPEZ QUINTAS, A. (1982) N. 23, pp. 384-394; PEREZ MOREDA, J. (1988); To 2, pp. 75-77; CALVARRO, J. L. (2003), N. 327, pp. 8-20.

El rico sentido simbólico de la nave tiene unos precedentes singulares en el mundo anterior al cristianismo y del cual muy probablemente participó la Iglesia para elaborar el suyo. En Egipto, y más tarde en Roma, se celebraba una fiesta de la nave de Isis, al comienzo de la Primavera. La Nave sacrificial propiciaba la salvación de los hombres que enlazaban sus vínculos personales en la comunidad o nación con un mismo destino.

El libro de los muertos de Egipto y las leyendas de las sociedades secretas chinas hablan de una navegación que conduce a la ciudad de la Paz o al mercado de la gran Paz, de una travesía del mar de las pasiones que acaba en el océano de la tranquilidad.

El símbolo de la Iglesia como nave arraiga tan profundamente en ella que sus edificios se dividen en naves, ya que tienen forma de cascos de navío invertidos, y pueden aparecer como instrumentos de navegación celeste.

La vida de Jesús ofrece muchos episodios en los que la nave o la navegación son protagonistas. Jesús duerme en la barca durante la tempestad en el lago de Genezareth; Jesús sube en la barca de Pedro y se aleja de la ribera donde ha quedado la muchedumbre que ha escuchado sus palabras; Jesús andando sobre el agua ordena a Pedro que le siga. Muchos apóstoles eran pescadores de profesión y poseían una barca; el apóstol Pablo atravesó el Mediterráneo en viajes

perigosos. Todos estos testimonios contribuyeron a familiarizar a los fieles con el símbolo de la navegación. Los textos de los Padres y las figuras de los sacramentos han contribuido a la vulgarización de este símbolo y a darle el valor de un jeroglífico de primer orden.

La nave y la navegación la encontramos en las catacumbas, pintada al fresco, grabada sobre el mármol, esculpida sobre la piedra, modelada en tierra cocida o sobre mortero, entallada en piedras preciosas, etc. El caso más antiguo es el de una placa o *loculus* pintada en cinabrio en el cementerio de Ostiense y un hermoso relieve en piedra, de Faustina, que se conserva en las catacumbas de Santa Priscila en Roma.

Es en Roma donde se encuentran los monumentos arqueológicos más importantes, y en la mayoría de los casos, son sarcófagos. Los primeros cristianos consideraban la sepultura como el puerto al que llega un navío que termina su singladura, y en el cual el cuerpo en reposo aguarda la resurrección.

Este pensamiento se expresa también con la aportación de otro símbolo; el faro que brilla en la lejanía y hacia el cual debe dirigirse el navío como lugar de salvación. Un balneario funerario de Espoleto nos muestra a Cristo como Piloto de la Nave, con los evangelistas como tripulantes y dirigiéndose hacia un faro. Aquí la barca está representando a la Iglesia, conduciendo a los que ya se encuentran a bordo hacia la eternidad, donde brilla el faro de la salvación.

A veces se representa sobre el navío una paloma que sostiene en el pico una rama de olivo. La alusión a la salvación del hombre es clara, así como Noé y sus acompañantes fueron salvados de las aguas. La Paloma, símbolo de la paz, también se documenta en el sarcófago de Genialis, en el cual incluso aparece la palabra: *in pace*. Una lámpara de bronce, datada en el siglo IV y perteneciente al Museo Kaiser Federico de Berlín, lleva en la proa al divino cordón, cinco remeros en cubierta y tres palomas en el mástil.

Este cordón sobre la proa quizá sea el referente más antiguo de la Nave de la Iglesia como Na-

ve Eucarística. En efecto, la Nave de la Iglesia representada en la pintura monumental de la sacristía mayor de la Iglesia de Santa María de Betancuria y que figura en la exposición como pieza emblemática de ella, ha centrado toda su expresividad iconográfica en la Iglesia como Nave Eucarística.

La Eucaristía es el sacramento más importante de la Iglesia porque es la plenitud de la vida cristiana y la fuente donde se alimenta todo su ser. Por eso, el Pan de la Vida, el Cuerpo y la Sangre de Cristo, es el manjar más ansiado de todo el pueblo de Dios. Hay una leyenda en el cuadro que encontramos de frente y rodeando la línea superior del casco de la Nave que dice *La Nave del mercader que desde lejos trae pan propro*. El *HL*. La imagen de Cristo yacente que está en la vela de proa aparece con la siguiente leyenda *Anunciaremos la muerte del Señor hasta que vuelva*. El anuncio y la realización de la Eucaristía es la renovación del misterio de la muerte y resurrección del Señor. Por eso abundan en esta Nave los símbolos de la Pasión, especialmente en el mástil y aparejos superiores. El mástil es el árbol de la cruz que tal como dice su leyenda decora y da brillo a la Iglesia. En el palo de proa y semejando una lanza a similitud de la que atravesó el costado de Cristo, encontramos esta leyenda: *Para borrar nuestros crímenes con la atroz punta de la lanza*. Están presentes además otros símbolos de la muerte, como la túnica sordada, la Santa Faz, etc.

La Eucaristía, plenitud de la vida cristiana, suplene la presencia de los demás sacramentos, ya que se orienta a ella y de ella reciben su sentido. Por eso, los sacramentos están representados como caballos, al borde de la línea de la flotación y todos con sus respectivas leyendas. El bautismo me *fortaleció* con el agua. La Confirmación: *el pan robustece el corazón del hombre*. La Penitencia: *no permaneceré en mi ninguna mancha de delito*. La Unción de los enfermos: *derrostate óleo sobre mi cabeza*. La Eucaristía: *contra todos aquellos que nos atribulan*. Orden sacerdotal: *los ungeste con perfume*. Matrimonio: *somos un cuerpo en Cristo*.



1544-1545

© 2004 Enciclopedia de la Biblia. Reproducción autorizada por la FEPC. Buenos Aires, 2004.

Sin lugar a dudas, Jesús es el protagonista de toda la escena. Desde el centro de la Nave rodea el pan eucarístico a los padres de la Iglesia y santos escritores eclesiológicos que, aunque están sumergidos en el agua, signo del mal, son salvados por la fe. Todos alaban a este pan que les da la vida proclamando:

San Agustín: oh signo de piedad, oh vínculo de caridad. San Gaudencio: éste es el viático de nuestro camino. San Ciriaco: rechaza a la muerte y conjúndete a los ignorantes. San Próspero, medicina de inmortalidad. San Igracio, el alimento que purifica la vida y rechaza todos los males. San Juan Damasceno: el cuerpo redentor de los pecados. San Juan Crisóstomo, fuente de todos los bienes. San Justino: los que tienen la esperanza de la resurrección.

Hacia la popa y junto a la figura de san Juan Evangelista se encuentra el arca eucarística y desde la sagrada forma que está en su centro se nos dice: *Yo soy el camino, nadie ve al Padre sino por mí.* En este camino hacia el Padre son fundamentales la Esperanza, la Fe y la Caridad. La Esperanza se encuentra situada junto a la proa, y se nos presenta recordando la frase de santo Tomás de Aquino: *se nos da la prenda de la gloria futura.* Sobre el castillo de popa está situada la Cauda que nos advierte que la fe sin obras no sirve de nada: *viven por la Caridad.* La figura de la fe, situada junto a la de la Caridad proclama amonadada: *misterio de la fe, y un ángel al borde de esta cubierta está sentado junto al farol del que emerge la leyenda: quien me sigue no camina en las tinieblas.*

Este cuadro de la Nave de la Iglesia o Nave eucarística de la Sacristía del templo matriz betancaritano tiene algunos añadidos con respecto al grabado que le inspira. Igneros de resetarse. Entre ellos el más importante es el de la incorporación de la figura de María. La Madre del Señor está junto al mástil que representa a la Cruz y al lado de san Juan, tal como sucedió en la muerte del Salvador. En una imagen pictórica llena de ternura y con un rostro resplandeciente de gozo la leyenda proclama: *fe colmada con la plenitud del pan, con el que se*

alimentan los hambrientos. No sabemos por qué razón el pintor lagunero Nicolás de Medina incorpora la figura de María en su magnífico lienzo pictórico. Algunos opinan que se debe a que es la titular de la parroquia a la que se destinaba la obra, pero a la postre no pudo tener mejor acierto ya que María es Madre de Dios y también Madre de la Iglesia. Iglesia que peregrina por este mundo hacia la Patria celestial y que se alimenta con la Eucaristía, el Pan que da la Vida. Nadie como María recibió este Pan que da la vida eterna; no sólo cuando le acogió en su seno sino cuando fielmente oye sus palabras y los pone en práctica.

La magna obra pictórica de la Iglesia Mayor de Fuerteventura y, en su día, Catedral de las Islas Canarias, ostenta la singular gloria de haber escapado y conservado, a pesar de sus cortos medios, un magnífico lienzo que recogiendo el espíritu de la Contrarreforma traduce al lenguaje pictórico una rica síntesis del pensamiento y la teología católica.

REY



LA NAVE DE LA IGLESIA [A.L.B.]

NICOLÁS DE MEDINA [1702 - 1750]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 183 X 558 CM / SIGLO XVIII
(ca. 1730)

FUERTEVENTURA, BETANCURIA, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

BIBLIOGRAFÍA:
PEREZ MORGERA, J. (1989), pp. 75-77.

Pintado en 1730 por Nicolás de Medina para el testero de la cajonera de la sacristía de la parroquia de Santa María de Betancuría, su coto figura en las cuentas dadas por el presbítero y mayordomo de fábrica don Pedro López de Vera: *Por ochenta fanegas de trigo y ciento y onse fanegas y tres azémimes de seauada, puestas a bordo, con que se pagaron al Maestro Nicolás de Medina mil y quinientos reales de sus manos y colores en que se ajustó el quadro de la nave del Señor que coje el testero de los cajones de la sacristía.* Los

descargos dados por el mismo administrador correspondientes a los años siguientes [1730-1732] dan cuenta de la hechura de su bastidor. En ellos consta el gasto de 50 reales 36 maravedís de media viga de pirsapo que salió en Masconra, al norte de la isla, que se traxo para bastidores para el quadro de la nave de la Iglesia y bastidores de los bentamos, los dies que costó de prinisipio, seis de asenarlos, dies y seis de camellos y de dos hombres que lo trajeron, seis de media fanega de trigo que se flexó en pan, ocho y treinta y seis maravedís de nuebe libras de pasas y quatro de dos quantillos de uino? Por lo demás, el mayordomo de fábrica hizo constar la fecha de ejecución junto a su nombre en la cartela que portan dos angellos en el extremo inferior derecho del lienzo: **HCC CPUS FACT. PVIT ANNO DOM. MDCCCXXX SVB ADMINISTRATIONE FABRICE D. PETRO LOPES DE BERA PRESBITER.**

Seguidor del pintor Cristóbal Hernández de Quintana, Nicolás de Medina tenía abierto su taller en la ciudad de La Laguna?, Tenerife, a donde fueron empujados desde Fuerteventura las 80 fanegas de trigo y 111 de cebada que recibió por su trabajo. Ello posee de relieve una vez más las estrechas relaciones artísticas entre Tenerife y las islas orientales de Lanzarote y Fuerteventura —granero de Canarias— y su vinculación con el comercio e importación de cereales, de los que eran deficitarias las islas occidentales.

Completa el programa iconográfico de la sacristía de Santa María de Betancuría —construida entre 1696 y 1701, su espléndida cubierta fue labrada por el maestro carpintero Tomás Hernández— el ciclo narrativo sobre la vida de la Virgen dispuesto sobre las tres paredes restantes. Considerado del mismo Nicolás de Medina, se trata de tres grandes lienzos apaisados divididos en escenas que simulan cuadros independientes: *Circuncisión, Adoración de los Pastores, Vistación y Anunciación; Desposorios —caso desaparecido—, Presentación de María, Natividad de la Virgen e Inmaculada Concepción; y Asunción, Huida a Egipto, Presentación en el Templo y Adoración de los Reyes* (esta última trasladada hoy al Museo de Arte Sacro del mismo templo). Las pinturas

—relacionadas con la serie de la cercana ermita del Valle de Santa Inés— acusan los débitos de los modelos difundidos por el manierismo y barroco flamenco a través de los grabados editados por las prensas de Amberes, en especial en las escenas de la Adoración de los Pastores, Adoración de los Reyes y Anunciaci3n que recueñan composiciones de Martín de Vos o Rubens grabadas por los Sadeler y Bolwert.

Para el cuadro de la *Nave de la Iglesia* o la *Nave del Señor*, Nicolás de Medina también se valió de una estampa. Como apuntamos en 1988, la pintura constituye una copia literal de una de las catorce estampas de la *Psalmodia Eucharistica*, una obra del teólogo mercenario Melchior Prieto, impresa en Madrid en 1624, que ilustra visualmente el misterio de la Eucaristía a través del oficio del Corpus Christi.¹ Del éxito de la edici3n dan testimonio las ediciones que poseían las librerías de los conventos dominicos de Las Palmas de Gran Canaria y La Laguna, así como la que todavía existe en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna. Grabada por Alvaro de Pajma, la estampa quinta —amancada en este último ejemplar—, representa la carabela eucarística de la Iglesia. Dos años más tarde, en 1624, el pintor Alejandro Coarce realizó una copia exacta en lienzo para la parroquia de Los Yébenes (Trilad), de menores dimensiones que la réplica de Fuerteventura.

Toda la composici3n, de denso contenido simbólico, se basa en las palabras del oficio del Corpus —escritas sobre la barandilla del puente de la embarcaci3n— *NAVIS INSTITUTEUR DE LONGE PORTANS PANEM SVVM PROX.* 31. *Ies como la nave del mercader que desde lejos trae pan!* Las mismas palabras de la escritura, tonadas del libro de Proverbios (31, 14), fueron interpretadas como alusiones a la Virgen María y a la venida de Santiago a España; mientras que los mercaderes ya habían utilizado la imagen de la nave del mercader para la alegoría de la orden grabada por Perret en 1619.²

A diferencia del grabado inspirador y la pintura de Los Yébenes, la versi3n de Fuerteventura introduce, como principales diferencias, parejes

de ángeles niños —en vuelo o sobre las aguas— en los cuatro ángulos que portan cartelas y figuraciones, así como las figuras de san Juan Evangelista y la Virgen María, nave simbólica elegida por el comerciante celestial para desembarcar en la tierra el pan verdadero y vivo de la eucaristía.

De la proa está suspendido el cadáver de Judas Iscariote, que cuelga ahogado de la soga (Mt 27, 5). Su túnica, rasgada, muestra las entrañas, tal y como narra el texto evangélico (*coyó hacia adelante y reventó por medio, quedando desarmadas todas su entrañas*, Hech 1, 18). Un ángelito enarboló el pend3n en el que ondea el beso del traidor y, a su lado, sentada sobre el áncora, la alegoría de la Esperanza. San Pedro, revestido con los ornamentos sacerdotales, distribuye, en el puente del navío, la Sagrada Comuni3n a la tripulaci3n. Junto a él está Salom3n, el rey sabio a quien se atribula el libro de proverbios; mientras que el mercader celestial, Cristo, en presencia de sus ap3stoles, deja caer Sagradas Formas sobre padres, ap3stoles y doctores de la Iglesia: San Justino, san Cirilo, san Juan Cris3stomo, san Agustín, san Ignacio de Antioquia, san Gaudencio, san Juan Damasceno y san Jerónimo, que elevan sus manos ansiosos de recibir el pan divino, el alimento necesario para no hundirse en las aguas de este mundo. Siete piezas de artillería —que no son otra cosa que los siete sacramentos— defienden la carabela. En la popa viajan la Virgen María y san Juan, el discípulo amado que acogió en su casa a la madre de Jesús. El evangelista que escribió sobre el simbolismo del Cordero y el pan de vida mantiene el cáliz con su mano derecha. Una cruceta hace los oficios de brújula. En la parte más elevada de la nave, las obras dos virtudes teológicas, la Caridad y la Fe, con la cruz y el cáliz con el santo sacramento. Bajo ellas, en las tribunas de la popa, Santiago, vestido de peregrino que, como la carabela, viene de lejanas tierras; y el doctor Angélico, santo Tomás de Aquino. El patr3n de España —a quien también se relaciona con la nave tripulada por el divino comerciante— levanta la mano para testificar la grandiosidad trágica del misterio eucarístico, al

tiempo que el autor del oficio del Corpus Christi y del *Tantum Ergo* sondea en las profundidades. Puesto que la Eucaristía representa la renovaci3n del sacrificio de la cruz, los mástiles y las velas, que impulsan la nave, son instrumentos y símbolos de la Pasión. El palo mayor es la cruz redentora, de la que cuelga el santo sudario. Lleva en la cúspide al Cordero de Dios, rodeado por la corona de espinas, que enarboló la enseña con la Santa Faz. El segundo mástil está constituido por la larza que abrió el costado, atravesada por el palo con la esponja empapada en vinagre. La vela, hinchada por el viento, muestra a Cristo muerto. En la proa, la columna de la flagelaci3n tiene estampada en el velamen la túnica del Señor. Sobre ella canta el gallo de la Negaci3n.

La pintura puede relacionarse con otra obra atribuible al maestro Nicolás de Medina por sus afinidades formales y por su espíritu y estilo iconográfico, repleto de figuras y filacterias con mensajes. Se trata del cuadro de la *Buena Muerte* de la ermita de Nuestra Señora de Gracia de La Laguna, fechado —por inscripci3n— cuatro años más tarde, en 1734.

¹ Archivo Histórico Diocesano de Gran Canaria; libro de cuentas de librería de la parroquia de Santa María de Betancor, cuentas dadas el 10-XII-1730 por el presbítero don Pedro López de Vies, desde 10-IV-1724, f. 59r, partida no. 19 del decanato fol. por RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura en Canarias durante el Siglo XVII*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 288-289 y nota 2. La última copia del dibujo del archivo legado Miguel Torreal.

² Éste, suertado dadas el 2-III-1733 por don Pedro López de Vies, desde 19-XII-1730 hasta 28-XII-1732, f. 68r, partida no. 125 del decanato.

³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, op. cit.

⁴ Ídem, p. 294-295.

⁵ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrareforma y barroco*, Madrid, 1981, p. 101-107.

⁶ FUERTOLAS, L., *Playa Isidro de Yabacaz y la visaci3n isidoriana*, Oficio Mercenario no. 140, mayo-enero 1979, pp. 17-19. La nave del divino mercader vendida de lejanas tierras es también un símbolo de la venida de Santiago a España. Así se ve en un grabado granuoloso del siglo XVII que representa el desembarco del ap3stol. El centro de la composici3n lo forma un navío que da su frente a un mar que estremece con las crestas de Italia, Galia y España, acompañada de una cartela que lee la referida inscripci3n: *NAVIS INSTITUTEUR DE LONGE PORTANS PANEM*. *Museo Carrillo*, A. El grabado en González durante el siglo XVII, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII, Granada, pp. 84 y 87.



ESCUDO DEL OBISPO CÁMARA Y MURGA [IACI]

TALLA EN MADERA / 98 X 83 X 8 CM / 1634?

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. SOCIEDAD CIENTÍFICA EL MUSEO CANARIO

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), pp. 219-230. GÓMEZ-FINNO GUERRA DEL RÍO, J. R. (1996), pp. 118-121.

Una de las dos tallas gemelas con las armas del Obispo Murga, procedentes del antiguo convento de San Ildelfonso y que se encuentran hoy en *El Museo Canario*, un edificio que ocupa parte del solar de esa desaparecida construcción. La pieza está tallada en madera de cedro y conserva restos de policromía el escudo es de forma elíptica vertical y sus bordes cuentan con el enrollamiento apenajinado tan característico de las representaciones heráldicas a partir del siglo XVI. La forma elíptica y la circular eran las más utilizadas por los clérigos. Se blasona como un escudo partido: en el primer cuartel, cinco paneles puestas en cruz en el segundo, dos lobos; bordura general de 13 estrellas. El escudo se timbra con capelo episcopal, ornado de dos cordones de tres órdenes de borlas y lleva acolada la cruz propia de los Obispos.

Sabemos por otras representaciones de las armas del Obispo Murga que, en este caso, los cinco paneles están representados incorrectamente, en cruz y no en solter o en aspa se debe probablemente a una adaptación a la forma elíptica del escudo. Don José Miguel Alzola nos ha informado que ambas tallas fueron restauradas por Julio Moisés, quien repuso la pieza ornamental exterior que faltaba en una de ellas.

El Obispo Cámara había fundado en 1634 el convento de monjas bernardas descalzas o recoletas de San Ildelfonso, que ocupaba con su iglesia y huerta toda una manzana. La entrada principal del convento estaba en la calle de la Vera Cruz, hoy Doctor Chil. La sencilla fachada de la pequeña iglesia miraba a la calle de San Marcos. Fue el único de los seis conventos de la



[IACI]

ciudad que sobrevivió a los primeros embates de la desamortización, aunque hubo intentos de convertirlo en escuela de instrucción primaria a mediados del siglo XIX.

La Junta revolucionaria formada en Las Palmas a raíz del destronamiento de Isabel II en 1868, ordenó desalojar a las monjas de San Ildelfonso y llevarlas al Hospital de San Martín. El convento y la iglesia fueron derribados enseguida.

A San Ildelfonso pertenecían dos escudos en piedra arenisca, ambos de forma elíptica vertical. Uno lleva las cinco paneles, que con la bordura de trece estrellas forman las armas primitivas de los Murga. Las paneles debían representarse en solter o en aspa, que es lo mismo, —es decir, dos, una y dos—. Pero aquí apa-

recen en cruz, puestas una, tres y una. El otro escudo trae los lobos de los Ayala, pero con la misma bordura anterior. Se trata, sin duda, de una solución para colocar los dos escudos de forma simétrica, a los lados de una portada.

Actualmente se encuentran en una casa situada en la Hoya del Parado, Cruz de Morera, construida en el primer tercio del siglo XIX, tras el proceso de repartos de tierras que se desarrolló en el Monte Lientical entre 1806 y 1818.

Después del derribo de la iglesia y del crumenio de las bernardas recoletas, algunos elementos decorativos, como esos escudos y el bajorelieve de arenisca, actualmente en la Casa de Colón, que representa la imposición de la casulla a san Ildelfonso, se colocaron en esta casa junto con algu-

nas lápidas procedentes de otros derribos, formando un conjunto bastante heterogéneo.

Las armas primitivas y propias del linaje de Murga son: de oro, cinco paneles de sinople, puestas en sauto; bordura de gules, con trece estrellas de oro. Estas eran las armas que ostentaba la primitiva torre de Murga, así como el palacio cortiño y las que se ven en su capilla y enterramiento. Las paneles u hojas de álamo proceden de los Salcedo; la bordura con estrellas la heredaron de los Salazar con los que estaban entroncados. Una rama de la familia materna del Obispo, los Murga de las Encartaciones, usaba un escudo partido; primero, de plata, las cinco paneles de sinople puestas en sauto; bordura de gules con las trece estrellas de oro; y segundo, también de plata, dos lobos de sable, andando, uno sobre otro. Ese cuartel hace alusión a su descendencia de la casa de Ayala.

El Obispo Cámara y Murga utiliza siempre una variante de estas armas; la bordura de estrellas tomadas del bláson de los Salazar rodea a un tiempo ambos cuarteles, no sólo el de las paneles de los Salcedo, sino también el de los lobos de los Ayala. En ningún momento aparece en la armería de este prelado una alusión a la heráldica paterna.

Las armas del Obispo Murga son las más representadas dentro de la emblemática eclesiástica canaria del siglo XVII; aparecen en el frontispicio de la segunda edición de sus *Sinodales*, en la portada del Palacio Episcopal de Las Palmas, en la citada casa en la Hoja del Parrado, en sus retratos en el Cister de Teror y en el Museo de la Catedral y en varios documentos que cuentan con su sello.

JG-PGdeR



CONSTITUCIONES SINODALES DEL OBISPO DE CANARIAS, POR DON CRISTÓBAL DE LA CÁMARA Y MURGA [1629] [I.A.D.]

IMPRESION VENTA DE JUAN GONZÁLEZ / 20,3 x 5,5 CM (ABRIL); 20,3 x 28,4 CM (ABRIL); 356 + 12 FOLIOS / 1634



[I.A.D.]

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCEBISPO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

El libro de las constituciones sinodales de Cámara y Murga se ilustra en su portada con un hermoso grabado en forma de retablo realizado para el mismo. Corona el timpano superior el escudo del Rey Felipe IV. En el cuerpo central destaca el epígrafe de la obra, cuyo texto está enmarcado. A sus lados, las imágenes de santa Ana con María niña y san Joaquín. En la parte inferior, haciendo de peana y predela, se encuentran, en el centro, el escudo del obispo y, a ambos lados, los nombres de los dos santos citados. La

lenda del epígrafe o título del libro es como sigue:

CONSTITUCIONES SINODALES DEL OBISPO DE LA GRAN CANARIA Y SU SANTA IGLESIA CON SU PRIMERA FUNDACION, Y TRANSACCION, VIDAS SUARINAS DE SUS OBISPOS, Y BREVE RELACION DE TODAS LAS ISLETAS ISLAS. Compuestas y Ordenadas por el Doctor don Christoval de la Cámara y Murga. Magistral de tres Iglesias, Badajoz, Murcia y la Sta. de Toledo Primada de las Españas Obispo del dicho Obispado. DIRIGIDAS A LA CATEDRAL MAGD. del Rey don Felipe III nuestro Señor, Monarca y Emperador de las Españas

Al pie del retablo en letra pequeña se leen los créditos del libro: *Con Privilegio, en Madrid, Por la vida de Juan Gonzalez, Año 1634. I de Courtes F.*

El contenido del libro es vario. Además de las constituciones sinodales, recoge en sendos apéndices el episcopologio de la diócesis y una descripción de la geografía eclesial de cada una de las islas y de los lugares más relevantes de las mismas. Estamos, pues, ante una obra de valor excepcional, imprescindible aún hoy para el conocimiento de la sociedad canaria del siglo XVII.

Don Cristóbal de la Cámara y Murga nació en 1571 en Arciniega (Álava). En las mismas sinodales dejó escrito con detalle sus datos biográficos, prebendas y títulos. Los estudios de gramática los hizo con los jesuitas en Monterrey (México). Los de arte y teología, en Alcalá, Sigüenza y Salamanca. Fue catedrático de esta universidad y cárdigo magistral de Badajoz, Murcia y Toledo. En noviembre de 1627 fue nombrado Obispo de Canarias. Llegó a su sede en mayo de 1628 e inmediatamente inició la visita pastoral a toda la Diócesis. Un año después convocó el Sínodo. Murga afirma que la visita pastoral duró dos años y tres meses. Por tanto, tuvo que suspenderla al año de iniciarse para presidir las sesiones sinodales y continuarla una vez clausurada la asamblea. No obstante, en el Libro del Sínodo se recoge íntegramente la crónica de la visita, ya que fue editado en 1634.

Sorprende que Cámara y Murga desconociese los sínodos de Muris, de Viquez de Arce y de Cristóbal Vela. Al intentar justificar la necesidad de convocar Sínodo, afirma que somos obligados a tener Sínodo Diocesano cada año, lo cual en este nuestro Obispado jamás se ha hecho, no sólo después del Concilio de Trento pero ni antes, por lo cual no hay regla cierta de gobierno espiritual en estos islas. Habían transcurrido 54 años del sínodo de don Cristóbal Vela y 114 del sínodo de don Fernando de Arce, y ya habían pasado al absoluto olvido en la diócesis. Ignorando éstos, Cámara y Murga fundamentó sus sinodales en las pastorales del Obispo Martínez de Cenicero, como el mismo manifiesta: ...se fue

a la visita que la hizo maravillosamente, dexando muy buenas leyes y saludables mandatos, de que en lo general para todo el Obispado nos hemos valido para ordenar las Constituciones Synodales. Otra fuente de inspiración la tuvo Murga en el sínodo de Jaén de 1624, convocado por el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, obispo de dicha diócesis. El principal objetivo del sínodo era reunir en un cuerpo jurídico diocesano la doctrina del concilio de Trento, clausurado en 1563: los dogmas de fe, oraciones, mandamientos, bienaventuranzas, virtudes, moral acerca del pecado, los sacramentos, los clérigos, los mayordomos y las cofradías, diezmos, testamentos, fundaciones, derecho penal y procesal, advertencias sobre las supersticiones, adivinos, simonías, etc.

Son interesantes los mandatos a los maestros y curas sobre la enseñanza de la doctrina y la predicación: ...que los maestros de escuelas y maestros de enseñar a coser, enseñen juntamente la Doctrina Christiana a sus discípulos, y por lo menos se la hagan repetir una vez cada día... les mandamos (a los curas) enseñen la Doctrina Christiana a sus parroquianos, no contentándose que la sepan de memoria, sino que la entiendan explícitamente, lo qual hagan todos los Domingos y Fiestas de guarda... prediquen a lo menos los Domingos y Fiestas solenes, declarando al pueblo según la capacidad de sus oyentes, lo que están obligados a saber para salvarse, los vicios de que se han de apartar, las virtudes que han de seguir... No traten ellos, ni otros qualesquiera Predicadores cosas dificultosas, curiosas y sutiles que no pertenecen a la edificación espiritual del pueblo, ni cosas inciertas, falsas, supersticiosas o escandalosas, no auténticas, ni que provoquen risa, sino usen de lenguaje fácil breve, inteligible, llano, y no crítico, declarando el santo Evangelio, con doctrinas morales, siguiendo las doctrinas de los Santos, edificando al pueblo con su vida y doctrina.

El libro de las Sinodales finaliza, como dijimos, con la descripción de la geografía eclesial de la diócesis. El epílogo de este interesante apéndice dice así: Todos estas ciudades, villas y lugares tiene estas siete islas: en todos he estado, sin

faltar uno, ni Iglesia o Ermita que no oya visitado, visto y tocado todo por mis ojos y manos, como constará más largamente en la relación de la visita... y no me ha quedado lugar ni Iglesia, donde no oya predicado, y en algunas tres, quatro, quinze, veinte sermones en pulpito, sin muchas pláticas hechas en los Conventos de monjas y carcelles. Para todo lo qual me he embarracado orate vezes, sea Dios bendito, y buenho ayuda a comenzar segunda visita. El Sínodo de Cámara y Murga se mantuvo veinte cien años. El Obispo García Jiménez [1665-1690] lo definió como modelo y le sirvió de referendo durante su largo y fecundo pontificado.

JSR



RETRATO DEL OBISPO GARCÍA JIMÉNEZ [RAE]

ANDRÉS

ÓJULO SOBRE BLENZO / 222 X 140 CM / SIGLO XVII (CA. 1724)

LEYENDA:

ILLUSTRI. D.D. BARTHOLOMÆUS GARCÍA DE XIMÉNEZ OLIV. UNIVERSITATIS S.ILMANTIVÆ MURICIS COLLEGIJ CHONCHENSIS ALUMNIUS, DIGNUS SUTILIS MARIAN. Q. DRIS. CATHEDR. BROMI. MODERATOR. ELEGIS. POLICIA. STE. METROPOLITANE. PITHIACALLIS. HISPALENSIS. ELLIS. CANONICUS. LECTORIARIS. TANDIEN. EPISCOPUS CANARIENS. REGIS. O. CONSILIARIUS. ETC. HOC. SIC. VIA. FISSICANUL. CONVENTUM. FUNDAVIT. ANNO. DOM. 1689.

TENERIFE. SANTA CRUZ DE TENERIFE. IGLESIA DE SAN FRANCISCO

BIJOGRAFÍA:

VERA Y CLAVIJO, J. (1978) p. 157-161. CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997) p. 239. CONCEPCION RODRÍGUEZ, J. (1995) p. 15. GARCÍO DE FRANCHI, C. 2002 pp. 356-357.

Bartolomé García Jiménez nació en Huelva el 19 de octubre de 1622 y durante su formación religiosa ocupó numerosos cargos en diferentes diócesis como el de Salamanca o Sevilla.

Consagrado como Obispo en 1665, después de un tortuoso viaje¹, llega ese mismo año a Tenerife donde se establece. Si bien durante los 25 años que duró su obispado mantuvo frecuentes visitas a todas las islas del Archipiélago, sin es-



IAAF

cepción alguna¹, y desarrolló una ingente labor que fue resaltada, desde su trágico traslado, por su secretario don Juan García Jiménez en una carta enviada al arzobispo de Sevilla.

De gran formación, García Jiménez senta las bases para sus sucesores ilustrados, que tomarán como ejemplo no sólo sus labores religiosas sino también su continuo mecenazgo², tanto relacionado con las artes plásticas como con la creación de nuevas fábricas religiosas. A este último apartado responde el retrato situado en la

capilla mayor de la iglesia de San Pedro Alcántara del convento de San Francisco de la tinerreña ciudad de Santa Cruz.

El retrato del citado prelado es fruto de una donación que realiza para la construcción de la fábrica del convento franciscano; para conmemorar dicha circunstancia, se realiza el retrato de García Jiménez. El Obispo se representa en pie ante una mesa cubierta con mantel, la estancia está enmarcada por un gran cortinaje y una librería como fondo. La presencia

del escudo de armas, la escribanía y los motivos florales de la alfombra completan la escena. Una escena que guarda enormes similitudes con el retrato del Obispo Lucas Conejero que también hace acto de presencia en la iglesia del convento franciscano³. En este duelo comparativo que resulta obligado hacer entre las dos obras, se observa la inferior calidad y dureza de facciones en el tratamiento del rostro del retrato, si no tenemos en cuenta a autores como Cristóbal Hernández de Quintana o Juan de Miranda.

¹ Viera y Clavijo, José, *Historia de Canarias*, Cupa Editorial, Madrid, 1978, p. 257-263.

² CABRILA LEÓN, Santiago y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Jaime (Obispo de Canarias y Rabisco), EYBISA, Madrid, 1997, p. 239.

³ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, *Retrato artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, p. 15.

⁴ Castro de Franco comenta acertadamente la relación en tres artícos cuadros en *Arte en Canarias (siglo XVIII)*. Una mirada retrospectiva, Gobierno de Canarias, Madrid, 2002, p. 356-357.

⁵ GARCÍA DE FRANCO FÉ, Carlos, *ibidem*, p. 257.

AVG



RETRATO DEL OBISPO LUCAS CONEJERO [IAAF]
ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 260 X 180 CM / SIGLO XVIII

LEYENDA:
EL SR. DON LUCAS CONEJERO DE MOLINA, DIGNÍSIMO
OBISPO DE ESTAS ISLAS CANARIAS, EDAD DE 52 AÑOS,
AÑO DE 1716. ADO. D. JESÉ JUANJÍN GALLIJO Y FIGUEROA,
CALCETABO Y MAYORDOMO, EDAD 25 AÑOS.

LANGAROTE, AVISPRE, IGLESIA DE SAN GINES

BIBLIOGRAFÍA:
CABRILA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997). CON-
CEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1999). ALLÉN, J. (2005).

Don Lucas Conejero de Molina ocupa la plaza de Obispo de Canarias desde 1714 a 1724.

Nació en Cáceres el 14 de marzo de 1664, alcanzó pronto un lugar destacado dentro de la institución eclesiástica, ostentando diferentes ca-



[A.1]

gon, hasta que el 1 de julio de 1714 llega a Gran Canaria para ocupar la plaza vacante dejada por su antecesor: el fallecido Vicuña y Zuazo¹.

En estos diez años en Canarias don Lucas Concejón se muestra con una gran actividad caritativa y de mecenazgo artístico. En este sentido, encarga al reconocido pintor Rodríguez de la Oliva un retrato para conmemorar su ayuda en la realización de la capilla mayor de la iglesia franciscana de Santa Cruz de Tenerife².

Sin embargo, la obra que nos ocupa es la primera que retrata al Obispo en Canarias. Probablemente encargada a un pintor local, se muestra la figura de Lucas Conejero, vestido con los atuendos propios de su cargo y al lado de una mesa con un libro y un tintero. Su mano derecha se asienta sobre el meniado libro mientras que la izquierda toca el pectoral. En un segundo término acompaña al obispo, su mayordomo, José Joaquín Calleros y Figueroa.

Técnicamente la obra resulta algo mediocre para la época, sus colores son planos, sin apenas volúmenes en los cuerpos y con un uso fallido de la perspectiva, a pesar de todo, estos defectos parecen ser una constante en la pintura canaria del siglo XVIII, que acusa un fuerte *hieratismo* y *frontalidad* en los retratos de cuerpo entero. Errores *perspectivísticos* graves, *incapacidad para relacionar dinámicamente a varios personajes* que surgen en una sola composición L.J.³

Gracias a la leyenda que aparece en la zona inferior derecha, el cuadro está datado en 1716, a los dos años de la llegada de Lucas Conejero a Canarias y por lo tanto, anterior al retrato realizado por Rodríguez de la Oliva, si bien el de este último se presenta como de mejor calidad.

¹ GABRIELA LEÓN, Santiago y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, *Obispos de Canarias y Rubicones*, IZPUSA, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

² CONCEPCION RODRÍGUEZ, José, *Pintorrenzo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

³ ALLEN, Jonathan, *A través del Atlántico: el género del retrato y la idea en Alrotes de la Isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 96.

AVG



CONSTITUCIONES Y ADEJAS ADICIONES SINGULARES DEL OBISPADO DE LAS CANARIAS HECHAS POR EL ILUSTRISMO SEÑOR DON PEDRO MANUEL DAVILA Y CARDENAS (1735, 28 AGOSTO) [A.1]

IMPRESA DE MICHEL DE PERUJIN / MADRID

LIRIO IMPRESO / 21 x 15,5 x 4,8 CM (CERRADO); 21 x 28,8 CM (ABIERTO) / 16 DE NOVIEMBRE DE 1737

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

GARCÍA GARCÍA, A. M. M. (1998): GABRIELA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1977).

El único Sínodo celebrado en la diócesis de Canarias durante el siglo XVIII fue el convocado por el Obispo Dávila en 1735. Había transcurrido más de un siglo del anterior de Canaria y Murcia (1629) y este necesitaba actualizarse y adap-

tarse. Se ha definido el sínodo de Dávila como de continuista, pero debemos reconocer que las muchas adiciones incorporadas al anterior son suficientes para valorarlo positivamente.

Don Pedro Manuel nació en Monbellán (Aragón), estudió en Salamanca y se doctoró en teología en la universidad de Valladolid. Fue catedrático de ésta y provisor, vicario capitular y general de la diócesis vallisoletana. Fue Obispo de Canarias desde 1731 a 1738, año en que fue trasladado a Plasencia. Murió en este obispado en 1742. Pocos días después de su llegada a Las Palmas en junio de 1732, anunció su propósito de convocar sínodo una vez finalizada la visita general

a todas las islas. El sínodo tuvo dos convocatorias. La primera está firmada el 20 de agosto de 1734 y se anuncia para mayo de 1735 el comienzo de la asamblea, pero tuvo que aplazarse por el contubernio de falso moneda y la falta de granos. Al fin, el 28 de agosto, festividad de san Agustín, tuvo lugar la apertura solemne, a la que asistieron sesenta y cuatro sinodales. De las setenta y una constituciones aprobadas, veinte son originales y el resto pertenecen al sínodo de Murcia. Según Antonio García, estudioso del sínodo de Dávila, sus características fundamentales son las siguientes: grande eslima por su antecesor don Cristóbal de la Cámara y Murcia; sentido más crítico y esencial que en el sínodo de 1629; sen-

tido equilibrado entre rigorismo y laxismo; intento sistemático de actualización o puesta al día; suplencia de las lagunas del anterior; aportación de nuevos datos recogidos de los diferentes lugares durante su visita pastoral. Digamos, finalmente, que este sínodo se mantuvo en vigor durante 185 años, concretamente hasta 1918. En este año el Obispo Marquina convocó el séptimo sínodo para adaptar la legislación diocesana al nuevo código de derecho canónico (1917).

JSR

EL TRONCO DE JESÉ



LAMENTACIÓN DE DAVID O EL TRONCO DE SALOMÓN [A.0.1]

WILLEM VAN HERP / AMBERES [1614 - 1677]

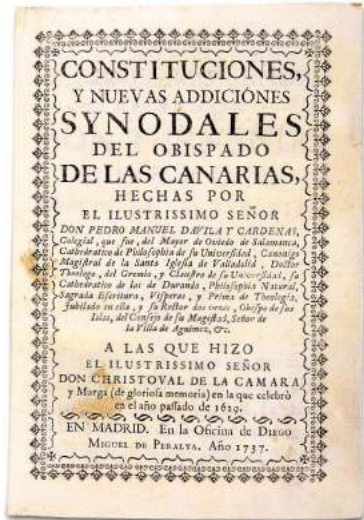
ÓLEO SOBRE COBRE

MADRID. COLECCIÓN PARTICULAR

Un rey anciano y barbudo, con corona y manto, figura de pie ante el trono en el centro de la composición. Con sus manos unidas, dirige los ojos al cielo como si pronunciara una plegaria mientras un joven paje le lleva el manto y el cetro. Lo rodean once soldados y un personaje de oscuro tocado con boina y plumas. Un soldado se inclina ante él, otro ha retirado el casco que mantiene junto a su pecho y, a la derecha, junto a un perro, un tercero empuja una lanza y una espada. Todos los presentes están atentos al soberano, atónitos y boquiabiertos ante sus palabras. La escena se desarrolla en un espacio exterior, a los pies de una ciudadela a la entrada de un palacio.

Es difícil reconocer el asunto concreto que ilustra este cobre. Algunos elementos nos indican en un principio a pensar en la historia de David, cuya iconografía es rica en escenas y episodios. La imagen del rey concuerda con la del David Salmista, anciano y barbudo y ataviado con la capa, y el esquema compositivo guarda relación con la Adoración de los Reyes Magos y esta, nos cuenta L. Réau, corresponde a la La-

14AGI



© 2014 Museo de Bellas Artes de Amberes. Digitalización realizada por IAPH, Biblioteca Universitaria, UVA



[BA01]

mentación de David al conocer la muerte de Saúl. El segundo libro de los Reyes [1-5-16] narra cómo un amalecta entregó a David la corona de Saúl que, orgulloso, le había retirado al matarlo. Después de esto David se rasgó las vestiduras. Quizá los tres soldados destacados son sus tres guerreros más valientes, según cuenta la Biblia, *Los laureados de David: Jesol, jacaromita, era el primero de los tres, que desnudó su espada contra ochocientos hombres y los derrotó de un solo ímpetu. Después de éste, Eleazar, hijo de Dodó, ujoíta, uno de los tres más valientes que estaban con David en Fts Damín cuando los filisteos presentaron allí batalla, y huyendo los de Israel, se quedó allí a pies firmes, blandiendo su espada hasta que se le cansó la mano y se le quedó pegada a ella la espada.] Después de él, Sama, hijo de Ela, jaradita, [] se puso en medio del campo de lentajas, lo defendió y cerró a los filisteos [2 Samuel 23, 8-12]. La escena tendría lugar junto a la llamada Ciudadela de Jerusalén o ciudadela de David, de*

la que vemos su alta muralla y sus grandes torres, descrita con detalle en el capítulo I de nuestra era por el historiador judío Flavio Josefo (*Las guerras de los judíos* V, 4, 2).

Pero el elemento central de la composición evoca el trono de Salomón, cuya hechura se relata con generosidad descriptiva en el libro de los Reyes [10, 18-21]: *Fizo también el rey un gran trono de marfil que cubrió con láminas de oro purísimo. Seis gradus tenía el trono y el respaldo era arqueado, y tenía dos brazos, uno a cada lado del asiento, y junto a los brazos dos leones, y doce leones en las gradas, uno a cada lado de ellas. No se ha hecho nada semejante para rey alguno.* Para los teólogos el trono de Salomón (*Sedes Sapientiae*) era una prefiguración de la Virgen, considerada como trono virgine de su hijo. Los doce leoncillos que menciona el texto corresponden a las doce tribus de Israel, evocados aquí por los doce personajes que acompañan al rey. Quizá con el fin de no estor-

bar la composición, el pintor prescindió de la representación de estos seis gradus, símbolo para los cristianos las seis virtudes de la Virgen, pero ornó el trono con cabezas y garras de león, emblema de fuerza y soberanía, así como de magnanimidad y justicia. La realeza del soberano se subraya por el color púrpura del asiento. Es un tema poco frecuente, divulgado particularmente por la orden de los dominicos. La actitud de asombro de los personajes podría aludir al Cantar de Salomón o Cantar de los Cantares que relata el último libro del Antiguo Testamento.

Lo cierto es que la iconografía de la escena deja abiertas no pocas interrogantes, que esperamos dilucidar tras un estudio más detenido que requeriría más tiempo del que hemos dispuesto en esta ocasión. Además de esta enigmática y poco frecuente iconografía, el cobre es sumamente interesante, pues se trata de una de las más bellas obras que conocemos del pintor. El estado de conservación de la lámina es



HALLAII

La escena asume el carácter sobrenatural que responde al ideal marcado por la Contrarreforma, reteniendo a su vez la atmósfera intimista de la tradición flamenca. María, con las manos cruzadas sobre el pecho, acoge el mensaje divino junto al baldaguino de su lecho y otros elementos de su mobiliario, exquisitamente dibujado, con esa atención a los objetos típica de los maestros del Norte.

El asunto y los modelos de esta obra, de pequeño formato y exquisita ejecución, se repiten con frecuencia en la producción de Hendrick van Balen. El espacio está concebido en perspectiva hacia el fondo. La mesa, cubierta por un paño rosado muy luminoso y en diagonal acusa la profundidad. Líneas de fuerza en diagonal atraviesan la composición del haz de luz abierto en el cielo, al rostro de la Virgen. La verticalidad del

Ángel sigue la línea ascendente de las columnas del pórtico. La luz que emana del cielo ilumina los rostros de la Virgen y de Gabriel, cuyas formas están modeladas con sombras de tonalidad azulada. Las carnaciones son típicas del pintor, con apariencia de porcelana y tonos rojizos en mejillas, labios, labios y dedos. Recuerdan la influencia de Rottenhammer, al que conoció en su estancia en Italia entre 1593 y 1605, y cuyo estilo se deja sentir en esta pintura. No obstante, estos modelos de H. van Balen se alejan de los de Rottenhammer y de los venecianos por las carnaciones menos ísas, la musculatura más acusada, los miembros más pesados y los contornos más suaves.

El soporte de cobre, frecuente en su obra de pequeño formato, contribuye a la valoración de los colores, confiriéndoles un aspecto esmaltado.

Los cuerpos claros destacan sobre las tonalidades vivas de los mantos. La combinación de colores —azul y rojo rosáceo para la Virgen y verde y amarillo para el Ángel— es nota distintiva del pintor.

La isonomía de los protagonistas concuerda con la de sus peculiares y primitivos modelos, de cabezas pequeñas y redondas sobre cuellos algo robustos, rostros ligeramente alargados que terminan en barbillas cortas y redondeadas, ojos con órbitas modeladas mediante sombras azuladas y bocas pequeñas, de labios rojos y comisuras levantadas. En fin, la tipología es un factor revelador de su estilo.

La distribución de las masas revela nostalgias de la estética flamenca del siglo XVI, pero la riqueza cromática y el sentido del color denotan la influencia veneciana. El estilo de H. van Balen es elegante y refinado. Su talento se revela en su esmerada factura, y resulta más propicio para las pinturas de pequeño formato, si bien destacó en proyectos de ambiciosas dimensiones, como el retablo de los Remedios de la Catedral de La Laguna en la isla de Tenerife, donde su genio se afirma locuaz. El pintor repite, con ligeras variantes, la composición correspondiente a la Asunción del retablo, siendo este obra más temprana en su producción [No.]. La pintura que nos ocupa, como es típico en él, transmite gracia y armonía, y afirma su intención de ofrecer una imagen agradable a los ojos.

H. van Balen gozó en su época de gran reputación y sirvió con sus pinceles a los Austrias españoles, trabajando junto a Rubens, Van Dyck y Jan Brueghel de Velours para la archiduchesa Isabel Clara Eugenia. Formó en su taller a unos veintiséis alumnos, entre los que destacan Anton van Dyck y Pieter Snyders. Pero, anclado en la estética del pasado, sus obras esmeradas están en línea opuesta a la espectacularidad del Barroco que inauguran Rubens.

JS



SUEÑO DE SAN JOSÉ (A.L.L.a)

LAZARO GONZALEZ DE OCAMPO [1651 - 1714]

MADEIRA POLICROMADA / 97 x 75 x 30 CM / CA.
1705-1708

TENEPIFE. SANTA CRUZ DE TENEPIFE. IGLESIA DE
SAN FRANCISCO DE ASIS

BIBLIOGRAFÍA:

ESCHAUER Y ALDAPÉ, D. (1963), p. 68.

Este peculiar grupo escultórico ha pasado prácticamente inadvertido para la historiografía del arte insular: a pesar de su belleza plástica y su insólita iconografía. Presenta a san José, sentado y dormido, mientras el ángel se le aparece en sueños para aclararle sus dudas sobre la prodigiosa maternidad de María, de acuerdo al discurso evangélico (Mt 1, 18-21) y a relatos apócrifos¹. La tradición sitúa este pasaje en la carpintería donde José, desconsolado y rendido por su trabajo, descansa; y tal parece ser el escenario escogido por el autor sobre cuya identidad nada se ha planteado.

Atendiendo a las características formales de las tallas proponemos ahora su atribución al imaginero Lázaro González de Ocampo [1651-1714], relevante personalidad de la escultura barroca insular, cuyas esculturas traducen un sentido de la elegancia y la mesura adaptados al gusto de la clientela local. Su catálogo, en cuya revisión trabajamos, pone de manifiesto una reiteración de tipos y recursos técnicos en la que nos apoyamos para asegurarle este hermoso conjunto, restaurado con motivo de esta exposición.

Las efigies, dispuestas sobre base octogonal, mantienen los modos del maestro tanto en su construcción como en el tallado. Cada una está compuesta a partir de un embón macizo al que se añaden fragmentos menores de madera en función del volumen requerido, reforzados por multitud de clavos de forja. Hemos constatado este procedimiento en otras realizaciones suyas, como el san Matías iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, La Victoria) u el san Andrés iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Los Realejos. En cuanto al tallado, coincide con la ma-



A.L.L.a)

nera de trabajar de González de Ocampo: pliegues largos y sencillos, volúmenes simplificados y formas delicadas. Pero indudablemente, es en la cabeza del patriarca donde el imaginero dejó su firma más personal. La fisonomía del santo —de rostro afilado y enjuto, cabello de suave modelado y barba resuelta en singulares rizos— coincide con las de otras figuras masculinas salidas de sus gubias, como las antes citadas, pero también con efigies ajenas que pensamos utilizaba como modelo; nos referimos al Señor Difunto iglesia de Santo Domingo, La Laguna) y al Cristo de los Remedios (Catedral, La Laguna).

Para las carnaciones recurrió, como acostumbra, a los tonos claros y de acabado próximo al pulimento.

En la policromía, el tradicional estofado se sustituye por decoraciones florales a punta de pincel que combinan oro líquido con detalles al óleo en varios colores. San José viste túnica oscura con cuello, puños y cinturón dorado; está adormilado sobre su mano izquierda mientras que con la otra sostiene un bastón. A la altura de la cadera no se aplicó policromía en un fragmento rectangular, lo que nos sugiere que portase

en su origen un botallo o talgia, ya perdido. El atuendo del embajador que le conforta —identificado por la tradición con el arcángel Gabriel— es mucho más variado y de superior riqueza cromática. Viste falda de fondo rojo que se abre sobre la pierna derecha en un vuelo listado en varios colores, larga camisa verde y, superpuesta, coraza ocre que cifa con cinto dorado; calza además botas verdes. Diversos motivos vegetales decoran las vestimentas, y merecen destacarse también los joyeles en relieve en mangas, botas y cinto, tan del gusto insular; y especialmente, el modo de plantear la policromía de las alas, que nos recuerda a soluciones análogas en las conchas de los retablos de ese momento. Constituye una particularidad la disposición de sendas inscripciones: sobre la coraza angélica, la invocación IESVS / MARIA / JOSEPH; y en el frontal de la peana, una tarjeta semi-flebilis alusiva a la titularidad del conjunto: ESTE SITO ES D IN JOSE / GOMES ASCANIO C (R) / HEREDEROS. ANO / [] .

Las imágenes fueron entronizadas en el convento franciscano de San Pedro de Alcántara, en Santa Cruz de Tenerife, entre junio de 1705 y julio de 1708, momento en que fue redactado un inventario del cenobio para presentarlo en capitulo provincial. Entre los aumentos de ese período se anota que el Señor Don Joseph de Ascanio colocó en este convento la *imagen del Suerño del Patriarca San Joseph y el Angel, estofado y dorado y le puso retablo en el altar muy aseado, y todo el costo lo hizo y pagó dicho Señor de lasmas?*.¹ Tal cronología abunda en la atribución que proponemos, pues Lázaro González de Ocampo se averdió en Santa Cruz en los años finales del Seiscientos, y allí falleció en mayo de 1714 recibiendo sepultura, precisamente, en el convento franciscano del lugar.²

Por otra parte, resulta elocuente el paralelismo iconográfico de estas efiges con varias pinturas salidas de los pinceles de Cristóbal Hernández de Quintana, compaetero ocasional de Ocampo, a quien consideramos su alter ego escultórico, pues cada uno en sus respectivos oficios compartieron fama y sensibilidad. Así, el Suerño de

san José del retablo mayor de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de los Dolores en La Laguna responde al mismo pasaje que este grupo, aunque el soporte pictórico permitió a su autor la inclusión de detalles (el Espíritu Santo como paño, el ceñón con herramienta de carpintero) no tallados por Ocampo. Y nos parece sugestivo recordar que Quintana residió en Santa Cruz precisamente en 1705, y que allí murió prematuramente un hijo suyo.

Una desdicha semejante padeció entonces el donante de este Suerño de san José, a quien hemos identificado como el alfeze José Gómez Ascanio, natural de La Laguna y luego averdiado en el puerto principal de la isla. En efecto, el 5 de febrero de aquel año enviado de su primera esposa, Bernarda de Fleitas,³ y apenas dos meses después tuvo que enterrar a una niña hija de ambos.⁴ Dos años más tarde, el 10 de enero de 1707, Gómez Ascanio contrao segundas nupcias con Juana Baez de Aguiar,⁵ iniciando una nueva etapa vital que coincide con su intención de asumir la fundación de un altar en el convento franciscano y costear este pasaje tallado de la vida de san José, abogado de la buena muerte. Todo esto sucedió durante el trienio al que se refiere el inventario citado más arriba, datación que, a falta de documentos más precisos, hay que mantener para esta pieza. Las circunstancias mencionadas infuyeron, a no dudarlo, en aquella determinación del fundador y ataso en la elección por su parte de esta infrecuente iconografía, que viene a significar la resignación del padre y el espolo cristiano a la voluntad de Dios. Don José Gómez Ascanio recibió sepultura el 27 de mayo de 1736 en el convento franciscano de Santa Cruz de Tenerife.

¹ Protocollario de Sierrión XV, f. 2. Libro sobre la Natividad de María, X, 2. Historia de José el carpintero, VI, f. 1-3.
² Cf. PROIECO, Francisco. *Arte de la Pintura Madrid*, 2001, pp. 599-602.

³ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Conventos, 3088. No resulta, aunque sí especifica el documento, SANCASISSE Y ALDAPPE, Diego. *Compendio de antea los señores e los Oidores Franciscanos en Canarias Las Palmas de Gran Canaria*, 1863, p. 68.

⁴ Véase al respecto los siguientes artículos de TARQUES Piedra: «Lázaro González de Ocampo su residencia en Santa Cruz, en La Torre Santa Cruz de Tenerife, 20 de mayo de 1657», *Lázaro González de Ocampo*, su traslado a Santa

Cruz en La Torre Santa Cruz de Tenerife, 4 de abril de 1657», *Lázaro González de Ocampo*, su sepelio, en La Torre Santa Cruz de Tenerife, 6 de junio de 1657.

⁵ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Quintana. Cristóbal Hernández de Quintana*. Ilos Canarias, 2003.

⁶ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife Libro III de enterraos, f. 22b.

⁷ Ibidem, f. 23v.

⁸ *Idem*. Libro III de casamientos, f. 68r.

CRM - PFAM



ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS (A.1.1.a.1)

MAESTRO DE MARTINEZ / VALENCIA (ACTIVO A FINALES DEL SIGLO XV, PRINCIPIOS DEL XVI)

OLEO SOBRE TABLA / 58,5 x 46 CM

MADRID. COLECCIÓN PARTICULAR

La Adoración de los Reyes Magos o Epifanía, la primera manifestación de Dios encarnado a los hombres, se relata en el Evangelio de san Mateo (2, 1-12), el primero de los Evangelios canónicos. Los Magos de Oriente acudieron a Jerusalén en busca del rey de los judíos, guiados por la estrella que les había anunciado su nacimiento. Herodes los envió a Belén y les encamencó encontrarlo para ir también a adorarlo. Regando a la casa, vieron al niño con María, su madre, y a hijos de la adorer, y abriendo sus cofres, le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra. Advertidos en sueños de no volver a Herodes, se tornaron en su sueño por otro camino (Mateo 2, 11-12). El Evangelio de san Mateo no especifica el número de magos ni sus nombres. En el *Liber Pontificalis* de Ravena del siglo IX encontramos por primera vez los nombres de Melchior, Gaspar y Baltasar que ha transmitido la tradición popular. El número de tres coincide además con el simbolismo teológico de la Trinidad, asociado a la representación de las Tres partes del mundo y las Tres Edades del hombre, que rinden homenaje al Salvador.

La individualización de los magos, encarnando la vejez, la edad adulta y la juventud, se produjo a partir del siglo XVII. Gaspar aparece bajo el aspecto de un joven imberbe, Baltasar es el hombre maduro que se dispone a quitarse el

rambren y Melchor, anciano y barbudo, se arrodilla ante el Niño que, sentado en las rodillas de su madre, levanta la mano derecha en gesto de bendición. En la izquierda sostiene una manzana, símbolo de Salvación. Aunque la representación del rey negro es usual durante la Edad Media, se observa cierta resistencia a su figuración, pues el color se asociaba en la época con el demonio. Los teólogos atribuyen a estas ofensas una significación simbólica: el oro que presenta Melchor en la coena depositada en tierra alude a la realeza de Cristo, el incienso a su divinidad y la mirra, a su destino a morir por la redención de la humanidad¹.

La Virgen tiene en la composición un lugar y una significación central. Sentada ante una humilde pared de madera y barro, a la derecha de la viga que sustenta la desvencijada techumbre, María es el trono viviente de su hijo. Detrás, el viejo san José permanece de pie, tomando el sombrero con ambas manos hacia su vientre, atento a la llegada de los visitantes y a la mirada del anciano barbudo y con turbante que se asoma e inclina la cabeza como si pronunciara unas palabras.

El modelo de san José y Melchor es similar al san Cristóbal de colección privada de Valencia

HALIA II



que publicó Post², donde se observan sus formas dulces y delicadas; la disposición alzada de la mano del rey joven y el mismo tratamiento de los pliegues. El Maestro de Martínez es fiel seguidor del estilo de Révax y Jacomart, que sigue literalmente en el ocaso del siglo XV y principios del XVI, con formas más blandas en el tratamiento de los pliegues y en las poses que revelan influencias renacentistas, pero utilizando los brocados del siglo anterior. Su estética concuerda con la de los maestros hispano flamencos valencianos. La tabla se aproxima a la Adoración de los Magos del Maestro de Játiva en el Museo de Toledo (Ohio)³. Por el contacto con Italia de los maestros valencianos, las formas suaves se oponen al realismo más estridente del centro de la Península. Se conoce una variante de esta composición en el Monasterio de El Puig⁴.

¹ Vase, I, REAL, p. 202.

² Vase, C. R. A History of Spanish Painting, Cambridge, 1901, vol. VII, Part 1, p. 719, fig. 242.

³ Broussin pour POST, op. cit. 1991, fig. 302.

⁴ POST, op. cit. Vol. VI, part II, p. 372, fig. 155A.

JS



HUIDA A EGIPTO (A.1.1b)

MAESTRO DE LA LEYENDA DE SANTA CATALINA (PIETER VAN DER WEYDEN [?]) (ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XV ó ?)

ÓLEO SOBRE TABLA / 67,5 x 40,5 CM / CA. 1495

GRAN CANARIA, LAS PALMS DE GRAN CANARIA, COLECCIÓN PARTICULAR

BIBLIOGRAFÍA:

BERNEJO MARTÍNEZ, E. (1986), CAT. 9, pp. 163-164, fig. 157.
 NEGRIEN DELGADO, C. (1995B), CAT. 3, pp. 19-22, fig. 3.
 ALLEN, J. (1993), HEBERHA PIQUE, A. (1995), fig. NEGRIEN DELGADO, C. (1996), p. 145; MARTENS, D. (2000), pp. 49 y 79-81, FIG. 6; MARTENS, D. (2001), pp. 76 y 103-106, fig. 6; PRAGA GONZÁLEZ, C. (2003), p. 200.

Esta representación fragmentaria del tema de la Huida a Egipto, que E. Bernejo Martínez atribuye al Maestro de la Leyenda de santa Catalina, podría corresponder a la escena con la cual se completaría el tríptico de dicho artista recon-



HALLM

truido por Ch. Deroubaix, asignando a sendos cuadros de la Anunciación del Museo Nazionale di Bargello de Florencia (Nº Inv. 28) y de la Natividad de la colección Pirennet (Dijon) —adquirida en 1586 por los Reales Museos de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas (Nº Inv. 10543), su puerta izquierda, al de la Adoración de los Magos de la colección Nathan-Rupp (Basilea)—esquema desde 1990 en la iglesia parroquial de la Santa Cruz en Birmingen (Suiza)—, el panel central, y al de la Presentación en el Templo del citado museo italiano (Nº Inv. 29), la mitad superior del ala derecha del mismo².

Hipótesis —defendida en 1992 y sostenida en 1995— que se fundamenta en la coincidencia

de tales asuntos con los de las tablas reagrupadas por G. Hulin de Loo y M.J. Friedländer en otro conjunto de similar disposición adscrito al pincel juvenil de Hans Memling, quien, a su vez, se inspiraría en el retablo de Sainte-Colombe de la Alte Pinakothek de Munich (Nº Inv. WAF. 1189-1191) ejecutado por Roger van der Weyden, con cuyo hijo Pieter se ha querido identificar al todavía anónimo pintor bruselense y presunto discípulo suyo en el taller paterno, al cual se considera un mero imitador de las creaciones de su supuesto progenitor pues las minimiza al privarlas de su primitiva fuerza dramática³.

Pero si aquél había preferido plasmar el motivo del Descanso de la Sagrada Familia durante

el viaje, el autor del óleo grancanaño recrea el momento de su apresurada salida de Belén, atendiendo al escueto relato evangélico (Mt. 2. 13-15). Para ello recurrirá a una arcaizante estructura axial que apenas atenuan las dos diagonales marcadas por el escorzo del asno con su hástula pelaje y la estática confrontación de la pareja protagonista, cuya tendencia a la verticalidad se contrapone con la estratificación cromática del paisaje del fondo, donde no faltan la rítmica alternancia de esas dos especies arbóreas reproducidas en la merceda Natividad del museo bruselense⁴, en la Virgen de la Leche de la colección Robert Finck (Bruselas) o en el Caballo del marino Museo del Prado (Nº Inv. 26631⁵) con el primer tradicional del lenguaje autóctono, ni los monumentales edificios de ascendencia ngrriana presentes en esta última obra, desvaneciéndose en la sinuosa línea de su alto horizonte bajo los brumosos celajes nórdicos.

La esbelta figura sedente de María que estrocha contra sí al diminuto Niño Jesús, fajado de acuerdo con las costumbres medievales, rememora su propia imagen en la atuluida Epifanía de propiedad privada suiza⁶ por su fierna actitud, los rasgos de su abstraído semblante —ojos almendrados con enormes pupilas negras y gruesos párpados contorneándose, nariz prominente, inexpresiva boca de labios rectilíneos, mejillas llenas y mentón redondo— o la delicadeza de sus manos, provistas de duros carnosos y afilados dedos; si bien la disposición de las diversas prendas integrantes de su indumentaria recuerda el modelo de la nombrada Presentación en el Templo del museo florentino⁷, con el cual comparte incluso los detalles del doble ribete dorado en los duros bordes de su amplio manto y el nimbo de rayos atreos apreciables en las restantes Madonas del retablo rehecho⁸.

A tres de sus piezas remitida, además, el erizado rostro barbado de san José⁹, cuyo aire pensativo, caricaturescas facciones y délfome oreja adoptan la mayoría de sus tipos masculinos —sirva de ejemplo, la fisonomía del Dios Padre de la antigua colección de la Marquesa de Oquendo (Madrid)—, así como el rústico atuendo del anciano Patriarca, consistente en un balandrán con

largas mangas de puños acampanados, abotonado por delante y tubularmente plegado al cerrarlo con el cinturón de donde pende la usual escarcela o bolsa rectangular, que se combina con una simple escarcela con su capuchón trasero, a falta de la capa aquí enrollada en el nudoso bastón, con un bonete doblado, con las calzas y con los ajustados zapatos sin el adorno de las habituales galochas, siguiendo los dictados de la moda de fines del siglo XV³¹.

Recientemente, el profesor Didier Martens ha publicado que esta tabla de la *Huida o Egipto*, tanto por las dimensiones de las figuras como por el tema, se integra bien en el conjunto reconstituido por Christiane Desoubes, de forma que su pertenencia al mencionado tríptico parece cierta, identificándolo con el misterioso cuadro de la Adoración de los Reyes talado de Flándres en 1495 para la Cartuja de Miraflores (Burgos), donde se instaló en el altar del coro de Legos.

Allí se mantendría intacta la composición original del interior de ambas puertas laterales con dos escenas yuxtapuestas en cada una de ellas hasta 1650, año hacia el que se reestructuró dicho coro, provocando su desmantelamiento para dividirlas en cuatro piezas independientes, pues el panel central ya habría sido sustituido con anterioridad a esa fecha por una copia, si se aceptan las noticias de Antonio Ponz en su *Viaje a España*.

Sea entonces cuando la tabla en cuestión pasaría a coronar uno de los retablos gemelos en el levantado —concretamente, el del lado de la Epístola—, recortada para encajar en el sitio disponible, con cuyas dimensiones coincide y terminada en arco con el fin de adaptarla al remate semicircular de su navea homocinca en el ático de aquél, pues es la única del primigenio conjunto que presenta esa forma, desvirtuando así el principio de correspondencia entre la *iluminación real y la ficticia* con el cual fuera concebido en calidad de obelo de encargo para ocupar el estado del Evangelio y, por ende, recibir la luz desde la izquierda³².

Por último, el referido investigador ha intentado relacionar la dispersión del tríptico desmor-

lado del Maestro de la Leyenda de santa Catalina con el saqueo de los gremiales napoléónicos, aunque no consten en la relación de piezas desaparecidas de la Cartuja datada en 1810, pues tres de los cinco fragmentos conservados del mismo se encontraron en Francia: la Anunciación y la Presentación en el Templo fueron legadas en 1888 a la villa de Florencia por el lionés Louis Claude Carand, cuya colección se gestó en estado galo, y la Natividad se hallaba en Dijon³³.

Por consiguiente, sólo el cuadro de la *Huida o Egipto* permanece hoy en territorio español, enriqueciendo una colección particular de Las Palmas de Gran Canaria, hasta la cual llegaría después de sufrir una serie de vicisitudes por ahora desconocidas, que, sin duda, motivaron la pérdida de la grisalla de su reverso, donde antaño debiera aparecer la mitad inferior de la efigie de santa Juana Evangelista con la cual se cerraba tal tríptico, afrontada a la de la Virgen con el Niño, quizá por exigencias del mercado del arte o con objeto de enmascarar su verdadera procedencia.

³¹ Véase REAULT, *Historique de l'art chrétien*, t. 1, v. 2, *Quiconque de la Bible*, Nuevo Tratamiento, Ediciones del Serhal, Barcelona, 1996, pp. 284-300.

³² BERNARDO MARTÍNEZ, E. *Las pinturas de los Primitivos Flamencos en España*, t. I, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1986. Grupo «Maestro de la Leyenda de Santa Catalina», no. 9, pp. 383-394, fig. 157.

³³ DEROUBAIX, Ch. «Un triptyque du Maître de la Légende de Sainte Catherine (Peter van der Woeden?) reconstruit», en *Bulletin de l'Institut Royal de Recherches Artistiques*, t. XVII, 1978-79, pp. 153-172, figs. 1-4. Véase también FRIEDLANDER, J. *Early Netherlandish Painting. Hugo van der Goes*, vol. IV, A.W. Sijthoff, Leyden-La Corroisance, Brnsel, 1964, p. 58, cat. 52, lám. 54. Para la actual localización de dos de las tablas desmanteladas de dicho tríptico, véase MARTÍNEZ, D. «Identification du tableau de l'Adoration des Mages flamand, anciennement à la Chartreuse de Miraflores, en Annuaire d'histoire de l'Art et d'Archéologie Université Libre de Bruxelles», vol. XXII, 2000, pp. 48-49, y identificación del espigoso *Ramero* de la Adoración de los Reyes, antiguamente en la Cartuja de Miraflores, en *Actas del Congreso Internacional sobre el arte de Siles y la Escultura de su época*, Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, pp. 75-76.

³⁴ MELDÉN DELGADO, C. *El arte de las Pinturas Rojas de los siglos XVI y XVII en las islas Canarias* (Bosch doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1993. Pintura, cat. 23, pp. 627-630, y Pintura flamenga del siglo XVI (Gon. Gon. Gon. Gon. Gon.), Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, cat. 3, pp. 19-22.

³⁵ HELEN DE LOO, G. «Hans Memling in Rogier van der Weyden's studio», en *The Burlington Magazine*, vol. LXX, oct. 1908, pp. 160-177, lám. 1. FRIEDLANDER, J. *Early Ne-*

therlandish Painting. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, vol. I, A.W. Sijthoff, Leyden-La Corroisance, Brnsel, 1967, cat. W. 14, lám. 70-72. Véase, *Early Netherlandish Painting*, Hans Memling and Gerard David, A.W. Sijthoff, Leyden-La Corroisance, Brnsel, 1971, vol. VI, pp. 15-16 y 36, cat. 99A-C, adit. 202 y 32, lám. 125, y vol. VII, p. 119, DEROUBAIX, Ch. art. cat. 153 (lrama 2) y 157-158. Sobre su personalidad artística, véase BERNARDO MARTÍNEZ, E. op. cit., p. 167.

³⁶ Véase nota 3.

³⁷ BERNARDO MARTÍNEZ, E. op. cit., Grupo «Maestro de la Leyenda de Santa Catalina cat. 6 y 7», pp. 163-165, figs. 154 y 161, respectivamente.

³⁸ Véase nota 3.

³⁹ *Íd.*

⁴⁰ *Íd.*

⁴¹ Véase la figura de san José en las espectaculares escenas de la Natividad, la Adoración de los Magos y la Presentación en el Templo del tríptico citado en la nota 3.

⁴² LAVALLÉE, J. *Collection d'Espagne*, 2, en *Les Primitifs Flamands, le Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles*, Editions De Sijthoff SA, Amers, 1958, nº 87, p. 36, lám. XXII. BERNARDO MARTÍNEZ, E. op. cit., Grupo «Maestro de la Leyenda de Santa Catalina», cat. 8, pp. 162-163, fig. 156.

⁴³ Véase todas estas voces en BERNAR, C. *Instrumentario español en tiempos de Carlos V*, Artes y Artesías, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1982, pp. 10, 36-37, 98-7, 89-92, 84 y 90, lám. 47 (figs. 195 y 199) y *Trojes y modos en la España de los Reyes Católicos*, II, Las Artes, Artes y Artesías, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1979, pp. 15-16, 88-74, 89-30, 30-33, 33, 43, 58-60, 66, 70-72, 73, 88, 102-103, 167 y 171-172, lám. VII (figs. 9-10), VIII (fig. 11), IX (fig. 14), XII (fig. 25), XV (fig. 32), XVI (fig. 33), XVII (fig. 36), XVIII (fig. 38), XXII (fig. 53), XXV (fig. 54-56), XXXII (fig. 70), XXXIII (figs. 85-87) y XXXIV (figs. 111-114).

⁴⁴ MARTÍNEZ, Didier. «Identification du tableau de l'Adoration des Mages», p. 59-62, y «Identification du espigoso flamenco de la Adoración de los Reyes», p. 77-89. Los antecedentes hacen referencia a las citas anteriores, que han sido reañadas de la versión catalana para su mejor comprensión.

⁴⁵ MARTÍNEZ, Didier. «Identification du tableau de l'Adoration des Mages», p. 91, y «Identification del espigoso flamenco de la Adoración de los Reyes», p. 88-89.

CND



SAGRADA FAMILIA (A.A.1.1.b.1)

PETER COCK VAN ALST [ALCOET, 1502 – BRUSELAS 1550]

ÓLEO SOBRE TABLA / 62 x 43 CM / SIGLO XVI
MADRID. COLECCIÓN PARTICULAR

Sentada en un trono con dosel, la Virgen acompaña con delicadeza al Niño en su regazo. A la izquierda, el viejo san José, con una bandeja de



HALLOII
frutas en la mano, está absorto en la contemplación del Niño Dios. Cuatro angelitos sostienen el dosel del trono, flanqueado por columnas con fustes de mármol y dotados capiteles compuestos. A ambos lados se descubre un paisaje anulado en perspectiva aérea hacia el horizonte, con lagos, caminos y bosquesillos ondulantes entre murallas y edificaciones.

La imagen conjuga ingenuidad y ternura. La eterna juventud de la Virgen contrasta con su majestad y vertical aplomo y con la madurez del

esposo. Subsisten recuerdos góticos en el corte lobulado de la tabla, así como en la verticalidad del modelo de la Virgen, pero los ritmos curvos, la búsqueda de elegancia, la profusión de los ornamentos clásicos y el sentimiento poético y romántico en la interpretación de las figuras y del paisaje son testigos de la renovación manierista en la estética religiosa. Los motivos ornamentales del trono denotan influencias italianas en esta composición, articulada por una estructura triangular que busca simetría y equilibrio. La iluminación artificiosa procedente de la izquierda

crea efectos de claroscuro que acusan el relieve de las carnaciones. La figura de san José, de tez más oscura, se viste de un manto azul verdoso que tiende a confundirse con las tonalidades del paisaje. Así, la bella figura de María compendia el esplendor de la pintura, con virtuosismo y profundidad en cada uno de sus matices, dejando que el rostro solo contribuya a su fea y tributo.

El modelo de la Virgen corresponde al ideal de belleza femenina de Pieter Coeck. El rostro ovalado y ligeramente inclinado, con el característico hoyuelo en la barbilla, la modesta enroscación en la mirada y la acusada y serena belleza recuenta la Magdaleno de Coeck en colección privada de Berlín (1900)¹. El tratamiento manierista de las manos, de dedos cortos pero elegantes asiendo delicadamente el pie del Niño, es cercano a la Virgen en *san Lucas pintando a la Virgen del Museo de Bellas Artes de Nimes*². La terminación triangular del fino y transparente velo que delimita castamente el escote del vestido se repite con igual diseño en la *Adoración de los Magos de la Iglesia de Santiago de Teruel*, en donde advertimos la misma postura tensa y masculina del Niño acogido en el regazo de su madre. El pintor dispone el cuerpo del Niño en diagonal y con los brazos abiertos en cruz, como presagio y aceptación del drama de su sacrificio, que también se vislumbra en el semblante de María. El pájaro posado en su mano sugiere el alma espiritual en contraposición con lo material y las cerezas en la bandeja aluden al sentimiento de las buenas obras y a la dulzura de la vida de los bendecidos³. La granada es símbolo de inmortalidad y resurrección a la vez que evocación de la Iglesia, pues su interior se compone de múltiples semillas que, juntas, forman un solo fruto, igual que la Iglesia abraza a todos los cristianos⁴.

El Niño es similar en la Sagrada Familia de la Galería Charpentier de París (1865)⁵. El pintor utilizó el diseño de esta Virgen con Niño en una de sus vidrieras, hoy conservada en el Rijksmuseum de Amsterdam [Fig. 1]. La vidriera no incluye al esposo de la Virgen ni el paisaje tras ellos. La Virgen y el Niño forman la misma masa piramidal, enmarcada hasta los pies, con un

efecto de mayor intimismo al cerrar la escena con cortinajes. No obstante, queda patente la relación entre ambos.

Pieter Coeck, que fue peintre ordinaire de Charles-Quint et de la reine de Hongrie según consta en la inscripción de su lápida en la iglesia de Saint Gory de Bruselas, pasó la mayor parte de su carrera en Amberes, donde se recibió como maestro en 1527 en la gilda de pintores de San Lucas. Acompañó a Carlos V a Tínez, legando a la posteridad sus recuerdos de aquel viaje y del que realizó por Constantino en dibujos y grabados de gran valor documental para el conocimiento del imperio turco en el siglo XVI. Sus tratados de arquitectura fueron divulgados por toda Europa e introdujo en Flandes los nuevos conceptos estéticos del Renacimiento que encontramos en esta tabla. Debó tener una importante clientela en las Islas Canarias, a juzgar por las obras de su mano localizadas en el Archipiélago¹, quizá por intermedio de su amigo Joos van Cleve, el autor del Retablo de la Virgen de las Nieves de Agaña², una de las joyas del Patrimonio de las Islas, testimonio de un pasado de estrechos contactos culturales y comerciales con los Países Bajos.

¹ Instituto por MARJER, G. *La Renaissance flamande*. Pierre Coeck d'Olden, Bruxelles, 1966, p. 250, fig. 194.

² Véase MARJER, *ibid.*, p. 267, fig. 211.

³ FERGUSON, G. *Sigra & Symbols in Christian Art*, Nueva York, s. l., p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁶ MARJER, *op. cit.*, 1966, p. 220, fig. 396.

⁷ Véase MARJER, *op. cit.*, 1966, p. 302, fig. 306; FRIEDLANDER, M. J., *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst*, Leiden-Bruselas, 1975, p. 35, pl. 888f.

⁸ Véase PINOSON MERIDA, A. *Un Triptico de la Natividad y una Virgen de la leche de Pieter Coeck en colecciones canarias*. Anuario de Estudios Atlánticos, Madrid-Las Palmas, No. 32, 1986, pp. 523-526. Véase, *ibid.*, *Triptico de la Natividad de Pieter Coeck y el Maestro de San Pablo y Bernaldo*, *añada, añada y compaña*. Anuario de Estudios Atlánticos, Madrid-Las Palmas, No. 35, 1989, pp. 397-403.

⁹ Según consta en documento del testamento de Joos van Cleve del 10 de noviembre de 1590, en que Pieter Coeck actúa como testigo. Véase MARJER, G. *La Renaissance flamande de Pierre Coeck d'Olden*, Bruselas, 1966, p. 441.

¹⁰ Véase DEAZ PINOSON, M. *Spléndores d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*, Cat. Exp. Europa 85, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1985, pp. 503-506.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO [A. L. L. C.]

LIBRA IGNACIO ROLDÁN. LA ROLDANA [1652 - 1704]

MADRERA POLICROMADA Y ESTOFADA / 84 x 44 x 30 CM / ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVII

TENERIFE. LA LAGUNA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION

BIBLIOGRAFIA:

RODRIGUEZ MOLINE, J. (1985) p. 217

Ubicada en la sacristía de la iglesia de la Concepción (La Laguna), se encuentra esta representación del Santo Patriarca con el Niño en brazos. La falta de referencia documental en los inventarios parroquiales hace que tome veracidad el comentario tradicional de que la obra llegara al templo en el siglo XX, debido a una donación particular. Pese a su indiscutible calidad artística, pocos son los autores que se han referido a ella en sus estudios, en todo caso una aproximación a su posible origen¹.

Este vacío documental nos obliga a centrarnos en diferentes estudios formales de la imagen y su comparación con obras piezas, que nos dan las pautas para una nueva catalogación, decantándonos por adscribirla a los talleres sevillanos del último cuarto del siglo XVII.

Iconográficamente, este tipo de representación de san José portando al Niño se resalta en Andalucía tras el empuje devocional que adquiere la figura paterna con el Concilio de Trento, siendo una de sus más acérrimas defensoras la santa avilesa Teresa de Jesús.

La representación del santo Patriarca sigue las pautas que, empezadas por Alonso Cano y Pedro de Mera, retomara Roldán con la hechura conservada en la Catedral sevillana (1664), cuyo modelo se repite en esta tabla insular. San José se muestra itinerante, portando al Niño sostenido en sus brazos, con un gesto de tierno intimismo, *manifiesto en Jesús, que se arrellana cómodamente en los amorosos brazos de José*. Al igual que ocurre con la imagen sevillana, el san-

to nos transmite un aire de familiaridad, reflejo un concepto distante de la monumentalidad y arrogancia de otras tallas, resultando más cercano a la imaginación y fervor populares en Andalucía².

Centrándonos en el análisis formal, tanto de su tallado como de policromías y motivos ornamentales, la talla lagunera mantiene claros lazos con los modos desarrollados en los talleres hispalenses en las últimas décadas del siglo XVII. En este periodo, destacaba la personalidad del escultor Pedro Roldán, en su última y fructífera etapa, así como su taller, donde trabajaban nombres tan relevantes para la historia del arte como Francisco Antonio Gijón, y la propia hija del maestro y discípula aventajada, Luisa Roldán, *La Roldana*, con cuyos grabados la obra cararia mantiene mayores similitudes.

Desde el punto de vista del tallado, y siempre partiendo de los modos acuñados por Roldán, el dinamismo de la silueta y paños, que parece convertirlos en levitados, como nos señala el investigador sevillano Juan Prieto Gardillo, denota un barroco ya avanzado, con ciertos vínculos de las pautas marcadas por José de Arce, a quien no debemos olvidar al estudiar la escultura de este periodo de la imaginaria andaluza. En el trazado del rostro son claras las notas análogas con la producción de Roldán, así podemos apreciar el gesto por el suave y elegante movimiento de la cabeza, que nos remite al Señor a la columna San Juan, La Ortoval, y otras obras localizadas en Sevilla. Siempre dentro de los rasgos afines que se interpretan continuamente en la obra roldaniana, el rostro es de frente ancha y las facciones quedan perfectamente dibujadas por la placidez en el tallado. La boca, ligeramente entebatada, queda enmarcada por el labio superior apuntado en su parte central, mientras que el inferior es algo más prominente. En cuanto al tallado del pelo, de nuevo quedan claros estos rasgos; el cabello, con raya al centro, se distribuye en largos mechones de tallado y movimiento suave que finalmente discurren por la espalda del santo. Frente a la ejecución minuciosa de otros maestros contemporáneos, Roldán y sus seguidores optan por formas más sinuosas que parecen difuminarse, co-

mo queda de manifiesto en la barba brida y el bigote. El conjunto del rostro revela esas influencias que apuntábamos de la obra de Arce, como así contemplamos en el Cristo de la Inspiración (Codo de los Vinos) o el Jesús de la Penas, de la trianera Hermandad de la Estrella (Sevilla).

Continuando con la forma de trabajar la madera, la elegancia y softura en el trazado de los

paños, se alejan de las formas más lineales que marcan la creación de otros grandes maestros anteriores, e incluso, del propio Roldán en su primera etapa. Si volvemos a la comparación con el de la catedral hispalense, observamos cómo ahora los plegados son mucho más sueltos y ricos en cuanto al tallado, al igual que ocurre en la Inmaculado de la Iglesia cónoba de Nuestra Señora de Gracia, realizada con ante-

rioridad a 1680. En ambas piezas, encontramos el mismo tipo de trazado con respecto al movimiento y su interacción con las vestimentas. Mientras el cuerpo gira ligeramente hacia la derecha, la cabeza se vuelve hacia la izquierda, al igual que ocurre con la parte inferior de la túnica. El manto se sujeta en el hombro izquierdo, dejando al descubierto el derecho y tras pasar bajo el brazo, se cruza frontalmente recorriéndose. Del mismo modo, vuelven a ser similares la softura del plegado, que nos indica que la pieza canaria ha de encuadrarse cronológicamente en período pleno de madurez del artista, en torno a los años de realización de la efigie cónoba. Todos estos caracteres y matices en los diseños serán posteriormente retomados por Duque Corrajo dándoles su impronta personal.

Pese a esta clara impronta roldanesca que defendemos, esta pieza revela una serie de detalles, que a nuestro parecer, la distinguen sutilmente con respecto a las maneras del artífice sevillano. En este sentido, y retomando el análisis de los volúmenes, se advierte su gran delicadeza y suavidad, junto a una manifiesta relación con los trabajos en barro, previos al desbastado de la madera, y evidentes en la realización del Niño, lo que hace que nos inclinemos en su filiación por Luis Roldán.

Deudora de la de su padre, presenta como señas de identidad esos matices a los que hemos aludido, en cuanto a suavidad y delicadeza, y que posteriormente, en su última etapa como escultora de cámara del rey, en Madrid, le llevarán a realizar sus trabajos más destacados, muchos de ellos en barro cocido y policromado.

Si damos por válida que la imagen se realice con anterioridad a los años ochenta del Seiscientos, nos encontramos con Luisa Roldán trabajando junto a su marido Luis Antonio de los Arces Navarro en su propio taller, antes de emprender su etapa gaditana. Durante esos años, *La Roldana* asumió gran cantidad de encargos, muchos de ellos en colaboración con el taller paterno, manteniendo los modelos aprendidos



como en este caso, pero impregnándolos de su huella personal. Esto vendría a indicar la relación de la talla con la producción de Roldán, y a su vez, las diferencias con respecto a ella, ya que son evidentes sus similitudes con otras imágenes del Patriarca adscritas a sus manos y en especial el Niño, tema en el que despuntó la escultura.

En cuanto a la policromía, y en especial la decoración de las vestimentas, quedan patentes de nuevo los débitos al taller paterno, pero hemos de tener en cuenta que Luis Antonio de los Arcos desempeñó el trabajo de estofador en dicho taller, y luego en las piezas de su mujer. Esto vendría a explicar la repetición de diferentes motivos ornamentales, que se localizan tanto en la pieza canaria, como en la producción propia de *La Roldana*, diseños que no repetirían en su etapa posterior galitana, donde aparece ya la decoración en volumen, y posteriormente, de colores planos, una vez establecida en Madrid.

No nos ha de extrañar el encontrar piezas de *La Roldana* en Canarias, ya que el mercado sevillano fue uno de los más recurridos por los comitentes insulares, de lo que da testimonio el gran número de obras conservadas. Si a ello le sumamos la fama alcanzada por Pedro Roldán, es lógico suponer que a su taller o seguidores, se le encargaran piezas pequeñas para oratorios y capillas particulares, como en este caso. Lo mismo podría señalarse del san Juanito, conservado antiguamente en la capilla de El Lamenó (Garcachón), que nos remite a otra talla de igual advocación del convento sevillano de la Encarnación, y que igualmente vinculamos ahora con la escultura.

¹ Con motivo de la exposición celebrada en diciembre de 1979 bajo el título *Arte sacro de la Iglesia de Nuestro Señor de la Concepción*, la talla es referida en el catálogo editado como pieza de escuela portuguesa del siglo XVII. Para Moore la talla es una bella escultura de la escuela italiana, siglo XVII. RODRÍGUEZ MOLERO, J., *Historia de la Parroquia Mayor de Nuestro Señor de la Concepción*. La Laguna, 1985, p. 207.

² BERNALES BALLESEROS, J., «Pedro Roldán». *Arte Hispano-Americano*, no. 2, Sevilla, 1992, p. 101.

³ *Ibidem*.

PPAM



SANTÍSIMA TRINIDAD (N.L.I.D.)

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 246 x 201 CM / SIGLO XVII

LEYENDA

TEXTO DE LA CARTELA: ESTE RETRATO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DIVINA Y NUESTRO SEÑOR HIZO EL LIENZO DE MARCOS DE AGUILAR Y TIENE CANTONADO MÁS ADELANTE DE ESTA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE CANA, Y HES DEO TRIBUNAL DE LA JUSTICIA PARA SU DETECCIÓN (OBA ES ESTA CAPILLA DONDE ESTA JESUS CRISTO A LOS 12 AÑOS DE EDAD DE SESENTA AÑOS BAPTIZADO EN ESTE PARROQUIAL DE SEÑOR STIAGO DE GALDARANO DE AÑO A PRIMERIO DE AÑO) TEXTO JUNTO AL RETRATO: ESTE DICHO CANONICO AGUILAR TRAYENDO DEL REY DON FERNANDO GUANARTEMES QUE LO FUE DE GALDAR ANTES DE SU CONQUESTA

GRAN CANARIA, GÁLDAR, IGLESIA DE SANTIAGO DE LOS CABALLEROS

BIBLIOGRAFÍA

BETHENCOURT MASSIEU, A. DE (1994), 52, CASTILLO, P. A. DEL (1948), pp. 204-205, CAZORLA LEÓN, S. (1999), pp. 90, 107-108, 108, 177 Y 180, LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1990), pp. 19-20, LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1990), pp. 205-207.

El cuadro de la Santísima Trinidad Divina y Humana se realizó para la capilla que con esta advocación fundó don Marcos Verde de Aguilár y Tiejo [Gáldar, 1600-1660] en la antigua iglesia del Señor Santiago, donde recibió sepultura. El retablo desapareció con la construcción del nuevo templo neoclásico, pero la pintura se conservó y junto a la importancia de la obra hay que valorar su relación con el ilustre personaje galicense del siglo XVII. El tema principal del lienzo es la Santísima Trinidad, tal como se denomina la capilla de su ubicación, aunque también aparece la Sagrada Familia y se particulariza por la presencia del retrato del donante, su escudo y diversas inscripciones.

El cuadro se estructura en dos niveles: el humano (Sagrada Familia) y el divino (Trinidad). María está con la cabeza descubierta y cabello al aire, viste túnica de rojo intenso, recogida con un cintillo que forma unos pliegues de poco movimiento, mientras por la espalda el manto celeste cae por debajo de un velo blanco que se cuelga sobre los hombros. El ademán de la Se-

ñora es de recogimiento y concentración, sensaciones acentuadas por el libro abierto que levanta a la altura del pecho en su mano derecha y la mirada dirigida al Divino Infante, al que lleva de su mano izquierda. El Patriarca, por su parte, está ataviado de gris con cuello y manto carnelo que se desliza desde su hombro izquierdo cruzando el vestido, debajo del cual asoma la mano siniestra que porta una aureola, mientras la diestra coge la mano de su Hijo. El Niño ocupa el centro y es llevado de la mano por sus padres, está descalzo y viste sencillo traje blanco, recogido en la cintura. Las figuras se destacan nitidamente sobre el cielo brumoso en un paisaje con un horizonte bajo y sin montañas, donde sólo se recortan algunos árboles. La Virgen y san José están coronados por un rimbo, mientras de la cabeza de Jesús salen unos pequeños resplandores.

En el nivel celestial aparece la Santísima Trinidad, en un espacio de tonos áureos. El Espíritu Santo, en forma de paloma blanca, centra el rompimiento de gloria con Jesucristo a la derecha y Dios Padre a su izquierda, sentados sobre nubes. Cristo se representa con los signos de la Pasión, cubierto con una capa roja que deja al descubierto todo el torso, con la herida de la lanzada y los estigmas en pies y manos. El Hijo abraza la cruz de la Redención con la mano derecha, haciendo con la izquierda un ademán de bendición. En el lado contrario, en un plano un poco más alto y lejano, el Padre Eterno bendice con la mano derecha y mantiene en la izquierda un globo terráqueo transparente, a manera de bola de cristal; está vestido con túnica blanca y lleva capa plural brocateada. La divinidad de los personajes queda confirmada por estar coronados, respectivamente, por el rimbo triangular y un resplandor.

El ángulo derecho del lienzo lo ocupa el retrato del donante, contrapesado en el lado opuesto por el blasón familiar y una cartela con una leyenda. Don Marcos está representado de medio cuerpo, de perfil y en actitud orante, viste ropa de clérigo, sotana negra con cuello alto, asomando la prenda blanca interior en las bocanangas y gola. Su cara es de tez morena y rese-

la una persona en la plenitud de la vida, lo que contrasta con el hecho de que falleciera al año siguiente de la colocación del cuadro. Posiblemente este rostro sea el primero que se conoce de un descendiente directo del los guaranimes, circunstancia que le otorga un valor adicional. Hay referencias documentales de la existencia de otro retrato del canónigo en un cuadro desaparecido de la Virgen de la Almadena que perteneció a la ermita de San Isidro Labrador y que don Santiago Cazorla cree que es el imbratado en 1655 en la parroquia.

Junto con el retrato, otra peculiaridad del cuadro es la presencia heráldica. El blasón se define de la siguiente manera: *escudo cortado; primer cu, tres fajas de gules; segundo de azur, una banda de oro engolada en drapantes, acompañada a cada lado de cinco roeles de oro en palo. El escudo colocado sobre una cartela con los bordes apergamizados y sostenidos por un ángulo de sable coronado.* Esta descripción fue realizada por don Juan Ramón Gómez-Panto y Guerra del Río, autor que también ha señalado que en la lápida de Juan Verde de Aguilar, conservada en el Museo de Arte Sacro de Santiago de los Caballeros, aparecen, además de otros emblemas, las fajas y la banda engolada. Este escudo utilizado por el canónigo Aguilar figura, entre otros cuarteles, en las lápidas de la familia Castillo Ruiz de Vergara, tanto en su enterramiento de la capilla mayor de la iglesia del antiguo convento de San Pedro Martín de Las Palmas, como en las fachadas de sus casas de la plaza del Espíritu Santo y de Santa Ana de esa ciudad. Las armas solas de Aguilar también se pueden ver en el barrio de Vegaeta, en las fachadas de las casas de esa familia en las calles Castillo y Doctor Chil, en la iglesia de San Francisco y en una capilla funeraria del cementerio católico de Las Palmas.

El cuadro tiene pintada una bordura de color oscuro, con esquemáticas decoraciones doradas en las esquinas y en las mitades de cada lado, incluyendo una inscripción en la parte inferior. Si bien en los primeros momentos no contó con molduras, ya que el 20 de agosto de 1690 se habla de *Un cuadro grande sin mor-*

co ni bastidor en el testero sobre el altar, la situación cambia a mediados del siglo XVIII, y el 20 de junio de 1751 ya lucía su marco, conservado en la actualidad.

La composición general se ajusta al rectángulo del lienzo y aunque dividido en la mitad por dos niveles que están determinados por el diferente tratamiento cromático de las robes, quedaba un gran ramo central vacío, protagonizado por el resplandor que emana del Espíritu Santo que ilumina al Niño, vinculando de esta manera las dos partes. Las figuras restantes ocupan los dos tercios laterales, en ejes verticales: María-Jesús y san José-Dios Padre. El tratamiento de los personajes es algo hierático, con un aire de tranquilidad que se transmite en las expresiones de los rostros y en la quietud predominante, tanto en la gloria celestial como en la vida terrenal, donde la Virgen con su esposo y el infante caminan en la paz ambiental. Mientras la luz da claridad a los protagonistas, el escuro paisaje que se abre a las espaldas de la Sagrada Familia.

El cuadro perteneció a la Capilla de la Trinidad, originalmente construida en el lado de la epístola del antiguo templo del Señor Santiago, con derecho de enterramiento para el fundador, patronos y descendientes, donde instituyó una capellanía de misa diaria y otra cantada por el Beneficido galdense en el domingo de la Trinidad. El lienzo fue colocado en la misma en 1659, según reza la inscripción del lienzo, recinto en el que también estaban las esculturas del Nazareno, El Señor de la Columna y la Virgen de la Soledad. En relación a la pintura, el inventario de 29 de septiembre de 1679 dice un cuadro grande que está en la Capilla de don Marcos de Aguilar la Santísima Trinidad que coge lo más del testero. La capilla fue visitada por el Obispo fray Juan de Toledo (pontificado 1659-1665), prelado que mandó poner un pergamino con unos versos en latín dedicados al canónigo, donde resaltaba su linaje y cantaba sus virtudes, calificándolo de *goldricus princeps*. La pieza pictórica estaba acompañada en la capilla por otros dos lienzos más pequeños del Buen Pastor y san Pedro, que fueron man-

dados a retirar por el Obispo Cervera el 27 de agosto de 1772. Y estando como está el cuadro de la Santísima Trinidad, cito en su capilla colocado en alto, y dos cuadros de otros dos santos tapando el blanco de la parte que media entre el principal cuadro y el altar, el mayordomo de fábrica procurará hacer que baje el cuadro grande, que se coloque en buena proporción, y los dos pequeños se pondrán en la sacristía en lugar del de San Pedro y del Rey David que por deteriorados se dan por consumidos. Una vez se concluyó el nuevo templo neoclásico el lienzo de la Trinidad pasó a ocupar la actual Capilla del Calvario, donde ya estaba el 3 de noviembre de 1830, de la parte de debajo de la puerta del aire está la Capilla de la Santísima Trinidad con un cuadro de esto advocación, que contiene también las pinturas de María Santísima, San José, y en medio Jesús Niño, y al lado izquierdo don Marcos Verde de Aguilar su fundador. Más tarde pasó a su emplazamiento actual, en la propia Capilla de la Puerta del Aire, hoy denominada de la Trinidad.

Don Marcos Verde ha pasado a la Historia como el fundador de la capilla de la Santísima Trinidad, pero además fue titular del Beneficicio de matriz del norte grancañarino en 1642 y fundó las ermitas de San Marcos o de Nuestra Señora de las Maravillas, que todavía se levanta en Anzoátegui, y la de San Isidro Labrador, cuya fiesta perdura como una de las principales de Cúlar aunque no en el edificio original. De él dice don Santiago Cazorla: *Durante su estancia en Goldán, a cargo de la Parroquia, hizo muchas reformas y solució muchos obispos y detalles. Se compraron unas cortinas para el espaldar del altar mayor, un cielo de damasquillo coloreado con flecadoras para el Cristo, un sagrario grande de madera labrada y dorada, los tres dinamarcosinos de los velorios, una cruz de plata lina para ser colocada entre el sagrario y piedra de ara se decia misa, un abónico de Indias o de plumas de pavos reales para se dice misa los dias de mucho calor (como es costumbre en muchas iglesias de España), la cruz de plata del Penón de Santiago, un retrato de Felipe*

IV de dos varas y media de largo para el altar mayor, otro cuadro con sus armas reales. Otras iniciativas suyas fueron la construcción de la escuela de cantería para acceder al cantonario, la organización del archivo en una capilla, el empedrado de la puerta del Perón, donde se levantaron dos pozos, arreglos en la Casa Pintada, escaleras del coro y pulpito, etc.

El canónigo Verde de Aguilar es, sin duda, el personaje más importante del siglo XVII en Gal-

dar, siendo de destacar que en las inscripciones del cuadro se resalte el hecho de ser *truzniado del Rey Don Fernando Guanarteme*, manifestando el mestizaje que predomina en la sociedad galdense. Es curioso ese orgullo canario en Gáldar, todavía existente, del que se hacen eco muchos escritos del siglo XVII como los de López de Ulloa, quien en 1646 anotó: «... como los cuevas son cuevas de aquellos nobles antiguos antiguos tienen por gran blason la conservación dellas; es un lugar muy

sano y fresco y de muchas aguas, y habitado por gente noble, de aquellos canarios antiguos nobles descendientes de los Reyes, donde después de conquistadas se quedaron a vivir muchos canarios y así quedado en él sus linajes apareciéndose como es justo de la nobleza. Castillo en 1686 reitera estas ideas al decir que «... y los más bilten en cuevas que eran los mudas de los antiguos Canarios y también está aquí la Casa del que en Rey dellos en tiempo de la Conquista y después se conquistadas se llamó Don Fernando Guanarteme. Este mismo autor, en su trabajo de 1737, resalta las peculiaridades de Gáldar y completó una parte del texto sobre la Villa de Santiago, al relacionar las casas-cueva con los linajes más ilustres: *Avesindándose en sus cuevas nobles familias, de quien procedo D. Juan de Aguilar Carrasosa... Y lo fue Don Marcos Verde de Aguilar, su sobrino, Canónigo de esta Santa Iglesia Catedral, el que se mandó enterrar en su Capilla de la Santísimo Trinidad de su Paredón... Es la narrativa esa relación directa que establecen los textos entre casa-cueva, nobleza, eslinpe de los guanartemes y descendencia de los canarios antiguos, así como el citar en concreto a don Fernando Guanarteme.*

En cuanto al tema de la Trinidad, hay constancia que en la capilla de Santa Ana del primitivo templo de Santiago, fundada por Maciot de Béhencourt y Luisa de Betancor, existía encima del retablo: el Espíritu Santo y Dios Padre, de bulto dorado con sus puertas, tal como aparece en la visita que a la misma realiza el canónigo Padilla el 17 de julio de 1548. Esta obra ha desaparecido, pero la temática se repite actualmente en el templo arciprestal galdense en una pintura del testero de la capilla mayor. Igualmente, se conserva un grupo escultórico de la *Sagrada Familia*, el ático del retablo de Nuestra Señora del Rosario, conjuntamente con una lámina del mismo Convento de la Sagrada Familia, de la congregación argentina de Jesús Sacramentado. También habría que incluir todas las obras que forman parte del legado del canónigo don Marcos Verde.

WALLIE



384



SAGRADA FAMILIA EN LA MESA [A.A.11E]

ANÓNIMO? TALLER CANARIO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 98 x 133 CM / SIGLO XVIII

TENERIFE. LA CRISTINA, EMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN O DE FRANCHY

BIBLIOGRAFÍA:

VVAA. (1997), pp. 381-382. GALLEGO, J. (1984), pp. 697-700.

Formando parte del meritorio conjunto de bienes que posee la ermita de Franchy, en La Orotava, se encuentra este singular lienzo de la Sagrada Familia en la mesa, que ha pasado desapercibido para los estudios que se han ido desarrollando a lo largo de las últimas décadas. Lamentablemente, no se poseen referencias documentales acerca de su origen, el autor y la cronología, aunque, quizás, ya se encontraba en el citado recinto desde el mismo siglo XVIII. No en vano, de confirmarse tal suposición, se trataría de uno de los cuadros que el Obispo don Antonio de la Plaza reconoce en el templo durante su visita pastoral de 1789. Además, cabe la posibilidad de que la pintura esté vinculada a las piezas que cedió al inmueble don Juan Domingo de Franchy [1698-1766], gran benefactor del mismo a mediados de la centuria! Sin embargo, y pese a esta particularidad, lo cierto es que su mayor mérito parece recaer en el tema iconográfico que representa: un episodio doméstico de la Sagrada Familia, del que precisamente no abundan ejemplos similares en las islas.

El fin que mueve su realización es el de mostrar la humanidad de los personajes que intervienen en la escena, y de esta forma presentarla como un hecho cotidiano del momento, con el que el espectador se identifica en gran medida. Por lo tanto, con ella se conseguía el anhelado propósito de mover la piedad de los fieles y despertar su devoción ante tan amable imagen. Además, toda esta circunstancia se ve acentuada por la presencia en la obra de elementos propios de la época —útiles y mobiliario—, y que inciden en esa contemporaneidad con la que el

pintor dota a la representación. Así es que, en su aspecto más genérico, el lienzo pretende reivindicar una vivencia muy secundaria en la infancia de Cristo, y que someramente descrita en los pasajes evangélicos, conoce una gran revalorización por la religiosidad barroca de la época, en la que éste debe inscribirse.

Concebido como un cuadro de interior, nos presenta a los miembros de la Sagrada Familia en el momento previo al desarrollo de una de sus comidas, en el que obtiene mayor importancia la preparación y el servicio de los alimentos. Junto a otros utensilios y el fogón, María se encuentra distribuyendo las sopas que habrá cocinado con anterioridad, y en esta labor se ve auxiliada por dos ángeles que le sustentan las fuentes cerámicas. Por su parte, el Niño Jesús se dispone a acercar una de esas tazas a la mesa, donde le aguarda sentado san José, quien al partir uno de los panecillos colocados sobre la misma, podría aludir al Pan de la Comunión que se entrega a los fieles en la Eucaristía. Nuevemente, la importancia concedida a los ángeles es significativa, siendo uno de ellos el encargado de esparcir diversas flores por el suelo, con la finalidad de solemnizar el espacio por el que camina el infante. Llama la atención el carácter narrativo que de por sí posee la obra, a la vez que las agradables sensaciones y sentimientos que de ella se desprenden. Pero, sin duda, una de las características más peculiares de la composición se centra en el entorno en el que ésta transcurre, al tratarse de un ambiente muy íntimo y familiar. Precisamente, su autor cuida con mucho detalle todos los objetos y útiles que en el tienen cabida, así como la estrecha relación mantenida entre los sagrados personajes y los seres angélicos. No en vano, la presencia de estos últimos junto a otros de sus elementos —rompimiento de gloria y soles— nos indican el carácter sacro de la escena, ya que de no haber sido integrados en ella, la pintura podría limitarse a un sencillo bodegón con figuras. Además, estos también desempeñan un papel muy similar al ejercido en otros temas de cierta semejanza, como así acontece, por ejemplo, con la tradicional representación de Cristo servido por los ánge-

les, muy frecuente entre los pintores sevillanos del siglo XVII —Francisco Pacheco, Jerónimo Ramírez, Valdés Leal—, o las afamadas Cocinas de ángeles y otros milagros que populariza Murillo.

En muchos aspectos, esta misma composición evidencia los modelos difundidos por las fuentes grabadas, que conocen una gran acogida entre los artistas del momento. No obstante, desconocemos si su referente se limita a un único grabado —en el que se recogería todo el episodio—, o bien si éste fue realizado a partir de diversos elementos que se tomaron de varias estampas, procedimiento también muy generalizado en la época. Sin embargo, independientemente de cual fuera el método seguido por el autor, lo cierto es que en su resultado final, el lienzo revela una apariencia muy bien organizada.

De todos modos, como ya hemos verificado señalando, una de las particularidades más significativas del cuadro recae en la fidelidad con la que es reproducida gran cantidad de los seres presentes en el mismo. Todo ello lo justifica la contemporaneidad con la que el pintor recrea la escena, y que viene a facilitar su adecuada identificación con el espectador. En este sentido, conviene aludir a la precisión con la que es pintado el mobiliario doméstico, entre el que se encuentra la silla del primer plano, el banco o el estrado de madera sobre el que se alza la mesa. Igual sucede con los útiles propios de la cocina, y en los que el artista parece reflejar un estudio realizado sobre los bienes existentes en estos momentos, y que debió conocer y representar hacia en sus más mínimos detalles. Es éste el caso del almirez y el cesto que se dispone junto a la Virgen, el fogón y la olla, o las escudillas y cucharones que cuelgan en el fondo, conformando por sí mismas un sencillo bodegón. No obstante, pensamos que el mayor interés se centra en los cubiertos y en la vajilla, ésta última en clara similitud con las piezas trabajadas en los talleres sevillanos durante las primeras décadas del siglo XVIII, y de las que suponemos se conservarían ejemplares en las viviendas canarias. Incluso, esta cerámica, esmalada en blanco y con decoraciones animalísticas en tonos azules, ya comienza a reflejar la influen-

cia de los motivos orientalizantes o chinoscos, que tendrían tanta repercusión posterior y que también recogen otras realizaciones finerfeñas de la época'.

Asimismo, algunos de los elementos del lienzo poseen una gran carga simbólica, y tal circunstancia posibilitaba una mayor comprensión entre los fieles a los que en un principio éste fue dirigido. Sin embargo, el desconocimiento que hoy poseemos sobre su significado no nos permite obtener una visión más completa de la obra. Ahora bien, siguiendo los estudios del profesor Julián Gallego³, entendemos que en ésta aparece uno de los repertorios alegóricos más comunes entre los artistas de este periodo, como lo es el recamado lenguaje de las flores. Por lo tanto, además de embellecer el cuidado ambiente en el que transcurre la escena, cada una de las especies florales cuenta con una significación muy particular. Así es que, junto a otras tantas que

se distribuyen sobre la mesa, las rosas aluden al amor materno, los claveles al amor humano y divino, los lirios a la pureza...; en sí, un cúmulo de sentimientos que tienen amplia acogida en un episodio doméstico de estas características. Incluso, es probable que los dos animales con que cuenta la representación —un perro en el ángulo inferior izquierdo y un gato debajo de la mesa—; posean un simbolismo no comprendido por nosotros, y que quizás justifique su presencia tan significativa en el cuadro.

Por último, conviene aludir a las cuestiones técnicas y formales, puesto que la pintura, además de las referidas connotaciones simbólicas, evidencia algunas cualidades estilísticas de cierta importancia. Resulta de gran interés el tratamiento que poseen sus personajes, y en los que el pintor, a través de los rasgos que le otorga a cada uno de ellos, crea una peculiar caracterización de los mismos. Igualmente, en éste obliene

trascendencia el sentido del color, cuya luminosidad en los tonos de las vestimentas y otros elementos —rojo, verde, azul, rosado y amarillo—, contrasta con las gamas más frías que poseen los fondos. Además, esta viveza cromática se encuentra plenamente acorde con la amabilidad del tema al que alude. Y en el orden técnico, al margen del cuidado estudio de algunos ángeles y de los miembros de la Sagrada Familia, es muy destacable el detallismo que poseen muchos de los aludidos objetos que intervienen en la representación. En este sentido, deben resaltarse no sólo los citados útiles de cocina, las flores o el mobiliario, sino también los motivos ornamentales de la cerámica, ejecutados por su anónimo autor con gran destreza y detenimiento, como si de un hábil miniaturista se tratara.

Pero si bien es cierto que el lienzo ofrece distintas particularidades en cuanto a su estilo, algunos aspectos de la composición, parecen re-



[KALLIE]

lacionarlo con diversos detalles que acogen las realizaciones del orotavense Cristóbal Hernández de Quintana [1651-1725], cuya influencia va a ser determinante para el desarrollo de la pintura local durante la primera mitad del Setecientos. Así acontece, por ejemplo, con las transparencias del tocado de María, en cierta similitud con las localizadas en *La Virgen con el Niño* iglesia de San Juan, Amcaesl, el *soleo* de San José, muy semejante al dispuesto por este artífice en muchas de sus representaciones hagiográficas y, principalmente, el modo de resolver la parte superior de la escena con el rompimiento de gloria. En él, al igual que hiciera Quintana en su célebre *Suero de san José* iglesia del Hospital de los Dolores, La Lagunilla, se opta por situar la paloma del Espíritu Santo junto a diversas nubes y dos ángeles, estos últimos dispuestos a los lados de la misma y en actitud orante. De todos modos, lo cierto es que la obra que tratamos ya comienza a incorporar otra serie de aspectos bien significativos; entre los que cabría resaltar cierta preocupación por obtener una correcta perspectiva, todavía aquí no lograda.

JLL.



SAN JOSÉ CON EL NIÑO [A.L.11F]

FILIZ MARCOS GIL [1682 - 1730]

ESCULTURA EN MADERA DORADA Y POLICROMADA / 102 X 55 CM / CA. 1705/ SIGLO XVIII

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J. 1979. CAJERO BUJE, C. 1987. pp. 234-277. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. 2001. p. 21. V. 0502. pp. 40-40 Y 67-69.

La obra de fray Marcos Gil ejemplifica —como ninguna otra en Canarias— la labor del fraile artista itinerante. Primero como hermano y más tarde como padre y prior, trabajó y ejerció su ministerio en los conventos de La Palma, Lanzarote, Gran Canaria y Tenerife. Esto trasego de frailes y artistas entre las diferentes islas pone de relieve un fenómeno poco destacado hasta ahora, el del importante papel que las órdenes religiosas tuvieron en el Archipiélago en el desarrollo de una cultura



[A.L.11F]

común, trayendo y llevando ideas y formas culturales —en este caso modelos artísticos— de una isla, de un pueblo y de un convento a otro, de Las Palmas a Santa Cruz de La Palma y Tegüise y de Agüimes a Garachico y viceversa. Este lenguaje, que hablaba y sentía al unísono y que transmitía lecciones y emociones a través de las imágenes al servicio de Dios y de la orden de santo Domingo, se expresaba con la sencillez, dulzura, sosiego y ensimismamiento de la manera isleña.

En la sociedad canaria del Barroco, el arte estaba tan estrechamente unido a la Iglesia y al

servicio de su doctrina que muchos religiosos eran artistas. En Canarias, la Orden de Predicadores destacó particularmente en el campo de las artes; y, además de fray Marcos Gil, tenemos noticias de otros frailes escultores, caso de fray José Fernández, que realizó —como ha descubierto el investigador Domingo García Izquierdo— una imagen de Jesús Nazareno para el convento dominico del Puerto de la Cruz según el modelo de la que el sevillano Martín de Andújar había esculpido con anterioridad para el convento franciscano del Resalejo Alto, hoy en la parroquia de Santiago. En la misma Orden profesó

en 1651 fray Antonio de Orbaranes [1631-1671], hijo primogénito del polifacético escultor, pintor, ensamblador y arquitecto Antonio de Orbaran, quien, por no temer vientes equivalentes para que nos pueda alimentar, convino con el padre prior del convento de San Miguel de La Palma el dar una hectara de un Sancto Domingo a lo romano con su vicado dorado, yglesia y el mastín. Marchó tempranamente a Indias—probablemente a Nueva España—, donde suponemos realizó su labor. Al igual que sus hermanos Miguel y Andrés—escultores y protores— es posible que siguiera las enseñanzas de su padre, dadas las condiciones laborales del artista en la sociedad del Antiguo Régimen, cuya primera escuela era el taller familiar.

Así fue también en el caso de Marcos Gil. Hijo del escultor Miguel Gil, ingresó en la Orden de Predicadores en los últimos años del siglo XVII. Realizó sus estudios en el convento de San Pedro Martín de Las Palmas y, a principios de la centuria siguiente, el joven hermano fray Marcos fue enviado a la isla de La Palma, llamado por la orden dominica para trabajar en la ambiciosa empresa de renovación y decoración interior de la iglesia y convento de San Miguel de La Palma. Desde 1702 hasta 1706, trabajó en la parte escultórica del retablo mayor, contratado en 1703 y presidido por la barroca efigie de san Miguel Triunfante; en el de la capilla de la media naranja (santo Domingo, san Francisco y san Felipe), situada en la escalera principal del claustro; y posiblemente en la inmediata sala capitular, que podía precisarse de ser el mejor capítulo que tienen las Islas, muy aseado de escultura y dorado con una capilla rica que es entierro de la casa Sotomayor Topete. También consideramos de su mano las tallas del espléndido pulpito conventual, sostenido por cuatro angelotes sedentes de bulto entero—que escuchan absortos las palabras del orador sagrado—y con el aborrecible del fundador de la orden en el frente de la tribuna. Símbolo de la predicación dominica, es el mejor de la isla y uno de los más bellos de Canarias. En el monasterio, fray Marcos—a quien siempre se le designa únicamente con su nombre de pila—recibió todo tipo de atenciones y,

por las cuentas de la edificación de la capilla de la media naranja, sabemos que se dieron 800 reales al hermano fray Marcos para su sustento, enfermedades y otras necesidades religiosas hasta 8 de abril de este año de 1705 y una botija de miel. Fray Manuel de Lima y Rosas, administrador de la comunidad, también se preocupó de facilitar la herramienta y su adorno para trauajar el hermano fray Marcos, así como los libros de om, el yeso y el aceite de linaza que llevaron las esculturas del retablo.

Durante su estancia en la isla, además de trabajar en las obras del convento, fray Marcos realizó otros encargos: una talla de san Miguel Arcángel para la ermita de su advocación en Breña Alta, entronizada en 1706 y réplica de la que hizo para el convento de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma; y el grupo de San José con el Niño, patrono de Breña Baja, escultura de retablo inacabada por su parte posterior que vino a sustituir a la imagen flamenga anterior donada por don Luis Van de Walle en el siglo XVI (en el santuario de Las Nieves). Desde 1692, los vecinos de este último lugar, reconociendo la necesidad que auia de hacer ymagen nueva de talla de Señor San Joseph, por ser antigua y estar maltratada la que tenía la yglesia, habían pedido al visdador don Miguel de Brito y Silva licencia para que, además de las limosnas que ofrecían con este fin, se repartiese su costo entre la fábrica parroquial y las cuatro cofradías establecidas en la iglesia: la del Rosario, la del Niño Jesús, la del Santísimo Sacramento y la de Ánimas. El visdador, en atención a que la fabrica está muy corta, ordenó, el 25 de enero del mismo año, que la cofradía del Rosario contribuyese para la hechura de la ymagen de Señor San Joseph con la tercia parte de lo que faltare, cobradas las promesas hechas por los vestros.

La escultura fue realizada en los primeros años del siglo XVIII, de modo que las cuentas de la cofradía de Ánimas dadas el 8 de febrero de 1706 recogen el pago de 20 reales, en virtud del mandato del visdador anterior, para otorgado de la imagen que se hizo de señor san Joseph. El inventario de los bienes del templo

practicado en la misma fecha también menciona una ymagen de talla del Señor San Joseph que se á de colocar en dicho retablo, en tanto que la antigua estaba recogida en una alcoba del desajo de la escalera del choro. Sin embargo, no es hasta 1714 cuando, en las cuentas presentadas por el presbítero don Juan de Santiago, cura de Breña Baja, de la obra del dorado del retablo mayor, consta explícitamente el nombre de su autor: Por doscientos reales pagados al Padre Fr. Marcos, de la Orden de Predicadores, por la escultura de San Joseph que está colocada en dicho retablo. En el mismo descargo figura la partida de quatro reales que compra de color azul para dicha ymagen de San Joseph. Posteriormente, entre 1782 y 1789, se gastaron 140 reales en componer y barnizar la efigie del santo Patrono.

La composición sigue el modelo montañésino de representar al santo esento llevando al Niño de la mano, tipo iconográfico divulgado por la estampa desde el siglo XVI. Como antecedentes en la isla, hay que mencionar el san José con el Niño titular de la ermita fabricada por el gremio de carpinteros y pedreros en Santa Cruz de la Palma, talla de la primera mitad del siglo XVII de la que a su vez existe una réplica en la iglesia de Los Sauces, donada por el sargento mayor don Diego de Guisá y Castilla en 1678. A igual modo responde la escultura de la parroquia de Los Llanos de Aridane, realizada pocos años después, entre 1708 y 1711, por el imaginero Bernardo Manuel de Silva [1655-1721], y las existentes en Tifarite, documentada desde 1711, y en la ermita de San Tímoteo de Santa Cruz de La Palma.

* PÉREZ MIEREDA, Jesús, Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (Tesis Doctoral inédita) Universidad de La Laguna, 1993, t. I, pp. 225, 236, 240, 243-244, 250-251 y 262-263.

¹ Archivo Parroquial de Breña Baja, libro de visitas, revisión del inventario, B-1-1704, f. 34 y 36.

² Archivo Parroquial de Breña Baja, libro II de cuentas de libros, B-2-1714, f. 46.

³ Ídem, cuentas dadas el 6-A1-1709, desde 1782, f. 110.

⁴ PÉREZ MIEREDA, Jesús, Bernardo Manuel de Silva: Biblioteca de Artistas Canarios, no. 27, Madrid, 1994, pp. 103 y 106.



NIÑO JESUS BENIGNENTE [A.A.I.G.]

JUAN DE MESA [1583 - 1627]

PLANO POLICROMADO 42,5 x 20 x 14,5 CM / SIGLO XVII

TEJERINO. ICOD DE LOS VINOS. MUSEO DE ARTE SACRO. IGLESIA DE SAN MARCOS EVANGELISTA

BIBLIOGRAFIA:

ARONIMO (1968), p. 3; MARTÍNEZ DE LA PEÑA II (1997), p. 283; RODRÍGUEZ MORALES, C. (2008), p. 103.

Esta figura del Niño Jesús en actitud de bendecir, conservada en el museo icodense de Arte Sacro, queda encuadrada en la serie de interpretaciones que, inspiradas en pasajes de la infancia de Cristo, adquirieron especial notoriedad en la segunda mitad del siglo XVI y en la primera del siguiente. Recreación en esculturas de la figura del divino Infante que, aunque originaria de época anterior, particularmente durante el franciscanismo, alcanza ese cierto auge durante el bajo Renacimiento, momento idóneo para retomar y recrear el desuado de su infantil figura. Proposición que aparece ya en el repertorio de la imaginería andaluza durante el periodo manierista, con versiones tan peculiares como las de Jerónimo Hernández y de Juan de Oviedo. Tal devoción franciscana fue introducida en el archipiélago canario de forma paulatina, a medida que las islas se fueron conquistando. De época anterior sólo es constatable la presencia figurada de Jesús Niño en los brazos de alguna Virgen aparecida, producto de incursiones misionales a costas isleñas, de las que, en la documental conocida, la Señora de la Candelera en Tenerife es ejemplar incuestionable.

Será el llamado Dios de la madera, el escultor alcalaíno Juan Martínez Montañés, quien, en el año 1606, logre imprimir definitivo carácter a la iconografía, al incorporar su estética creadora a su versión del Niño Jesús para la sevillana Hermandad Sacramental del Sagrario. Ejemplar caracterizado por la tierna belleza del rostro, enmarcado por abultada cabellera leonina; por la

disposición abierta de manos y brazos, en actitud acogedora y, sobre todo, por la reposada y clásica estilización —casi apolínea— que a su desnuda figura le procura.

Como ha puntualizado Hernández Díaz, el impacto con ella producido fue grande, repercutiendo en tal manera que algunos artistas se especializaron en hacer vaciados en plomo, delicadamente policromados, para atender a quienes no tenían a su alcance el obtener copias lignarias más o menos fieles de ella². Arquetipo montañésino desde el cual comienza a evolucionar el modelo, siendo su principal y más personal intérprete su discípulo Juan de Mesa, con versión en gran manera original por el mayor naturalismo que le imprime, asimismo reclamada y reproducida en plomo policromado incluso algunos años después de la temprana muerte del escultor como con la obra de Icod sucede, desfase cronológico que la técnica empleada propicia.

Modalidad del vaciado que se sabe utilizada en Sevilla en el siglo XVI, antes del año 1574, es el que el pintor Francisco Ramos en una carta de aprendizaje se compromete a enseñarle al vecino de Lima Cristóbal Gómez de Sarabia, estando por entonces en la ciudad bética, el oficio de vaciado de medio relieve y hulto entero.³

La imagen del Niño Jesús benedictor de Icod, custodiada hoy en su Museo Sacro, procede de la Iglesia de su convento franciscano del Espíritu Santo a cuya comunidad fue entregada como regalo por la pintora doradora Ana Francisca la Plata, viuda del pintor Gaspar Núñez, según consta en la correspondiente carta de donación suscrita el 18 de octubre de 1643, actuación promovida según dice por su devoción que tiene y a tenido el convento franciscano de Icod dio para el altar mayor del y otro alguno que mas convenga... un niño jessus vaciado de altura de tres cuartos con su peano dorado que es de yncortansio el costo y todo lo a señalado de firmosa para el aumento del culto divino⁴. Llama poderosamente la atención la temprana fecha del donativo y la particular devoción que Ana Francisca confiesa tener al convento seráfico de Icod

cuando escasamente habían transcurrido dos años desde su fundación y a duras penas los finales ponían en marcha el inmueble provisional que se sabe ya por ellos ocupado en mayo de 1640, tres años después de efectuar su legado la doradora⁵.

Ello lleva a sospechar que acaso derivase su decisión de un vínculo de amistad, parentesco o relación profesional con alguno de los miembros de la comunidad franciscana icodense. Sin embargo, el hecho de llevarla a efecto dos meses antes de su fallecimiento, acaecido el día 9 de septiembre de 1643, y un anterior similar obsequio que hizo de otro Niño Jesús al convento franciscano de La Laguna, realizado antes del año 1635 por motivo de una imposición de vísperas y misa cantada, deja entrever un particular proceder piadoso de Ana Francisca, en los últimos años de su vida, vinculado a órdenes seraficas de la isla⁶. En el caso de la de Icod, conforme a la citada carta de donación, para satisfacer tan buena obra el convento se obliga a desir vísperas y misa cantada con su resposno todos los dias del Señor San Francisco... o dentro de la celda de dicho santo.

Esta efígie del Niño Jesús baxiando y yncortante costo recibió culto en la iglesia del convento de Icod hasta los años de la desamortización del mismo. En el inventario por tal motivo realizado en el año 1821 se cita, sin la precisión deseada, un Niño Jesús que se halla en el retablo de la dicha sacristía⁷. Mas explícita y concluyente es la referencia que del mismo se hace, casi un siglo más tarde, en un listado de objetos pertenecientes a las cofradías del Santísimo y Dulce Nombre de Jesús que custodiaba el Señor Marques de Villafuente, efectuado con motivo de su entrega al Arcipreste del distrito de San Marcos, don José Ana Jiménez, en el año 1861. Entre ellas se incluyen: Un Niño Jesús de plomo de alto de media vara con el brazo derecho roto sobre una peana de madera dorado un diazno de plata á que siempre jultaron tres ramos, y peso onza y media... y un vaquerito de lanpaso encarnado del mismo Niño Jesús⁸. Haciéndose constar —como vemos— que desde antes de la entrega tenía la pequeña imagen el

brazo derecho roto, tal como se conservó hasta la década de los setenta del pasado siglo en la que se procedió a su fijación. Citándose todavía la peanilla de madera dorada original, desaparecida —con toda certeza— cuando se le pivó de ella para ser colocada la figura del Infante como remate del tabernáculo del pulpito de la iglesia franciscana, desde donde —en tiempo más reciente— pasó al museo en que hoy se conserva. Todavía en el año 1968 permanecía rematando el pulpito, fecha en la que fue incluido en el con-

junto de piezas que integraron la Exposición *Homraje a Martínez Montañés*, celebrada en el Cabildo Insular tinerriero con motivo del IV centenario del nacimiento del escultor. Ya en su catálogo aparece registrada como de *Estilo de Montañés*, vinculación con el quehacer montañésno mantenida en cuantos estudios a ella se han referido. Sin embargo, una observación minuciosa de la pieza sí bien no anula esa su dependencia del famoso modelo de la Sacramental del Sagrario sevillano, evidencia una distinta, más

humanizada interpretación de la infantil figura, aquí menos idealizada y más reposada o pesada —si se quiere— en su plantado, lo cual le confiere mayor naturalidad, plenamente acorde con la particular recreación que del modelo de su maestro realizó Juan de Mesa.

Nos hallamos ante una interpretación diferente, exenta de toda idealización, que transmite al contemplador emoción de cercanía emanada de las naturales características del modelo humano utilizado: estrechez de hombros, figura tripuda y requebrada en no escasa medida, y sensación de inestabilidad e inseguridad en su erguida silueta, al presente incompleta por faltarle el atributo que llevaba en su mano izquierda.

La grácil cabeza, de aborrotados y rizados cabellos, cuyos claros y compactos mechones se elevan para formar la característica moña, muestra expresión contenida, concentrada en sus ojos grandes y almendrados. Toda la efígie, cuerpo y cabeza, pese a su derivación de aquél, es contrapuesta en su concepción al acentuado clasicismo que el modelo de Montañés ofrece. Si atenderemos a la ya citada característica moña utilizada por el maestro y algunos seguidores de su estilo, debemos puntualizar, por lo que de decisivo en la autoría de este modelo pudiera tener, que la misma es utilizada por Montañés preferentemente en sus personajes adultos (san Juan Bautista, san Jerónimo, san Cristóbal...) sin apenas repercusión en sus figuras infantiles exentas o en grupo.

En la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla se conserva un Niño Jesús tallado en madera de características similares. Cuando el máximo especialista en la figura y obra de Martínez Montañés, el profesor don José Hernández Díaz, quiere puntualizar sobre él una atribución no duda en asignarlo a Juan de Mesa aparte de por otras razones —dice— por su mayor realismo. Obra que por la fecha de su tallado, hacia 1625, pudo servir de modelo matriz para la serie de reproducciones en plomo policromado que se realizaron.

Ejemplar ajustado asimismo a ese modelo que venimos adjudicando a Juan de Mesa, es el con-



[A.1.17]

servado en la iglesia de San Miguel de Valladolid, como lo son en Tenerife, además del de Icod, el de la iglesia lagunera de Ntra. Sra. de la Concepción, el de la colección Saavedra Tágores en Santa Cruz de Tenerife y lo fue el desaparecido en el incendio de la parroquia de Buenavista. De época cercana a ellos y realizado con similar técnica, aunque ajustado a diferente iconografía, es el bellissimo Niño Jesús de Pasión conservado en el tesoro de la Real Academia de Nuestra Señora de Candelaria.

Representaciones de Cristo Niño, realizadas en plomo policromado, que son exponente cierto de cómo en las islas, una vez consolidadas sus comunidades cristianas, iban siendo paulatinamente introducidas novedosas iconografías y técnicas artísticas que en la metrópoli se imponían. Por su destino cultural, público o privado, la desusada figura de todas ellas permaneció en otros tiempos oculta, al ser sus cuerpos cubiertos con ricas vestiduras que realzaban su encanto. El donado al convento franciscano de Icod por la doradora Ana Francisca —como en su lugar se precisó— quedaba engalanado por algún tiempo con un *cañuquito de farpaso* encarnado, mirando su cabeza los rayos de una diadema de plata.

¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Historia Novísima. Ediciones Guadalupeño*. Sevilla, 1987, pp. 125-128.

² LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Antonio Hernández a Martínez Montañés*. Sevilla, 1920, p. 15.

³ Archivo Histórico Provincial de Tenerife. Escritorio de Francisco de Rojas Monreal. Protocolo 4236, folio 208, 28 de octubre de 1843. Sobre la vida y obra de la doradora Ana Francisca de la Peña véase: RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1988). *Hitos de artefactos anónimos*. Ana Francisca. VI Coloquio de Historia Canaria-América. Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 242 y ss. 1988. TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. *El estudio barroco en Canarias*. I. II. Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 67.

⁴ MARTÍNEZ DE LA PENA, Domingo. *El convento del Espíritu Santo de Icod*. Cabildo Insular de Tenerife/Apartamento de Icod de las Vistas, 1997, p. 17.

⁵ AHP. Escritorio de Juan de Anco, La Laguna. Protocolo 712, p. 225. Citado por TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso op. cit., p. 47.

⁶ Archivo Diocesano de Tenerife. Comento, Desamortización, Comento franciscano de Icod, inventario realizado el 19 de agosto de 1821. Una transcripción del mismo puede consultarse en RODRÍGUEZ MESA, Manuel. Documentos para la historia de Icod. Investigación VII, 1990, p. 89.

⁷ Archivo Parroquial de San Nemesio de Icod. Documentos corales relativos a diversos templos de la población que son inventarios de los cruces y alhajas o otras reliquias que pos-

sean. Anexo de entrega que hace el Señor Marqués de Vedia. Hecho en el año 1861.

⁸ En el catálogo de la exposición *Figuras* otros dos Niños Jesús de plomo policromado, ambos del siglo XVII y de estilo de Montañés, el desaparecido en el incendio de la iglesia de la Hermandad de Buenavista y el catalogado como perteneciente a la familia Saavedra Tágores.

⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Juan de Mesa. Escritorio de Inayácora (1834-1838). Depósito Provincial de Sevilla, 1984, pp. 381 y 81.

JCL-R



NIÑO JESÚS TRUNFADOR SOBRE LOS TRES ENEMIGOS DEL ALMA [A.L.L.H.]

ANÓNIMO CANARIO

MADERA TALLADA Y POLICROMADA / 45 X 21 X 16 CM / SIGLO XVII

TENERIFE. LA LAGUNA. MONASTERIO DE SAN JUAN BAUTISTA (MM. CLARISAS)

La tradición piadosa sostiene que el primer pensamiento de Cristo fue para su Pasión y que a lo largo de su infancia meditó habitualmente en ella. Aquí radica un variado repertorio iconográfico que combina el amable retrato de Jesús niño con referencias simbólicas a su martirio, y también imágenes sutiles —que como los trabajos en la carpintería de Nazaret— presagian la cruz. Esta escultura que ahora se expone muestra a Jesús en actitud pensativa apoyado en una pequeña cruz arborea, cuya lectura teológica es clara. Igual de sencilla debió ser en su tiempo la interpretación del resto de elementos que acompañan esta efigie, pues el Infante sostiene lo que parece ser un trocito de carne mientras pesa una representación del demonio como serpiente enroscado en globo del mundo con el pie izquierdo, y con el otro una figura femenina esbozada. Estos elementos vendrán a simbolizar los tres enemigos del alma, que la doctrina identifica con el mundo, el demonio y la carne. Contra ellos recomendó san Juan de la Cruz sus *Guías*, redactadas precisamente pensando en religiosas de clausura como las que custodian esta interesante imagen.

El conjunto transmite así un doble mensaje, didáctico y glorioso, pues combina la adverten-



A.L.L.H.]

cia sobre los peligros que amenazan la vida piadosa pero también es un alarde de la victoria de Jesús sobre el pecado, por medio de la Cruz. Así, el profesor Hernández Perera vinculó este tipo de representaciones con la iconografía hispana del Cristo de los Dolores, deteniéndose en un ejemplar parecido custodiado en la iglesia parroquial de Santa Úrsula, en el norte de Tenerife, al que hemos de añadir el que conservan las concepcionistas en su convento de Garachico. En todos ellos coincide la actitud del Niño pero difieren los elementos simbólicos y su disposición, lo que podía plantear dificultades en su interpretación¹.

La serpiente es indudablemente el demonio, al que Cristo pisa igual que la Virgen Inmaculada. El trocito de carne que sostiene el que nos ocupa en su mano derecha podría inducirnos a identificarlo sencillamente con ese enemigo; pe-

no el hecho de que en los otros dos ejemplos citados se reconociera la forma de un corazón nos invita a pensar que se trata del mundo: los afectos humanos. Merece la pena recordar que san Juan de la Cruz recomendaba quitar el corazón tanto de familiares como de extraños, y dirigir ese sentimiento directamente a Dios. De tal forma, la figura humana femenina (esbozada en este caso y en el de Santa Úrsula, y más definida en el de Ganachico) simbolizaría la carne, la concupiscencia o la sensualidad, sometidas también por Cristo. Balsa en este Niño de La Laguna la calavera que acompaña a los otros dos, aunque suponemos que debió tenerla, como prueba un perno metálico en la peana, junto a la cruz, simboliza la muerte del hombre vencida también por la muerte de Cristo.

Este tipo de imágenes de pequeño formato se difundieron notablemente a lo largo de la Época Moderna, y aunque sus modelos son íconicos (ya sean esculturas, pinturas o grabados) los artesanos insulares pronto asumieron encargos de este tipo para satisfacer la demanda local. Es lo que puede suceder con esta efígie tan apropiada al culto conventual, que juzgamos salida de los obradores trinteros del siglo XVII; su anónimo autor se ajusta a las intenciones catequéticas y resuelve la obra con un tallado correcto, más en la figura infantil que en los elementos simbólicos.

HERNÁNDEZ YEBERA, Jesús, escultura española. El Cristo de los Dolores, en *Archivo Español de Arte*, no. 102, Madrid, 1954, pp. 47-62.

CRM



NIÑO JESUS [A.L.I.I.]

ANÓNIMO / ANDALUCÍA (?)

MADERA POLICROMADA / 17 x 39 x 6 CM / SIGLO XVII

LA PALMA. SANTA CRUZ DE LA PALMA. IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

BIBLIOGRAFÍA
PÉREZ MORAÑA, J. (2006), p. 90.

La religiosidad (contrareformista) dedicó especial atención a la humanidad de Cristo, de mo-



[A.L.I.I.]

do que proliferaron las representaciones de su Pasión y también las escenas de su infancia. La fusión de ambas etapas dio lugar a un variado repertorio iconográfico que enfatizaba aquella premisa pues el contraste del candor infantil con la crueldad del martirio potencia uno de los objetivos primeros de la plástica barroca: conmover a través de los sentidos y de la consideración espiritual. Uno de los modelos que, con estos presupuestos, proliferaron durante la Época Moderna fue el de Jesús dormido rodeado de los instrumentos de su Pasión, sobre la que medita. Así se muestra en esta pequeña escultura conservada en la iglesia del antiguo convento franciscano de Santa Cruz de La Palma, orden que como se sabe se distinguió por el culto a los pasajes extremos de la vida del Señor.

El Niño desnuado duerme tranquilamente reclinado sobre una calavera y bajo una cruz que

reine varios instrumentos de su martirio: corona de espinas, tenazas, martillo, esponja y lanza. La calavera tiene una doble lectura, pues alude a la muerte humana de la que Cristo se muestra vencedor, y también al Gólgota, el Monte de la Calavera, donde según la leyenda de la cruz fue sepultado Adán y escenario luego de la crucifixión. El texto de la filacteria que se dispone delante debe referirse a este simbolismo, pero ha perdido la mayor parte de su inscripción y resulta imposible precisarlo.

En escenas como ésta —difundidas tanto en escultura como en pintura— el mensaje prima sobre el relato, pues en realidad no responden a pasaje evangélico alguno. Su éxito en una época tan proclive a sancionar lo heterodoxo, al menos en teoría, se justifica precisamente por el contenido. Así, el tratadista de origen canario Juan Interián de Ayala argumentaba a favor de

estas representaciones que aunque no tengan fundamento en algún hecho determinado, lo tienen, y no ligero, en que Cristo Señor nuestro desde el primer instante de su concepción aceptó espontáneamente la muerte y acerósimas Pasión que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre opejorjado para ella, y pensando en ella muchas veces¹. Tal consideración puede aplicarse a esta esculturita de Jesús Niño, aunque Interián habría condenado la demasiada desnudez de su tierno cuerpo, pues el autor se recreó en representarlo sin ropas falladas y probablemente sin intención de que se vistiese con postizos.

Pocas son las informaciones sobre la historia de la pieza. Señala el profesor Pérez Moreta que originariamente recibió culto en el desaparecido retablo del Calvario o de Ánimas, en un pequeño nicho abierto bajo la hornacina principal, y más adelante fue trasladado a otro nicho de cantería con arco conopial descubierto tras el retablo mayor, donde permanece. Su catalogación nos plantea serios interrogantes, aunque nos aventuramos a proponer una factura andaluza del siglo XVII o al menos influida por modelos meridionales. La correcta ejecución del desnudo, cuya talla no deja de recordar las efigies medeladas en barro, el uso de potencias y la solución de pequeños tacsos de madera a modo de monte, nos dan pie en este sentido. Una escultura semejante se conserva en la iglesia de San Juan del Fibro, en La Orotava, aunque en este caso se prescinde de la cruz y las insignias de la Pasión. Y el convento de franciscanas clarisas de La Laguna custodia una representación pictórica análoga de pobre factura, en la que el pequeño Jesús duerme sobre la cruz, recostada su cabeza en una calavera, mientras san Juan Bautista Niño pide silencio.

¹ INTERIÁN DE AGUILA, Juan. *El pintor chilobano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Insignias Sagradas*. Madrid, 1782, t. I, lib. III, cap. VI, pp. 250-251.

CRM



SAN JUAN NIÑO [HALLJ]

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS [1568 - 1619]

MADERA POLICROMADA Y ESTUPEADA / PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII

TENEBRE. AORJE. PARROQUIA DE SANTA ÚRSULA

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1919), pp. 323-324. PÉREZ GARCÍA, N. (1989), pp. 90-96. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1984), p. 225. TRUJILLO CARRERA, J. (1963), p. 282. TROJELLI, A. (1977), t. I, pp. 45-56. CALDERO RUIZ, C. (1994), p. 278. RODRÍGUEZ MORALES, C. (2001), t. 1, p. 127.

La predilección barroca por los asuntos infantiles, alentada de manera especial por la orden franciscana, tuvo en el arte numerosas muestras, tanto en la iconografía de Jesús como en la de su primo san Juan, al que a veces acompaña. Tales representaciones, ya sea en pintura como escultura, fueron muy demandadas para recintos sacros y para la devoción doméstica y de ellos encontramos en Canarias diversos ejemplos.

A la talla aquí estudiada, han de añadirse las conservadas en la catedral de Las Palmas, una en su museo diocesano y otra, hasta la restauración del templo, en una hornacina a los pies del altar de san José. El primero, donado el siglo pasado por el Obispo Infantes Florido, se ha vinculado a Martínez Montañés, pero el análisis de su tallado lo aproxima más, según nuestro juicio, a los modelos de Juan de Mesa y su círculo de seguidores². Del segundo, Caonilla León nos indica su donación junto a otra pieza del Niño Jesús por el canónigo García Tello-Osorio en 1526 siendo colocadas en la capilla de Belén de la iglesia baja³.

Otros ejemplos de representación infantil del santo son el de la iglesia de la Candelaria (Tías; Lanzarote) de factura popular y en pésimo estado de conservación; y aquel perteneciente a la capilla de El Lameru (Gatachico, Tenerife). Destacamos esta última imagen por tratarse de una pieza de categoría artística y prácticamente desconocida para la historiografía insular.

Por otra parte, en Canarias, son escasas las representaciones pictóricas del santo en su etapa juvenil, a su presencia en cuadros de grupos, como el realizado por Roelas para la Seo Cana-



[HALLJ]

nense, muy intervenido por el pintor Cristóbal Hernández de Quintana; se suma, entre otros, el san Juanito de la iglesia de San Juan de Arucas (Gran Canaria). A estos añadimos ahora un lienzo de corte turbaranense (colección particular, Tenerife), que representa al santo con sus padres, santa Isabel y san Zacarías, ambos de avanzada edad, iconografía insólita en el Archipiélago.

Este san Juan infantil de la parroquia de Adeje sigue la habitual representación iconográfica que lo muestra de pie, vestido con piel de camello y sujetando en su mano izquierda un libro sobre el cual reposa el cordero al que señala con la mano derecha en alusión a su carácter de precursor.

Vinculado en una hornacina lateral del retablo de la Candelaria, y pese a tratarse de una pieza que

destaca por su magistral hechura, la historiografía no ha pasado de la mera atribución formalista, condicionada por la falta de documentación específica conocida sobre la imagen. Esto podría indicarnos su hipotética procedencia privada, lo que no sería de extrañar por el formato de la pieza.

La maestría patente en las labores de tallado denota claros vínculos con los modos desplegados por Juan Martínez Montañés y su taller, como advirtió el profesor Martín González³, a cuyo juicio se han adherido otros especialistas aunque sin profundizar en el análisis de la obra. Entre las piezas de este tipo realizadas por Montañés, sobresale el Niño Jesús [1606-07] de la Hermandad Sacramental de la Catedral de Sevilla que coincide con éste de Adeje en la forma de trazar el rostro y suavidad en el modelado, así como en el característico tallado del pelo, siendo menos profuso en la imagen canaria, despojando el rostro cuya lograda expresión, llena de fuerza, rubrica la destreza del autor. No obstante, hemos de puntualizar las diferencias manifestadas entre ambas imágenes, adolescente la hispanaense e infantil la canaria, aunque esto no debilita la comparación entre ambas. También con respecto al tallado, la suavidad con la que el artífice resuelve la anatomía infantil tiene su mejor muestra en la manera de realizar manos y pies que, nuevamente, ponen en relación la obra canaria con la producción montañesina.

En cuanto a la policromía, en esta talla de san Juanito no aparecen esas carnaciones tan claras con las que Pablo Legit concluiría aquella pieza de Montañés; pese a ello, se mantienen los modos y la forma de resolverla, repitiéndose ciertos detalles a punta de pincel como el peleteado, y manteniendo las directrices impuestas por Facheo en sus tratados, que hacen de esta obra uno de los mejores ejemplos que de imaginaria sevillana se conservan en Canarias.

La piel de contero que viste el santo, de correcta talla y resulto de acuerdo a los modos desplegados por el *dios de la modern*, se decora con una sencilla labor de garfia, paralelo en horizontal que produce, pese a los destellos del oro, un austero esculpido marino, desprovisto de

todo elemento decorativo ajustado al carácter del personaje.

Una muestra atenciosa un elemento sugerente: el modo en el que se realizó la talla del animalito, que nos recuerda, entre otros, a la efígie del santo Precursor adulto realizada por Montañés para el retablo mayor del Monasterio de San Isidro del Campo (Sanjurjo, Sevilla).

Pese a que la obra se ha mantenido hasta nuestros días en un aceptable estado de conservación, son evidentes algunas actuaciones sobre ella, como el añadido de la parte inferior de la peana, dándole mayor altura a la pieza que lo equipara con la talla de san Nicolás de Tolentino que ocupa la hornacina opuesta del retablo, por lo que pensamos que pudo realizarse cuando se colocó en su actual emplazamiento. Del mismo modo, son visibles las excesivas limpiezas y eliminaciones de bairnes oxidados, lo que no ha repercutido en la calidad de las policromías, dato que vendría a sumarse a la manifiesta calidad artística de la obra, especialmente, su magistral realización técnica.

Relacionada con esta pieza se encuentra en la ermita de Los Reyes (Garachico, Tenerife), una versión insular del mismo tema, que pudo tener la talla sureña como referencia, sin descartar otras vías de influjo que los modelos sevillanos pudieron ejercer sobre los artistas locales.

¹HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, S. *Catedral de Santo Ana. Patrimonio Antón*. Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 106.

²CAZORLA LEÓN, S. *Historia de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria* 1992, p. 151.

³MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *La influencia de Martínez Montañés en Tenerife*, en *Archivo español del Arte*, Madrid, 1978, pp. 323-324.



IPAM

LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUANITO
[A.111]

LUIS DE MORALES [1515 - 1587]

TEMPLE SOBRE MUÑO / 120 X 80 CM / CA. 1572 /
SOL. XVI

SALAMANCA CATEDRAL NUEVA

BIBLIOGRAFÍA:

GAYA NUÑO, J. A. (1962). *BIBL. TRAPIER*, F. (1953). *VVAA*, 1998.

En el ático del retablo que realizó González Riancho en el siglo XVII en el interior de la capilla llamada de Morales de la Catedral Nueva de Salamanca, así llamada por guardar tres excelentes obras de este pintor, se adaptó un cuadro de pintura al temple sobre tela, titulado *La Virgen con el Niño y san Juanito*. Representa una Sagrada Familia y procede de otro retablo de la parroquia de San Felices de los Gallegos, pueblo distante de la capital, próximo a la frontera con Portugal.

Gaya Nuño estarna que esta obra es la mejor de las que Morales llama Sagradas familias, aunque en algunas, como en ésta, no aparezca la figura de san José.

La composición del cuadro es excelente. De lo alto desciende una cortina roja que sirve de fondo a los tres rostros y se pliega al lado. El resto del fondo lo forma otro cortinado colgado de un tronco y vegetación. La Virgen se encuentra sentada sobre unas rocas y está vestida con túnica roja y manto azul que le cubre las rodillas y le sirve de regazo, donde se asienta Jesús vuelto hacia otro niño, que tiene un contero en la mano izquierda. Ambas criaturas se acarician mientras que la madre presenta una actitud distante de la escena y de gran recogimiento. Parece como si meditara en el encuentro de Cristo y el Bautista, que evoca el inverosímil conderito que el Precursor tiene en su mano.

La belleza del rostro de María recuerda a las *Madrinas* de Rafael y el profundo recogimiento de sus ojos evoca a Leonardo da Vinci. El manierismo se hace presente en el cuidado de los detalles de los bordes de las ropas, el pelo y la vegetación. Tampoco anda lejos la influencia de la escuela flamenca, que evoca a Berruguete.

En obra de tan cuidadosos detalles llama la atención la desproporción de las manos de María. Gaya Nuño está sorprendido de que la figura del prototipo tan cuidadosamente idealizado en el rostro tuviese manos tan grandes. Álvarez Villar la justifica en la postula alusión



IAA111J

al trabajo manual de la Virgen, aunque las considera muy aceptables en cuanto a su dibujo y realización.

DS5

LA PASIÓN DE JESUS



CABEZA CORTADA DE SAN JUAN BAUTISTA
IAA12a1

CÍRCULO DE VALDÉS LEAL / SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

ÓLEO SOBRE LIENZO / 46 x 60 CM

TENEORPE. ANTIGUA COLECCIÓN BETANCOURT Y CASTRO

Inventariado tras la muerte de don José Betancourt Castro y Lugo el 15 de agosto de 1687.

este óleo de la cabeza cortada del santo precursor formaba originariamente pareja con otro lienzo del mismo tema, en el que se representaba a san Pablo. Como ha quedado de manifiesto en diversos estudios, la colección atesorada por Betancourt y Castro demuestra su inclinación a la hora de adquirir obras, decantándose por piezas de buena factura y realizadas por algunos de los pintores más destacados de la Historia del Arte.

En lo que se refiere a esta particular iconografía, hemos de aludir como hiciera el profesor Enrique Valldés, a la tradición medieval, desampliada a partir de 1204, cuando supuestamente la cabeza original del santo precursor fue trasladada desde Constantinopla a Europa, donde algunas de las catedrales más importantes realizaron por poseer la original!

Tras estos hechos comenzó a proliferar su representación, adquiriendo su mayor auge durante el barroco español. Algunos de los ejemplos más destacados dados por la plástica hispana son los realizados por Juan de Juni, Nuñez Delgado, Juan de Mesa y Torcuato Ruiz del Peral al que hemos de añadir el conservado en las dependencias de la Catedral de Las Palmas, todos ellos en madera policromada. En lo que se refiere a pintura, se tiene constancia de los realizados por Herrera el Viejo y Ribera, a las que se suma el amplio catálogo que de piezas de igual iconografía se atribuyen a Valdés Leal, descartadas en la última monografía sobre el pintor, donde se posee como único ejemplo las cabezas de san Juan Bautista y san Pablo, integrantes en el retablo de la Iglesia del Carmen Calzado de Córdoba (1655 y 1656P).

En este lienzo que nos ocupa, fiel a los modelos pictóricos anteriores, se representa la cabeza cortada del santo sobre una sencilla bandeja metálica, en la que supuestamente se le entregó a Salomé, responsable de su muerte. Bajo la cabeza, aparece la cruz y la cinta que a modo de filacteria viene a indicar los atributos iconográficos que distinguen al personaje. Aunque no alcanza la calidad de la realizada por Valdés Leal para Córdoba, sí muestra ciertas influencias



IAA12aJ

que la vinculan con sus seguidores, quienes buscan plasmar ese efecto de morbidez que lejos de transmitir el impacto dramático de la muerte, refleja la grandiosidad espiritual de quien ha triunfado sobre ella más allá de la vida terrenal.

Al igual que ocurre con la pintura de Valdes Leal, su origen debe ser el dibujo conservado en Hamburgo (Hambthel), prescindiendo en este lienzo de la túnica y el cuchillo. Frente a esta simplificación, se mantiene ese gusto por el ornamento lúgubre, que enfatiza el tema. Técnicamente, su pintor opta por una pincelada poco suelta; pero no por ello de menor calidad, jugando con las luces que inciden en la parte superior del rostro, resaltándolo con respecto a la penumbra que domina la composición.

Con anterioridad a la intervención de restauración llevada a cabo para la presente muestra, la obra sufrió una desafortunada actuación de limpieza, donde se borrarán los caracteres inscritos en la filacteria, al igual que amplias zonas del cabello y fondo.

¹ VALDES, E. *Sikks* Leal Sevilla 1998, pp. 62-64.

² Jorden.

³ Jorden.

FF/M



JESÚS EN CASA DE MARTA Y MARÍA [A.1.2a:II

JAN BRUEGHEL II / ANBRES 1661 - 1678

ÓLEO SOBRE TELA / 65 x 75 CM / CA 1630

MADRID, COLECCIÓN PRINCE

La historia de Jesús en casa de Marta y María se relata en el Evangelio según san Lucas [10, 38-42]. La escena tiene lugar en Betania, cerca de Jerusalén, en casa de las hermanas de Lázaro, Marta y María Magdalena, donde Jesús se detuvo. Sentada a los pies de Jesús, María Magdalena escucha sus palabras con avidez, dejando que Marta se ocupe de las tareas domésticas. Marta protesta y reprocha a su hermana su holgazanería e interpela a Jesús como testigo: Señor, ¿no te preocupo que mi hermana me deje a mí sola en el servicio? Dile, pues, que me ayude. Y Jesús contestó: Marta, tú te inquietas y te turbas por muchas cosas; pero pocas son necesarias, o más bien una sola. María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada. La atención se concentra en el diálogo entre Jesús y Marta, según revelan sus poses, gestos y expresiones. En estas palabras de Cristo subyace la idea de que la fe está por encima de los quehaceres. Es la razón por la cual se hace énfasis en la actitud contemplativa de María, y se relega a un segundo plano, a la derecha, la escena precedente de la cocina, donde Marta aparece preparando las viandas. La preocupación de Marta

por la vida activa se enfatiza por sus vestidos de faena, con mangas remangadas y delantal, y su plarfe desenvuelto. En cambio, su hermana María aparece sentada, contemplativa y serena, ataviada con ricas telas y sosteniendo entre sus manos un libro, atributo de la verdad. En su rostro se lee la expresión comosida producida por las palabras de Jesús. El tema, que alude al debate entre la vida activa y la vida contemplativa, fue muy habitual en la iconografía de la Contrarreforma, pero el escenario exterior en que se representa aquí es una novedad. La escena evangélica se convierte casi en un pretexto para introducir la esuberancia de los alrededores y la Naturaleza Muerta de flores y frutos. Como es habitual, Jan Brueghel II aprovecha el asunto para cultivar el género inanimado, en el que destaca. Muchos de los elementos que introduce aquí son frecuentes en las alegorías de los Sentidos y resisten una significación simbólica.

El loro, animal cuya lengua y palabras imitan las del hombre, se interpreta habitualmente como símbolo de eflorescencia. Los dos loros aluden al sentido del Oído, pues mientras uno permanece atento a las palabras de Cristo, el otro da la espalda a la escena, haciendo eco con sus poses de la disposición de las dos hermanas. El mono aparece con frecuencia en las Alegorías de los Sentidos como símbolo del Gusto, quizá por su costumbre de llevarse sin cesar frutas y alimentos a la boca. El perro es atributo del Olfato en los Sentidos; como tal figura en pinturas de Ambrosius Francken y en grabados de Hondius y Goltzius. Las flores del lado de Marta Magdalena, también relacionadas con el Olfato, son una alusión a la virtud y a los atributos de la virtud. Las frutas son atributo del Gusto en las series de los Sentidos; los ciervos, una representación alegórica del Oído pues, según Aristóteles, cuando el ciervo levanta las orejas, es imposible atraparle sin que nos oiga. Los ciervos que se pierden en el bosque aluden a la Historia, porque los hechos más heroicos caen en el olvido, igual que caen las cuernas del ciervo. Los peces se interpretan como símbolo del Bautismo, ya que sólo pueden vivir en el agua, igual que el auténtico cristiano, que sólo puede salvarse por las aguas



1A12aII

del Bautismo. Finalmente, los pájaros aluden a lo espiritual en contraposición con lo material, quizá por eso vuelan del lado de María, y sacan en tierra del lado de Marta.

La tabla repite la composición conocida en la National Gallery de Irlanda¹, donde Rubens pintó las figuras y Jan Brueghel II se ocupó del paisaje, pintura que K. Ertz fecha hacia 1630². Otras variantes se conocen en la Accademia Carrara de Bellas Artes de Bérgamo³, en subasta Christie's de Nueva York⁴ y en colección privada de Alemania.

Son escasas las diferencias respecto al ejemplar de Dublín. La diferencia fundamental estaba en el paisaje. El Castillo de Mariemont y sus alrededores, que están en el fondo de la tabla de Dublín, se reemplaza aquí por un paisaje similar pero indeterminado, con concentración de la foresta a la izquierda y un claro abierto a la derecha. El cesto de frutas que figura a los pies de Marta en la tabla de Dublín ha sido suplantado

por los loros que comentaríamos líneas atrás. Seguramente Jan Brueghel II decidió introducir este detalle en su segundo intento, por el paralelismo con el tema representado. Las modificaciones se limitan pues, al paisaje y a otros pormenores, como la actitud del perro y del mirón en primer plano. En cambio, copió con asombrosa fidelidad las figuras de Rubens que, en la tabla de Dublín, han perdido su esplendor por sucesivas abrazones, especialmente notables en los mantos de Cristo y Marta. Pero aún es posible distinguir la calidad y la delicadeza de las expresiones de las figuras del maestro, diferenciándose de las de Brueghel, de modelado más duro y apretado. El punto de vista de Rubens es frontal, ligeramente elevado, mientras que Jan Brueghel acerca las figuras al espectador, representándolas desde un punto de vista más bajo.

La tabla que estudiamos nos proporciona una valiosa información sobre el formato y apariencia original de la pintura de Dublín, que sabe

mos fue mutilada de unos 40 o 50 centímetros por sus lados. Al comparar ambas versiones, es posible hacerse idea de la parte perdida en el lado derecho, que debía incluir en su origen la totalidad del cesto de frutas y las flores que aún se conservan en esta versión.

La colaboración de Rubens con Jan Brueghel II quedó registrada en el cuaderno de notas que Jan Brueghel II mantuvo cuando empezó a ocuparse del taller familiar tras la muerte de su padre en 1625. El 3 de febrero de 1628, Jan Brueghel II apunta *Een groot staec, Christus, Martha en Magdalena, vol werk, de figurkens van S. Rubens* (Una gran pieza, Cristo, Marta y Magdalena, obra completa, las figuritas del Sr. Rubens). Es comúnmente aceptado que se trata del ejemplar de la National Gallery de Dublín, aunque quizá por desconocimiento de la versión que damos hoy a conocer⁵. 1628 es pues la fecha ante quem para la composición que nos ocupa. En su cuaderno

apuntó otras colaboraciones en pinturas del mismo asunto con Hendrik van Balen y Peer de Lierner, y los inventarios del siglo XVII registran una del mismo asunto de Brueghel II y Gonsal (presumiblemente González Coques), que no han llegado hasta nosotros.

Jan Brueghel II se muestra aquí como un maestro en el empleo del color y, con el tiempo, su técnica adquiere una tendencia más esquemática, su pincelada se vuelve más abocetada y plana. La obra de Jan Brueghel II se asemeja a la de Jan Brueghel I, cuyo modelo se esfuerza en seguir hasta la década de 1650. La dificultad fundamental estriba en distinguir la obra tardía del padre de los primeros trabajos del hijo. En general, su obra carece de la coherencia espacial, en cuanto a la distribución e interconexión de los diferentes motivos, que nos ofrece, sin embargo, la obra de Jan Brueghel el Viejo. Además de los pintores citados colaboró también con Abraham Janssens, David Teniers el Joven, Adriaen Stalherm y Lucas van Uden.

¹Tabla, 64 x 61 cm. National Gallery of Ireland, *Circle of Caravaggio of the Oil Paintings*, 1965, p. 113. Cat. No. 761.

²MÜLLER HOPFSTEDE, L., *Abraham and Jan Brueghel, Diana and Her Nymphs*, *Introducción Berlin Museum*, 1908, p. 230. cat. St. ERTZ, K., *Jan Brueghel de Jonghe*, 1998, Cat. No. 80, p. 34.

³Tabla, 58 x 86, reproducida en O'FELD, D., *Later Flemish Paintings at the National Gallery of Ireland, Dublin*, 1992, fig. 11.

⁴25-3-1983, No. 105.

⁵La identidad actúa fue primeramente formulada por el profesor MÜLLER HOPFSTEDE [op. cit. 1908, p. 228], seguido por K. ERTZ (1929), p. 492; 1964, p. 3271. Véase también O'FELD, op. cit. 1992, p. 11, n. 6, donde, por desconocimiento de esta versión de colección privada española, se señala que el ejemplar de la National Gallery de Irlanda es la cruzada versión del tema de Brueghel II que sus sobrevivientes. Proveniente, al igual que David Offord, que el obispo de Oporto en caso de Martín y María de colección privada inglesa publicaron por Klaus Ertz 1963 x 92 cm, en ERTZ, 1984, p. 326, cat. 1840 no se refiere a Jan Brueghel II. Véase en las figuras el estudio de Victor White.

GRAN CAJABA, LAS PLUMAS DE GRAN CAJABA, IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASIS

BIBLIOGRAFÍA:

ATRIBUIDO A MANFREDI (1962); DÍAZ PADRÓN, M. (1956), p. 352; NOVA I, (1998), VOL. II, p. 1042.

La escena está tomada de los Evangelistas Mateo [26, 69-75], Marco [14, 66-72] y Lucas [22, 55-61] que relatan cómo se cumplió la predicción de Jesús a propósito de la negación de Pedro.

La representación de este episodio poco ennobecedor de la imagen del santo fundador de la Iglesia Católica fue evitada por el arte de la Contrarreforma, que favoreció en cambio el *Arrepentimiento de san Pedro*, un tema más edificante para la meditación de los fieles¹. Sin embargo, el asunto fue del gusto de los caravaggistas del siglo XVII, que lo representaron con prodigalidad, más por razones formales y compositivas que devocionales. Generalmente, las tres negaciones se reducen a una sola escena, aquella en que Pedro, que se encuentra en casa de Caifás y espera a pesar inadvertido, es descubierto por una sirvienta. Ésta es la escena que, por regla general, prefieren los artistas. (A.121)

Al tener lugar por la noche y a la luz de una vela, el episodio se presta a los efectos luminosos de gusto caravaggista, modalidad que Gerard Seghers practicó antes de dejarse seducir por el influjo de Rubens. Gerard Seghers pasó la mayor parte de la segunda década del siglo XVII en Roma, donde mantuvo contacto con los caravaggistas nórdicos que se encontraban en la ciudad. Produjo numerosas versiones de *Las Negaciones de san Pedro durante su carrera*, y entre ellas, el original que copia el lienzo que nos ocupa, conservado en el North Carolina Museum of Art (Raleigh, USA), que seguramente data de su vuelta a Utrecht.

La composición se basa en el célebre lienzo de Caravaggio con *La Vocación de san Mateo* de la capilla Cantarelli en la Iglesia de San Luis de los Franceses de Roma. Seghers concentra la composición, y enmarca los personajes a tres cuartos de su altura, tomando textualmente la figura de espaldas al espectador y a contraluz. Además de los efectos de claroscuro apantados, producidos en la mesa, la inspiración es evidente en los personajes circundantes. La luz que ilumina los rostros



JS



LAS NEGACIONES DE SAN PEDRO [A.1.21b]
TALLER DE GERARD SEGHERS [1591 - 1651]
ÓLEO SOBRE LIENZO / 245 X 212 CM

añade dramatismo e intimidad a la escena, produciendo un impacto sobre el espectador. El soldado con casco y la figura de la sirvienta a la izquierda figuran en la interpretación del mismo tema de Bartolomeo Manfredi en el Herzog Anton Ulrich Museum de Brunswick, lienzo que se fecha entre 1615 y 1620. Morrill, que había sido discípulo de Caravaggio, tradujo los temas caravaggescos en representaciones más simplificadas, actuando como intermediario para los pintores que se encontraban en Roma en estos años. Esto explica que se le atribuyera la pintura en 1962 (*Diario de Las Palmas*) antes de ser identificado por el profesor Díaz Padrón como del taller de Gerard Seghers.

El lienzo repite la composición según el grabado de S. À. Bolswert, divulgador del original otomano, en el North Carolina Museum of Art. El grabado lleva la siguiente inscripción en versos latinos: *Quid tepidus? Vox est, Genesius quid oro nascenti? / Nuper enim domini fere parata occidit. / Una anima potuit sic foemina frangere tantis, / O tua sit ruelus Petre probato fides et prosigat. Omnitissimo viro Andraee Collins De Nole, statuario insignt, qui nuper hanc Petri negationem coloribus expressam, domo sua excepit, eandem stilo adumbratam, in amicis benevolentiaque argumentum L.M.Q.D.C. Gerardus Seghers.*

Además de las copias recogidas en la monografía del pintor, conocemos otras repeticiones según el mismo grabado, en Santa Cruz de Tenerife, y en colección privada de Madrid.

¹ REALI, L. *Iconographie de Dieu*. Chrestien, Paris, 1673, t. II, p. 439.

² SPIEGEL, R. E. *Caravaggio and his followers*. Clit. Exp. Cleveland, 1971.

³ Lerner, 1575 x 2277 cm. Inv. No. 529.112. (Núñez las numerosas copias recogidas en la monografía del pintor, BERNÉZ, D., *Gerard Seghers: 1591-1645*. Letras and Wink, Laguna, 1992, p. 34), in Nº A121.

⁴ 385 x 476 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina, Inv. HB 61 Dm 707. reproducido por BERNÉZ, op. cit. 1992, p. 34), Nº A124.

⁵ Atribuido por Turqui a Leonardo Dator (DARQUIS, P., *La Pintura en La Ortaza*. Revista de Historia Canaria, 1961, p. 228) e igualmente resuñado al taller de Gerard Seghers (DÍAZ PADRÓN, op. cit. 1938, p. 533).

⁶ DÍAZ PADRÓN, M., op. cit. 1978, vol. II, p. 1031.



SEÑOR ATADO A LA COLUMNA [A.1.2.c]

«SEÑOR DEL GRANIZO»

TOMÁS ANTONIO CALDERÓN DE LA BARCA / SIGLO XVIII

MADRID-POLICROMADA / 180 CM / CA. 1773

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ILESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN.

BIBLIOGRAFÍA:

CONCEPCION RODRIGUEZ J. (1995), p. 290; ROMERO Y CEBALLAS, I. (2002), p. 211; ALZOLA, J. M. (1986), p. 107; FUENTES PÉREZ, G. (1999), p. 395.

A pesar de ser una representación esencial en el repertorio de la Semana Santa, no todos los templos canarios cuentan con ella, ocupando un porcentaje muy bajo (15%) frente a otras imágenes de Pasión (Crucificado, Dolorosa, Nazareno, Humildad y Paciencia, san Juan Evangelista, etc.), sin duda por las características de su ejecución; el trabajo de la anatomía encarecía el resultado de la obra. Además, no todos los escultores se atrevieron a llevar a cabo estudios de esta naturaleza que requieran un absoluto conocimiento y dominio del desnudo. Antes de la irrupción arcaica de Luján Pérez (1756-1815), apenas se había tratado este tema cristológico. Lo más sobresaliente nos vino de fuera; recordemos, al menos, la espléndida interpretación que Roldán (1699) realizó para la iglesia de San Juan Bautista (La Ortaza, Tenerife), o la que se encuentra en la parroquia de la Concepción (Válverde, El Hierro), a la que el profesor Hernández Pérez concibió una filiación genesíaca, a pesar de las dudas planteadas recientemente acerca de esta precedencia. Tampoco podemos ignorar la excelente pieza homónima de la Catedral de La Laguna (Tenerife), tallada en los talleres ligures del siglo XVIII. Entre las producidas por artistas locales hay que citar las de Luján Pérez: la perteneciente a la iglesia de Santa María de Guía (Gran Canaria), inspirada en la ya mencionada de Roldán, y la que se halla en la Basílica de Nra. Sra. del Pino (Tercio, Gran Canaria), que ofrece evidentes intenciones de emular la de Calderón de

la Barca. El resto son obras anónimas, algunas de ellas dentro de la corriente popular, si exceptuamos aquellas que a lo largo del siglo XX salieron de la gubia de escultores como Ezequiel de León (Granadilla de Abona, Tenerife), y las que nos han llegado de talleres peninsulares (El Realejo Bajo, Tenerife).

La obra de Tomás Antonio Calderón de la Barca viene a completar esta serie de tema pasional, siendo encargada por el canónigo don Felipe Carballo y Mortevede, nacido en La Palma en 1733. Casi al final de sus días se ocupó del ornato de la capilla del Señor atado a la Columna perteneciente a la parroquia de Santo Domingo de Guzmán (Las Palmas de Gran Canaria), entonces iglesia del desaparecido convento de la orden de Predicadores, fundado por el conquistador Pedro de Vera en 1522. Según don Isidoro Romero y Ceballos, en su *Diario cronológico histórico de los sucesos elementales, políticos e históricos de esta isla de Gran Canaria*, que abarca el periodo comprendido entre 1789 y 1814, fue en el año 1780 cuando se colocó en la referida capilla, que entonces estaba dedicada a san Vicente (se entendió de san Vicente Ferrer, el gran santo dominico). Esto explicaría la fecha otorgada por el señor Alzola, 1773, para indicar que fue estrenado juntamente con la de san Felipe Neri de la parroquia de San Francisco de Asís de la capital gran Canaria; se refiere al año de llegada a la casa del canónigo Carballo, cuya casa se encontraba en el actual calle de El Castillo, en el mismo barrio de Vegueta. El 5 de marzo de 1780, transcurridos sólo siete años, se trasladó a la iglesia de Santo Domingo de Guzmán donde hoy se contempla y venera; durante la procesión se cantó el Rosario y se concluyó con una solemne función litúrgica. Esta imagen se corrió popularmente como *El Señor del granizo*, pues a tenor de la tradición oral, recogida por muchos historiadores, al salir por primera vez a la calle se desató una fuerte tormenta de granizo que demostró a más no poder la comitiva. En la actualidad es la única imagen de Cristo atado a la Columna perteneciente al repertorio de la Semana Santa de Las Palmas de Gran Canaria, que desfila en la Procesión Magna (Santo Entierro del Viernes Santo).

JS



RAIZEL

Se trata de una hermosa talla del Redentor, trabajada en madera, perteneciente a la gubia del escultor castellano Tomás Antonio Calderón de la Barca, un artista que abarca todo el siglo XVIII y que ha sido poco conocido y estudiado por los historiadores del Arte, tal vez por no haber ocupado un lugar destacado en el pódium de los grandes escultores. Observando esta imagen de Cristo atado a la columna nos percatamos de la sólida formación de su autor, dentro de los pa-

rámetros de la imaginería tradicional hispana. A pesar del correcto dominio del dibujo anatómico, la traducción a la tridimensionalidad no ha sido muy afortunada, pues Calderón revela ciertos inconvenientes de estructura anatómica que hacen de la obra un estudio bastante convencional y falto de ritmo, evidenciándose en la composición del tórax, algo forzado en relación al movimiento de la cabeza; asimismo, el contraposto resulta poco natural, carente de articula-

ción. Sin embargo, estas advertencias se diluyen desde el momento en que la imagen es contemplada desde cualquier ángulo visual; nos referimos en su salida procesional. La ubicación en el retablo sólo sirve para acentuar estas contradicciones anatómicas, pues sólo contamos con el plano frontal. En la procesión, en cambio, los distintos puntos de vista ayudan a comprender mejor los planteamientos escultóricos. Es una imagen planteada para ser contemplada en los cortejos procesionales. La policromía denota intervenciones posteriores poco eficaces, sobre todo la aplicada a la pierna izquierda.

Hemos dicho que Luján Pérez se inspiró en esta obra para resolver su homónima de la Basílica de la Patrona de Gran Canaria (Tenerife), tallada hacia finales del siglo XVIII. Percatándose de los inconvenientes estructurales, le otorgó el movimiento necesario para producir un buen efecto estético. El cuerpo del Redentor se vuelve con menos rigidez, con un estudio más académico donde la anatomía es la principal preocupación. Incluso, el paño de pureza no ofrece el habitual arremolinamiento de pliegues como sucede en el trabajo de Calderón de la Barca¹. Es evidente que a partir de 1780, cuando Luján aparece estudiando en Las Palmas de Gran Canaria, se fija en las esculturas existentes en aquellos templos de la ciudad, entre las que ya se encontraba la versión de Calderón de la Barca. Aún no había conocido la de Rokán, en La Orotava (Tenerife), hecho que tuvo lugar en 1797, con motivo de la enfermedad de su maestro Diego Nicolás Eduardó.

¹ CONCEPCION RODRIGUEZ, José, Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 290.

² Recientemente el Excmo. Cabildo de Gran Canaria ha editado este libro (2002) en dos tomos, bajo la dirección, transcripción y estudio del profesor don Vicente J. Suárez Gilman, Tomo I, pag. 231.

³ ALZOLA, José Miguel, La Iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas. Ed. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 107.

⁴ Deuso dice las gracias a don Miguel Rodríguez de Quintana por sus generosas informaciones y al sacerdote don José Domínguez, párroco de Santo Domingo de Guzmán (Las Palmas de Gran Canaria) por haberme facilitado toda clase de ayuda.

⁵ FUENTES PÉREZ, Gerardo, Canarios: el clasicismo en la escultura. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990, p. 245.



JESÚS NAZARENO [HA.12.4]

ANÓNIMO / LISBOA

MADERA POLICROMADA / 151 x 55 x 81 cm. / CA.
1612 / SIGLO XVII

TENDIDO: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, MONASTERIO DE SAN JUAN BAUTISTA (M. CLARIAS)

Bibliografía:

NÚÑEZ DE LA PEÑA, J. (1970), p. 228; TARGUIS, F. (1981), pp. 27-28; CIOBANUSCU, A. (1982), pp. 185-186; RODRÍGUEZ MORALES, C. (2001), pp. 275-283.

El culto y las representaciones de Jesús cargando la Cruz se acomodaron tardíamente en Canarias. Salvando algún ejemplo quientista, como la tabla conservada en la iglesia de la Asunción, en San Sebastián de La Gomera, parece que el culto devocional —y sobre todo procesional— de este episodio de la Pasión arraigó aquí en los primeros años del siglo XVII, coincidiendo con el inicio de su fortuna en el ámbito ibérico. Esta efigie de Jesús Nazareno constituye uno de los primeros ejemplos de su iconografía en las islas, quizás el más antiguo, pues llegó a Tenerife en torno a 1612 como titular de una cofradía fundada un año antes en el convento agustino de La Laguna sobre la exfinita Santa Hermandad de la Humildad de Cristo Nuestro Redentor.

Entre los hermanos fundadores participó de forma destacada el capitán Cristóbal Salazar de Ftés, cuyo aristocrático linaje quedó a partir de entonces solidamente vinculado a la corporación. Con tal fin Salazar hizo traer a su costa esta imagen desde Lisboa, ciudad en la que había nacido y donde residía su hermano Ventura, quien ya anteriormente había gestionado allí la adquisición de objetos culturales como una capa procesional de oro para la parroquia de El Sausal en 1609. Es probable que junto al Nazareno y a un perdón llegase también el resto de las efigies con las que cada Miércoles Santo se celebraba la procesión del paso, de lo que conservamos una emotiva descripción de la pluma de Juan Núñez de la Peña en la Plaza de San



[HA.12.4]

Miguel se haze el passo de la muger Verónica, quando limpió el rostro a nuestro Señor; y quando Nuestro Señor le encontró, es muy devoto y el hombre de más duro corazón haze florir.

Precisamente el carácter teatral justifica ciertas peculiaridades de esta escultura vestidera que tiene tallados cabeza, manos y piernas hasta la altura de la rodilla, y solo esbozado el resto del cuerpo. Está preparada para recibir peluca y su cuello es articulado, lo que permitiría transmitir a la cabeza el propio movimiento procesional. Abundan en el dramatismo las severas facciones de Cristo: sereno, cabizbajo, de rostro afilado y mirada meditativa, lejos del ímpetu sevillano de los nazarenos de Icod y Los Reales tallados dos décadas después por Martín de Andújar. La filiación lisboeta de esta imagen, además de do-

documentalmente, queda avalada por la existencia allí de otras semejantes como la del convento de Gracia, también de la orden agustina. En efecto, sus fisonomías se aproximan y coincide también la peculiar postura en la que el Señor carga con el madero, sosteniendo el potibulum con la mano derecha y la izquierda sobre el brazo de la cruz. Tal disposición se repite en otra imágenes insulares, como la de la parroquia de Santa Ana en Garachico o la del antiguo convento del Cristo de los Dolores en Tacoronte, probablemente por imitación del modelo de La Laguna.

Durante los siglos XVII y XVIII la efigie tuvo una destacada presencia devocional en la vida de la antigua capital de Tenerife, ligado a la promoción social de la familia Salazar de Ftés. En efecto, recibió culto a partir de la tercera déca-

da del Seiscientos en una capilla fundada a los pies de la iglesia agustina por Cristóbal de Salazar, que permitió a la Cofradía de los nazarenos entronizar en ella todos sus ymnos y emblemas y pueden haber yogan en la dicha capilla todo sus misas y fiestas Paualtamente fue consolidándose el liderazgo del linaje sobre la corporación hasta el punto de confundirse la propiedad del recinto con la de las imágenes. Así, el nieto del fundador —Cristóbal Lázaro, distinguido en 1693 con el condado del Valle de Salazar— alcanzó en 1693 el reconocimiento del patronato sobre la procesión del paso y sus imágenes respecto de la experiencia que este Cabil-do tiene de la gran devoción y de la que traxeron su padre y abuelo y de la autoridad con que hace dicha procesión.

Jesús Nazareno se convirtió en protector del linaje de los Salazar en su patrón y abogado, de modo que fue frecuente que sus miembros lo invocasen como tal en sus testamentos. En el remate central de la fachada pétrea de la casa familiar de la calle de San Agustín, actual Palacio Episcopal, se colocó una loseta en la que puede leerse en letras incisas «D[IE] J[ES]U N[AZARENO]» (de Jesús Nazareno) que evidencia lo expuesto. Precisamente sobre estas casas principales quiso el primer Conde que se fundase un convento y noticiado con una *voluntad a honra de Jesús Nazareno*, tal y como dispuso en su testamento otorgado en Milán en 1718. Sin embargo, la manda no tuvo efecto, posiblemente por los problemas derivados de la pretensión del conde de que su hijo natural disfrutase un mayorazgo fundado en 1707. La nulidad del documento y el apoyo de Salazar al bando perdedor en la guerra de sucesión española propiciaron que Felipe V mandase confiscar sus bienes, lo que no llegó a producirse por las gestiones realizadas por su sobrino y sucesor, Cristóbal Valerón de Salazar. Con todo, los agustinos pretendieron sin éxito que se verificase esta nueva fundación.

Además de la procesión del Miércoles Santo la cofradía tenía a su cargo la festividad del Tránsito de la Cruz cada 16 de julio, en origen con el Santo Madero. Pero en la institución de mayorazgo artes citada el conde dejó dispuesta la ce-

lebración de esa fiesta con la imagen del Señor, consistente en misa con sermón y procesión alrededor del claustro del convento de San Agustín, y ordenó también que se comprara con este fin una túnica de tela carmesí *la más rica que se pueda y la cuenta de hilo de oro*. Además, en varias ocasiones se realizaron rogativas con esta milagrosa efigie de Pasión para solicitar la lluvia en tiempos de sequía.

Los procesos desamortizadores de las primeras décadas del siglo XIX confirmaron la crisis del modelo devocional vigente décadas atrás. El silencio comertza a apoderarse entonces de las noticias documentales sobre el culto a Jesús Nazareno, sustituido en 1901 por una nueva escultura encargada a la Casa Burillo, en Valencia. Desde entonces se custodia en el Monasterio de San Juan Bautista (NM Clarisas) de La Laguna, y tras largos años de olvido público ha recuperado una mínima parte de su antiguo protagonismo tras haber sido objeto de un acertado proceso de restauración durante los años 1999 y 2000.

¹ NÚÑEZ DE LA PENA, Juan, *Cronista y Antiquidades de los Reinos de la Gran Canaria y su descripción*, Madrid, 1676, p. 229.

² AMP, Fondo Protocolario notariales 542 (escrituras de Alonso José Muñoz Machabán), f. 17r.

³ BOHIGNEZ MORALES, Carlos, *Algunos y socialidad en La Laguna durante el Antiguo Régimen. La Cofradía de Jesús Nazareno y el patronato de los Salazar de Ribes en Revista de Historia Canaria*, No. 383, La Laguna, pp. 287-288.

CRM



SCRIBIDA AL CALVARIO [A.1.2.d.1]

LOUIS DE CAULLERY / [CAMBRA, 1582 - AMBERES, 1627]

ÓLEO SOBRE TELA / 40 x 56 CM

MADRID. COLECCIÓN PARTICULAR

La representación es fiel a los Evangelios de san Mateo [27, 32], san Marcos [15, 21-32] y san Lucas [23, 26-43] que relatan que Simón de Cirene fue obligado por los romanos a ayudar a Jesús a transportar la cruz hasta la cima del Gólgota; a diferencia de san Juan [19, 16-24] que

escribe que Cristo lo llevó sin recibir ayuda. La escena combina dos episodios que suelen aparecer por separado: Simón de Cirene ayudando a Cristo a transportar la cruz y la Verónica secando el rostro de Cristo. La santa aparece en la iconografía cristiana a finales del siglo XV. Arrochillada así Jesús desfallecido y conmovida por la compasión, seca el sudor de su rostro, obteniendo con su piadoso gesto la haelia de la Santa Faz en el paño. El nombre de Verónica viene así de Vera Icona, que significa verdadera imagen.

La escena se desarrolla en un paisaje con multitud de personajes en primer plano y a contraluz, en presencia de la Virgen y san Juan Evangelista, de guerneros y señores a caballo, niños y gente del pueblo precedidos por verdugos que mortifican a los dos ladrones. En la cima se advierte el desenlace del drama con un crucificado y numerosas y minúsculas siluetas tratadas en grisalla. La concepción del paisaje de tonalidades verdosas acuratedas, enmarcado por los troncos y copas de los árboles es típica suya y denota la influencia de Pieter Brueghel el Viejo, quizá transmitida por Joos de Momper, maestro paisajista con quien Luis de Caullery se formó. Estas pequeñas figuras son características de su hacer: dotadas de una sofisticada elegancia en las actitudes que revela los contactos del pintor con la escuela de Fontainebleau, tendencia que marca su estilo hasta el final de su carrera. La concepción de la escena recuerda la manera de Hans Francken II. Ambos evitan representar la crueldad y violencia del drama de la Pasión, imprimiendo siempre en sus escenas cierto aire de ingenuidad. De hecho, los personajes en esta tabla parecen ajenos al drama que está sucediendo. Imprime en sus escenas un ambiente teatral, en escenarios sugestivos a la vista, evitando cualquier dramatismo. Es precisamente en la combinación de humor e ingenuidad donde estriba el atractivo de las composiciones de Louis de Caullery, lo que le confiere un lugar singular entre los pintores flamencos de género del siglo XVII.

En esta tabla el pintor da mayor desarrollo al paisaje que lo habitual en sus composiciones.



J.A.12.d)

donde la figura humana suele ser el elemento principal. Las figuras de Franscen acusan el carácter lineal, diferenciándose de éstas, más fantasiosas y con cierto aire caricatural. La concepción de este paisaje más emotiva, a causa de los efectos de luces y sombras; mientras que Franscen es más realista tanto en el paisaje como en las figuras.

El pintor se complace en la representación de estos caballeros con acitudes en jara y en los caballos, de modelado escultórico, mostrándonos desde diferentes ángulos. Estos exóticos personajes a caballo tocados con turbantes y penachos se repiten en los fondos de la tabla de la Adornación de los Reyes firmada y fechada en 1621 y en el cobre del mismo tema en la Staatsgalerie de Stuttgart.

El colorido es también característico, en gama de marmas y amarillos apagados con verdes veronenses, rosados y crudos dorados, además del característico rojo vino en los trajes, siempre compuestos desde un punto de vista decorativo, con pequeños pliegues realizados por toques de blanco sobrepuesto.

Conocemos varias representaciones suyas del mismo tema, algunas atribuidas por error a Frans Franscen II, con quien se confunde habitualmente. Nos preguntamos si la pintura podría ser paraje de una tabla con el Calvario de idénticas proporciones, donde se ve la secuencia inmediatamente posterior, con los tres crucificados en el Gólgita. La similitud compositiva, la concepción espacial y la repetición de los modelos da pie para considerarlo como una hipótesis factible.

¹ Tabla, 49 x 59,6 cm. En venta Christie's, Londres, 22 de 1982, No. 52 (como autógrafo).

² Cobre, 28 x 30 cm. Fernando L. Colón F. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. N.º 218.

³ Un Calvario Tabla, 21 x 22,5 cm (con un firma suya en venta en Christie's de Nueva York, 14 de 1986, No. 111). Calvario Tabla, 32 x 42 cm (atribuido a Frans Franscen el Joven en venta Leizaola de Cuba, 25 de 1970; No. 51). Cobre con la Cruz Tabla, 28,5 x 28,5 cm (en venta en Sotheby's de México, 2 de 1988, No. 21). Calvario Cobre, 42 x 34 cm (atribuido a Frans Franscen el Joven en venta en Chamber de Aachen, 01 de 1982, No. 389). La Crucifixión del Museo Narodno de Varsovia (No. 202) acertadamente atribuida al mismo Franscen (Wiese A. O.E.I.D. ROMANO, *Lección de Cordero y los tableros en Filadelfia*, Boletín del Museo Nacional de Varsovia, 1967, pp. 25-31).

⁴ Tabla, 40 x 36 cm. Localizada en venta en Dabizacómbie de Berna, 6 de 1988, No. 20 (con atribución a Cornelis de Ballewil).

J5



CRISTO DE LA INSPIRACIÓN [J.A.12.e]

Jesús de ARCE [FRANCO, J. - SEVILLA, 1657]

MADERA PULCRORONDA / 119 X 94 X 26 CM / CA. 1650

TENERIFE, IECO DE LOS VINOS, IGLESIA DE SAN MARCOS EVANGELISTA

BIBLIOGRAFÍA:

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1960), p. 3 (1967), p. 472 (1998), p. 90 (2001), p. 67; ESPINOSA DE LOS MONTEROS, E. (1972), p. 18. (1984), p. 5; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1983), p. 254; GÓMEZ LUIS-RAVÉL, J. (1987), p. 4 (1991), p. 14 (1998), p. 176 (2002), p. 11.

La escultura en madera de Cristo crucificado, que por muchos años estuvo situada en la sala de entinos de la capilla claustral de la Magisteria, en el convento franciscano del Espíritu Santo de Ico de los Vinos, se halla hoy colocada dando remate al tabernáculo de plata que preside el presbiterio de la parroquia de San Marcos en dicha población.

La adquisición o encargo de la escultura la llevó a efecto el capitán Marcos Estévez Borges, quien

la debió depositar en la iglesia del convento antes del año 1651, en el que se la cita por vez primera en una manda piadosa testamentaria que destina cinco misas a la ymaginación de Jesucristo, denominación *primigenia de la efigie como Santo Cristo de la Inspiración* mantenida en cuantos documentos a ella se refieren hasta los años últimos del siglo XVII, en los que se la empieza a denominar Cristo de la Expiración o Cristo Vivo.

La movida composición de la figura neta, del momento de la última inspiración, el justo instante en el que Cristo gira intensamente la cabeza hacia la altura antes de esdular su último suspiro, a cuyo impulso se entrega el cuerpo entero, quedando a tal fin subordinada la interpretación que el autor le procura a todas y cada una de las partes de la escultura, con lo cual logra una unidad artística plena de ritmo y composición, en total concordancia con el ideal del pleno barroco.

La cabeza, con leve inclinación hacia su derecha, se eleva con fuerza, concentrando toda la hondura espiritual de la figura, que halla en la belleza formal del rostro la atenuante a la angustia del postrer momento, mostrando actitud de sumisa entrega y profundo dolor moral.

El modelo humano utilizado, delgado y sin apenas presencia de grasa que cubra su anatomía, es el adecuado para lograr resaltar más que la realidad de la forma, esa apariencia ligera, de ingratitud que, también se advierte quiere procurarse al cuerpo. La técnica empleada en el tallado, suelta y muy personal, logra transmitir intensa sensación de movilidad y vida interior a la figura, a la par que una estética renovadora en el tratamiento que las gubias dan a los acabados superficiales que, en algunas de sus partes, controlan y apenas insisten la anatomía, al imponerse más la búsqueda de efecto del conjunto que el del detalle.

La sabia combinación de masas y luces en el labrado del tórax, donde se buscan efectos pictóricos de *chiaroscuro*, alcanza singular tratamiento, tanto en el personal y estudiado relieve costal como en las fosas claviculares y en las pronunciadas cavidades axilares, lo cual contri-



[A12e]

buye a resaltar el increíble efecto de movilidad ascendente, acentuado por la leve torsión de la figura hacia el lado izquierdo.

Las piernas, ligeramente flexionadas, de rodillas muy marcadas, presentan la infrecuente disposición de superponer el pie izquierdo sobre el

derecho, quedando fijos a la Cruz por un solo clavo, el cual parece más impedir el ascenso de la figura, por lo estirado de pies y piernas, que frenar el lógico desplome del cuerpo por su propio peso, recurso muy efectivo que anula la más realista sensación de pesadez y desplome frecuentemente empleada.

Si toda la figura se halla impregnada de imprevisto movimiento visual, en el tallado del paño de pureza alcanza su más espectacular efecto, al aplicársele un tratamiento en total conjunción con el efecto de ingravidez buscado, con apoyo en la intensa agitación que lo mueve. Modelo de sudario el de esta obra de loof, que puede considerarse excepcional en el panorama de la escultura española de la época, donde no se halla parangón posible ni con su disposición formal, ni con los recursos técnicos empleados en su tallado, con pliegues angulosos y ondulados que acentúan el relieve, denotando dominio y conocimiento de fórmulas más progresistas, de clara influencia berniniana, que las habituales en los escultores hispanos del momento¹.

En el interesante periodo de la mitad del Seicientos en el que la escultura sevillana padece intenso influjo de las corrientes barrocas europeas, berninianas y rubenianas, puede quedar encuadrado el Cristo de loof. Período en el que el escultor flamenco José de Arce desambla las novedosas fórmulas de su arte en un ambiente artístico aún dominado por el estabismo y la plasticidad de las formas marianistas². Atendiendo a las avanzadas fórmulas artísticas que en el Cristo Inspirante de San Marcos se utilizaron, no resulta aventurado vincularlo con la obra de José de Arce, máxime cuando la admirable conjunción artística de esta obra tinerreña parece apuntar hacia un autor en plena madurez, con pleno dominio de la técnica sudaria, y segura que maestra esta escultura de loof³.

Atribución que fundamentamos tanto en su anterior formación europea, que le aportó unos conocimientos que fuchian entre las técnicas berninianas y el barroquismo rubeniano, como por las fechas en que se desarrolló su labor en Sevilla y Cádiz, coincidente con la del labrado del Cristo, además de advertirse en la escultura sus característicos pliegues en el paño de pureza, la sensación de pelo mojado que le es tan peculiar, en las masas compactas del cabello, la barba y el bigote, y, sobre todo ello, la utilización del recurso, en él tan frecuente, de dar intensidad espiritual a las figuras con un enérgico giro de la cabeza hacia la altura, como es advertible

en su obra documentada, sin olvidar que en su aspecto fisonómico el Cristo no se aparta de ellas.

El ocasional hallazgo documental en el interior de la iglesia del Cristo de las Penas de la capilla sevillana de la Virgen de la Estrella, cuando se proceda a su restauración⁴, ha venido a desvelar que fue su autor José de Arce, quien la talló en el año 1655, siguiendo en el labrado de su cabeza un modelo tan cercano a la del Cristo Inspirante de loof, con un tan igual tratamiento técnico, formal y dibujístico, que parece despejar toda duda sobre que es también el artista flamenco el autor del singular crucificado de la parroquia cadiceña de San Marcos.

¹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. Escultura de Francisco de Rojas Morillo. Proceso 2530. Fdo. Eloy. Testamento de Ana Moreno, viuda de Andrés de Carrizosa, loof, 27 de mayo de 1654.

² Los aspectos históricos y artísticos de esta escultura los tratamos ampliamente en el estudio que titulamos *Penas Marianas de la escultura barroca sevillana en Canarias: el Cristo de la Espiración de la parroquia de San Marcos de Azújar*, (posible obra del flamenco José de Arce Olvera, Severo Sotelo, loof de los Vinos, 1906, p. 10 y ss.). En él el interesado puede hallar las correspondientes citas documentales y bibliográficas.

³ Datos biográficos del escultor y su vinculación estilística en el panorama de la escultura andaluza de su tiempo pueden hallarse en la obra de JOSÉ MARTÍNEZ, *Escultura de los 1600. José de Arce y la escultura anterior de su tiempo (1627-1650)*. Ediciones de la Diputación de Cádiz, Cádiz, p. 23 y ss.

⁴ COMEZ VILTS-SANJULI, Juan, *El Cristo de la Espiración de loof de los Vinos-Tenerife*. En *VVAA. El Hijo del Hombre. El rostro de Cristo en el arte*. Edición de Benjaqi, Cajete y Enlase, Madrid, 1998, n. 70.

⁵ PEREZ DEL CAMPO, Lorenzo y TORRENT DÍAZ, Antonio, *Proceso de restauración y hallazgo documental de un nuevo dato para la historiografía del Patrimonio histórico andaluz*. PH Baleto 22 Sevilla, pp. 67-68, 1998.

JGL-R



CRISTO DE LA MISERICORDIA [4.A.1.2.]

ATRIBUIDO A FRANCISCO DE OCAÑO [1579 - 1639]

TALLA POLICROMADA / 1575 x 134 x 44 cm / SIGLO XVII

TENERIFE. LOS SILOS. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ

BIBLIOGRAFÍA:
GÓMEZ MORENO, M. E. 0958, p. 106; MARTÍNEZ DE LA PEÑA D. (1988), pp. 405-413

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de La Luz, en la Villa de Los Silos (Tenerife), conserva una importante imagen conocida como *El Cristo de la Misericordia*, por haber pertenecido a la Hermandad de este título. Está fuera de toda duda, por su propio estilo, que se trata de una escultura sevillana de la primera mitad del siglo XVII. Se ha querido relacionar con los escultores Juan de Mesa, Andrés de Ocampo y Jenonimo Hernández. Como posible autor convendría descartar el primero, por presentar esta obra aspectos meros barrocos y dramáticos. Se pensó en Juan de Mesa más que nada en atención a la forma del sudario, pero ello no es suficiente; puesto que la interpretación parecida puede encontrarse en otros escultores del primer tercio del siglo XVII, incluso en Martínez Montañés. Situándonos en el entorno de Andrés de Ocampo, existe una proximidad entre el aspecto del Cristo de Los Silos y otros del sobrio de dicho escultor, Francisco de Ocampo, continuador en el taller ya bien entrada aquella centuria, y significó la permanencia del estilo clásico, aunque contagiado del montañesismo y de cierta tendencia realista, como afirma María Elena Gómez Moreno¹. Más concretamente existe un paralelismo entre el Cristo de Los Silos y el Cristo del Coburgo, de la iglesia de la Magdalena, de Sevilla, terminado en 1612. Como el primero se adquirió dentro de la segunda década del siglo XVII, entre ambos median unos quince años, pero así y todo existen similitudes, como luego veremos.

El Cristo de Los Silos, de tamaño natural, se representa muerta, prendido en la cruz con tres clavos. La cabeza está modelada con gran expresividad y se inclina sobre el lado derecho, apoyando la barba sobre el pecho. El cabello, partido mediante una raya, se reparte a los lados, con poco relieve para no interrumpir el perfil del cráneo, pero ya sobre la espalda se hace más rico el tallado, en forma de gudejas, quedando al descubierto el pabellón auricular izquierdo. En el otro lado, sobre la clavícula descansan un mechón y también cae un bucle, tallado con mucho relieve. La corona de espinas es independiente del labrado de la cabeza. El rostro se



resuelve en un compromiso entre la sensación de sufrimiento, dada por la inclinación de las cejas, y la de placidez, por los grandes ojos cerrados. La nariz es recta y junto a ella se marcan las cuencas orbitales. La boca aparece entreabierta, con el labio inferior abultado y dejando al descubierto los dientes de la mandíbula superior. De minucioso tallado es la barba bifida, lo mismo que el bigote, todo en pequeños rizos. La anatomía del tronco y de las extremidades presenta un estudio detallado, con un marcado virtuosismo en la representación de la arquitectura corpórea. En la colocación del cuerpo no hay un deseo muy marcado de plasmar de forma cruda los efectos del suplicio, sino más bien se demuestra un gran equilibrio clásico, normal en la escultura sevillana del siglo XVII.

Otro elemento expresivo está constituido por el sudario, pues a manera de contraste por las calidades del tejido, pone en valor al cuerpo desnudo. Anudado en una lazada en el lado derecho, queda algo más descubierta la cadera derecha que la otra, remetido en su parte horizontal, cubre el pubis en pliegues angulares, para resolverse en el lado izquierdo algo suelto, lo cual es aprovechado para dejar enmarcadas las caderas con ese esquema circular del sudario.

La creación de la Hermandad de la Misericordia, en la iglesia de Los Silos, se produjo pocos



años después de haberse elevado la ermita de Nuestra Señora de La Luz a la categoría de parroquia, concretamente el 1 de diciembre de 1614. Durante los primeros años de la Hermandad, para su festividad principal solamente disponían de una cruz grande de madera, policromada en tono verde y flores donadas, según relación de un inventario del año 1625. La imagen del Cristo vino a ser adquirida entre 1625 y 1632, ya que en ese último año, al volverse a efectuar inven-

torio, se cita por vez primera. Por entonces eran mayordomos Miguel Álvarez y Hernando Álvarez. Por tanto, es seguro que la presencia en Los Silos de este Cristo se produce en aquellos dos años. Sobre los recursos empleados para la adquisición de una obra de tanta calidad, cabría pensar en el hecho de haber quedado la iglesia de la Virgen de La Luz como universal heredera de los bienes del clero de menores órdenes Francisco Álvarez.

Por los reparos que se han puesto para ver en esta imagen la mano de Juan de Mesa, lo mismo que teniendo en cuenta los años en que llegaría a Tenerife, y situándonos en la nueva vía que ofrece el doctor Hernández Díaz, parece que existen muchas posibilidades de poder atribuir este Cristo a Francisco de Ocampo, seguidor de la escuela montañesa, pero con un marcado estilo manierista. Tal vez la obra que nos sirve de apoyo más claro para sostener esta atribución sea el Cristo del Calvario, de la iglesia de la Magdalena, en Sevilla. Existe un marcado paralelismo en la distribución del cabello, en la expresión del rostro, de ojos voluminosos, el labio inferior abultado y la forma de la barba. En la misma interpretación del tronco y extremidades se puede apreciar un estudio anatómico muy semejante; el paño de perezosa lleva el mismo esquema de pliegues para envolver las caderas. También, obra de Francisco de Ocampo, el Cristo de la Vera Cruz, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la O (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), que si bien presenta mayor alargamiento y un saulario distinto, anatómicamente tiene cierto paralelismo. En el Crucificado de Francisco de Ocampo, de la iglesia de San Benito Abad, en Castilleja de Guzmán (Sevilla), advertimos que el rostro recuerda en mucho al de Los Sitos. En este escultor hay una marcada tendencia a dejar al descubierto las orejas, que aparecen talladas de forma muy peculiar, con el lóbulo un tanto alargado, como puede apreciarse en el citado Cristo del Calvario y en el de la Vera Cruz o Nuestro Padre Jesús Nazareno, de la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes (Villamartin, Cádiz), que es lo mismo que puede apreciarse en el Cristo de Los Sitos.

GÓMEZ MORENO, María Elena, «Escultura del siglo XVII en las Islas», vol. XII, Madrid, 1958, p. 136.



DMGIP

CRISTO CRUCIFICADO [A.12.f.1]

JUAN DE JUNI [Ca. 1507 - 1577]

MADRID POLICROMADA / 154 X 90 X 29 cm / Ca. 1550
VALLADOLID. MUSEO DIOCESANO Y CATEDRALICIO



[A.12.f.1]

BIBLIOGRAFÍA
MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1974), pp. 238-239.

La figura del escultor Juan de Juni en el panorama artístico español del siglo XVI supera los límites geográficos del ámbito en el que se desarrolló la mayor parte de su trabajo. De origen

francés, hubo de ser en su tierra natal donde se familiarizó con el oficio, pues no será hasta la década de 1530 cuando se documenta su presencia en León, participando en las tareas escultóricas que se llevaban a cabo en el singular convento santiaguista de San Marcos, en compañía



de otros escultores de su misma procedencia. A partir de aquí, y tras pasar por Salamanca, terminará fijando su residencia en Valladolid, ciudad que reunía las mejores condiciones desde el punto de vista de la clientela y la demanda de creación artística de diversa finalidad.

Jurí es un auténtico maestro de la plástica escultórica. El dominio sobre los diferentes materiales, la habilidad expresiva y los recursos que obtiene a través de un estudio minucioso de la composición y el movimiento, distinguen una producción con un sello personal inimitable en cuanto a calidad por sus seguridades. La obra de Jurí reúne las aportaciones de la mejor escultura barroca, con las imitaciones de la mirada hacia el pasado clásico que se experimentaban en Italia. El resultado es sorprendente y absolutamente singular, elevando a su autor a las cimas más altas en el ámbito escultórico del siglo XVI.

El tratamiento expresivo de las figuras y la certeza en la interpretación de los estudios anatómicos, el volumen de los ropajes, la captación del instante y el movimiento convierten a sus esculturas en obras cargadas de un realismo sobrecogedor. De alguna manera su producción artística se está anticipando al uso del vocabulario barroco, enlazando perfectamente con la tradición anterior, para poner los principios de unos esquemas que tendrán un éxito inusitado en la escultura hispana de los siglos venideros.

Procedente de la iglesia parroquial de San Andrés de Valladolid, aunque no se conozca el origen concreto de su encargo ni de su función, se conserva en el Museo diocesano y catedralicio de la ciudad castellana este Cristo Crucificado. La ausencia de documentación no impide establecer un vínculo certero con la obra salida del taller del maestro, a través del estudio estilístico y de la comparación directa con sus trabajos documentados. Los rasgos que muestra, a pesar del deterioro que el paso del tiempo ha dejado en su configuración, están directamente relacionados con otras piezas de su autoría, en las que siempre está presente, al igual que en este Crucificado, su peculiar estilo.

La escultura se dispone en una actitud empleada por Jurí en otras representaciones de este mismo pasaje pasional, huyendo de visiones frontales o de bellas estereotipadas, totalmente plegadas a los postulados clásicos y frías en su resultado final. La figura de Cristo muerto en la cruz está llena de patetismo y de expresión doliente, a través del derumbamiento del propio cuerpo, de la rotura de la línea recta y de un tratamiento anatómico lleno de matices. El recibimiento de las extremidades, con una expresividad heredada de moldes procedentes del mundo medieval, y la disposición del paño de pureza que en uno de los lados del cuerpo tapa la cadena, mientras que en el otro herde a desamarse con indolencia, son rasgos que suponen en la producción de Jurí, una auténtica firma a la hora de certificar su particular visión del tema.

MAM



SEÑOR DIFUNTO {A.12.g}

ANONIMO / SIGLO XVI

MADERA PALCROMA Y APLICACIONES DE PIEL. EN LAS ARTICULACIONES DE CUELLO Y HOMBROS / 166 X 100 X 34 CM

TENDIPE. SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA. IGLESIA DEL SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

URNA DEL SEÑOR DIFUNTO

TALLERES DE LA LAGUNA / 1752

MADERA TALLADA RECURBIDA DE PLATA REPUÑADA Y ENCELADA / 166 X 214 X 96 CM

INSCRIPCIÓN: ESTA VINA LA HANDO HACER EL CAPTAN D. S. AMARO RODRIGUEZ PHELPE POR SV DEVOSION ESTE AÑO DE 1752

TENDIPE. SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA. IGLESIA DEL SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1952) p. 272. TARGUI, M. (1968) p. 28-30. RODRÍGUEZ VARES, J. M. (1997), VOL. II, p. 900. AMADOR MARRERO, P. (1999), pp. AMADOR MARRERO, P. Y RODRÍGUEZ MORALES, C. (1998), pp. 2-7. AMADOR MARRERO, P. (1996), s.p. SANTANA RODRÍGUEZ, I. (2000), pp. 102-103. AMADOR MARRERO, P. (2000), pp. 120-171.

De origen incierto, el Señor Difunto de La Laguna (Iglesia de Santo Domingo, La Laguna) es una de las imágenes de Pasión más antiguas del Archipiélago. Iconográficamente destacamos, junto al investigador Juan Gómez Luis-Ravelo, que las primeras referencias sobre obras articuladas, como este caso, que cumplieron con la función del Descendimiento, datan de la actual Alemania, remontándose a la Edad Media, y cuya popularidad provocó la pronta extensión del ritual por países de la Europa católica.

Aunque carecemos de la documentación que lo atestigüe, y pese a que la primera referencia que lo recoge es tardía, se da por válido que la talla se encontraba ya en la localidad en la segunda mitad del Quinientos. En 1642, los monjes dominicos se retiraron al Cabildo de la isla en virtud del precario estado en el que se hallaba el claustro, y el riesgo que se corrió al celebrar en él los multitudinarios actos de la procesión de la Soledad y Entierro de Nuestro Señor. Con cien ducados, los anuló el Consejo, ya que en dicho claustro se hace todos los años el Entierro de Nro. Señor Jesucristo donde toda esta ciudad concurre y para que haya sitio donde se pueda hacer con decencia y seguridad.

Con anterioridad a estas referencias, cabe señalar las aportaciones dadas por el investigador Lorenzo Santana, quien defiende que la imagen fue una donación de la familia Argüeso, asentada en la ciudad desde 1526, donde progresaron en el comercio de tejidos, convirtiéndose posteriormente en uno de los apellidos más impor-



[A.12a]



tantes, no sólo de La Laguna, sino de Sevilla. Entre las aspiraciones de esta familia, estuvo la de ser patronos de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo, donde tuvieron su enterramiento, templo al que donaron los enses de su oratorio particular entre los que pudo encontrarse la talla del Señor Difunto². A la espera del hallazgo documental que lo confirme, no hemos

de obviar que la saga de los Argajol, hasta su desaparición en Canarias, fue responsable de múltiples donaciones a diversas iglesias de la localidad.

Hasta las remodelaciones del convento, la talla permaneció en su lugar original, la capilla claustral del Capítulo, estancia de reunión de los

frailes y de sus enterramientos. Gracias a un inventario de la desamortización, sabemos cómo era este espacio, y qué otras imágenes acompañaban al Señor Difunto; Incontinenente se pasó a la capilla del Señor Difunto, y se encontró dentro de ella la siguiente. Se halla al frente al altar donde debe estar colocada la imagen del Señor Difunto, que tiene cuatro nichos más, y el principal se halló vacío, pues no aparece en el inventario; en los de los lados se hallan ocupados con las imágenes de Nuestra Señora de los Dolores y San Juan Evangelista; y a los lados del altar sobre sus bases fijas en la pared, las imágenes de los Santos Virgenes; en el cuarto nicho no se halla nada, y todos cuatro están cubiertos de unos velos de color azul, y una piedra de oro en el altar³. Otras piezas que pertenecían a la capilla en relación al Señor Difunto eran: un cojón o urna de madera pintado de blanco, que servió de sepulcro del Señor⁴, y una talla de la Magdalena, desaparecida con anterioridad a la Desamortización, 1836⁵.

Junto a la importancia cultural e histórica de la talla, apuntamos otro de los valores que tiene desde el punto de vista artístico, ya que debió ser modelo para los escultores canarios posteriores. Al igual que ocurre con otros ejemplares de la ciudad, el Señor Difunto fue modelo en las tallas de los Crucificados de la iglesia franciscana del Puerto de la Cruz y del Cristo de la Piedad de la parroquia de la Concepción de La Laguna, ambos articulados en los hombros, ejecutados por Domingo Pérez Dónis (1645), y Lázaro González de Ocampa (1688), respectivamente.

A diferencia de otras imágenes, donde se multiplica a la altura de los hombros la talla de un crucificado para hacer de Cristo Difunto en las celebraciones del Descendimiento o cultos procesionales, el anónimo escultor de esta obra trazó su diseño y sistema constructivo en función del uso que tendría. Para ello, concibió que el Cristo tuviera el doble carácter de Crucificado y Señor Difunto y que la imagen se adaptara haciéndolo articulado en los hombros, con anclajes metálicos recubiertos de badana policromada, y particularmente en el cuello, donde vuelve hacer uso de la piel, pero esta vez, con un anclaje de made-

na. Gracias a ella, en el momento que la escultura se encuentra en la cruz, muestra la cabeza, ya sin vida, que se desploma sobre el pecho, mientras que al ser depositada en el sepulcro, la cabeza queda inclinada hacia atrás descansando en un alarde de naturalismo. Hemos de destacar este último, como rasgo singular, no sólo en la imaginería en Canarias, sino hispana¹. Del mismo modo, para favorecer la manipulación de la imagen en el descendimiento de la cruz, su artífice aligeró de forma notoria el peso, al ahuecarla completamente².

Cabe destacar que en la actualidad se ha sumido la función del descendimiento, utilizándose únicamente como Santo Diferente en los cultos procesionales, donde el regreso a su templo, en la denominada procesión del Silencio, es una de las más concurridas y devotas de las manifestaciones que se representan en la Semana Santagallenera, reconocida como tal desde antaño por diversos cronistas.

La urna de plata porta en su base una leyenda cincelada que aclara el donante y el año de su realización: **ESTA URNA LA MANDO HACER EL CAPTAN DN. AMARO RODRIGUEZ PHELPE POR SU DEVOZION ESTE AÑO DE 1732**. En este punto hemos de señalar lo indicado por el investigador Lorenzo Santana, quien pone en duda la referida fecha, ya que en el primer testimonio del donante no se hace eco de la misma, todo lo contrario que en sus mandatos posteriores que por la riqueza de su descripción reproducimos. Sobre Amaro Rodríguez Felipe, gran benefactor de la imagen a la que no sólo donó la urna sino su ajuar completo, como así queda referido en el citado testimonio final. Item es mi voluntad que los poseedores que fueren de este vinculo han de ser obligados a cuidar de la conservación, limpieza y aseo, de la pieza de plata que a mi costa mandé fabricar para que se alicese en ella lo imagen de Nra. Sra. de los Dolores que se venera en dicho convento de San Domingo de esta ciudad en la procesion del Entierro de Cristo, y así mismo de la urna de plata, que también fabricué a mi costa para que en ella se alicese en dicha procesion la imagen de Nro. Señor Diferente, y porque se hace, y aese todo motivo de dele-

riorarse dicha urna, en prestarla para otras funciones, lo cual absolutamente prohíbe, dispone, y dispongo comeniando en ello los podres de dicho convento que en dicha urna se conserve todo el año la dicha santa imagen en el nicho, que para este fin tiene en el altar del Capitulo de dicho convento a el cual nicho puse una vidriera con su llave que le sirve de custodia, y así mismo lo dicho peano, sirve y está todo el año en el de Nra. Sra. del Rosario, y por cuanto, he costado las sábanas, almohadas, binate del Señor, y el demás aseo con que sale procesionalmente en dicha urna, y con que se hace el paso del Entierro, y así mismo el monto de terciopelo y tánica de la imagen ya dicha Nra. Sra. y las tánicas y ropas de los Santos Varones y es mi voluntad que el poseedor de este vinculo cuide de guardar y conservar todo lo referido, haciendo y asistiendo a dichos panes en cuanto sea posible para que dicha función y procesion del Entierro de Cristo se haga con todo el aseo y culto que a peso tan devoto corresponde, y todo lo que en esta cláusula dejo recommendado, se debe entender siempre que el supradicho.

Del citado ajuar únicamente ha subsistido la urna, perdiéndose hace algunos años el binate que cubría la cabeza de la talla, como si de un verdadero enterramiento judío se tratara. Sobre la urna, diversos son los historiadores que han destacado la calidad de este trabajo argentino, situándolo dentro de lo mejor de los talleres locales de orfebrería. Para Hernández Peñera, pocas aventajan en elegancia a la hermosa urna de la iglesia de Santo Domingo, La Laguna, en la que cuatro atrevidos eses borceos sostienen un dosel piramidal, adornado con campanillas de plata atornilladas por los plateros José y Lorenzo Caldonia entre 1814 y 1819³.

La urna, se complementa con cuatro pequeños angelitos en madera tallada y policromada, que tanto por fecha, como por tratamiento en su tallado, recuerdan los modos en los que se desmenuve la producción del imaginero insular Sebastián Fernández Méndez, el joven, epónimo de una familia de artistas, donde dispuntaron su abuelo Lázaro González de Ocampo y su padre Sebastián Fernández.

¹ GÓMEZ LUIS-RIVERO, J.: «El Descendimiento, una concepción de origen medieval en Knos, Semane Santa, Knos de los Vinos, 1995.

² RODRÍGUEZ VONES, M.: *La Laguna durante el Antiguo Régimen. Desde su fundación hasta finales del siglo XVI*. La Laguna, 1997, vol. II, p. 996. SANTANA RODRÍGUEZ, L.: «El Eze-Horno de Yllo en su arco: El Cristo Difunto de La Laguna en La muerte y entierro de Cristo nuestro Señor y la Cofradía de la Misericordia» La Laguna, 2000, pp. 105-100.

³ Ídem.

⁴ Para mayor información ver: SANTANA RODRÍGUEZ, L.: «El Eze-Horno de Yllo en su arco...» op. cit. pp. 79-122.

⁵ SANTANA RODRÍGUEZ, L.: «El Eze-Horno de Yllo en su arco...» op. cit. p. 109.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem, p. 100.

⁸ En nuestros investigaciones hemos hallado otra pieza de igual uso y particularidad, en la iglesia de Santo Domingo de Yabarbudo (Cinca, Méjico). Se trata de una imagen del siglo XVI tallada con la técnica denominada como de canna de maíz. En este caso, las articulaciones no se centran en cuñas y bridas, sino también en inglés y molida. MOJIB LAR, B. y SALAZAR HERRERA, P.: «La restauración de dos cruces de paja de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yabarbudo, Oaxaca en Imágenes indígenas mexicanas. Una experiencia en arte de masa. Córdoba, 2001, p. 229.

⁹ Para mayor información ver: AMADOR MARRERO, P.: «Una busca de una recubierta articulada del siglo XVI, mediante la aplicación de la técnica Analeo» en: *Actas del IV Simposio de Centros Históricos de Canarias, Yagu Larrumendi*. La Laguna, 1999. AMADOR MARRERO, P.: «El Señor Difunto de La Laguna. Anales y restauración en La muerte y entierro de Cristo nuestro Señor y la Cofradía de la Misericordia» La Laguna, 2000, pp. 139-171.

¹⁰ HERNÁNDEZ PÉREIRA, J.: *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955, p. 275.

PFAM



TÍPICO DEL DESCENDIMIENTO (A.1.2.11)

MARCELLUS COPPEMANS

ÓLEO SOBRE TELA

MAGRI. COLECCIÓN PARTICULAR

Las esculturas aluden brevemente al tema del Descendimiento, señalando que José de Arimatea había pedido permiso a Pilatos para desclavar a Jesús, y que Nicodemo lo ayudó a bajar el cuerpo de Cristo. Si bien no están mencionados en los textos, la Virgen, san José, san Juan y dos santas mujeres también asisten a la escena. La Virgen desmayada toma una posición que hace eco a la de su hijo, mientras san Juan y la Magdalena se inclinan para sujetarla.



IRA12411

La identificación a Marcellus Coffermans se fundamenta por ser idéntico este Descendimiento al de la puerta derecha del Tríptico de la Crucifixión del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, en cuya tabla central se lee, en letras doradas, la firma *Marcellus Coffermans fecit*. Pero a diferencia del tríptico citado, las tablas laterales no están ocupadas por escenas que completan la historia de la pasión, sino por una inscripción latina, con un texto extraído de Isaias [53, 5]. que alude a la idea de sufrimiento redentor: *IPSE AUTEM VULNERATUS EST PROPTER INIQUITATES NOSTRAS, ATTRITUS EST PROPTER SCELERA NOSTRA, DISCIPLINA PACIS NOSTRE SUPER EUM, ET LIUORE EIVS SANATI SUMUS, ESAI 53* (Fue trasgado por nuestros iniquidades, y molido por nuestros pecados. El castigo de nuestra paz fue sobre él, y en sus llagas hemos sido curados

Afortunadamente aún se conserva el marco original con la fina decoración de motivos vegetales dorados sobre fondo negro, que se concitanan inintermitentemente alrededor de cada una de las tablas. La cenefa que rodea la escena de devoción se distingue de las de las alas laterales.

La composición repite el esquema piramidal del Descendimiento de Rogier van der Weyden del Museo del Prado, que pudo conocer en la iglesia de Notre Dame du Dehors de Louvain, o a través de las copias del Dolnay y de la Colegiata de St. Pierre de Louvain. No obstante, es más probable que lo tomara de los grabados del Maestro de Bandemilles y de Cornelis Cort, que repiten la composición en formato más vertical. A pesar del préstamo, Coffermans adaptó la com-

posición a su propio estilo y, como está, también al pequeño formato del tríptico, que estaba sin duda destinado a la devoción privada y debía ser portátil. La escultural monumentalidad y el sentido patetismo de los personajes de Van der Weyden se tornan aquí en ternura e ingenuidad en los cuerpos y rostros, caracteres propios de su peculiar manera y calidad, siempre inclinada a lo pequeño y anecdótico. Así, substituye el fondo de oro de los trípticos del siglo XV por un paisaje azulado, con la muralla de Jerusalén en primer plano y una perspectiva de construcciones hacia el fondo del horizonte. El cielo ocupa más de dos tercios de la altura de este encantador paisaje, no obstante afectado por los ligeros brillos que surgen con el paso del tiempo. Pero el resto de la escena luce la esmerada factura típica de este pintor sobre el que poco

se conoce, pero con abundante obra en España, fundamentalmente estudiada por Díaz Padrón¹. Es un maestro anclado en la estética del siglo anterior, que reproduce sus escenas de temática religiosa y sus modelos arcaizantes con encanto manierista. El carácter miniaturista de sus escenas de devoción explica el favor que tuvo entre la piadosa clientela española.

¹ *Íbida*, 28-31. en: *Ann. 2881*. Con aplicaciones corológicas en el coleccionista privado: en venta pública de Colombia en 1954 (libro lateral 32 x 10 cm, Lermont, 18-11-1954, No. 2); colección Joaquín Paz, colección del Plazateo de Perinat y colección del Conde de Alcañices, procedente esta última de la colección Osuna, ICA DÍAZ PADRÓN. Obras maestras de la colección Lázaro Galdiano, Cat. Exp., La Cruzeta, Fundación Banco de la Hisa, Noviembre 2003.

² Nº 2025.

³ DÍAZ PADRÓN, M., «Identificación de algunas pinturas de Narciso Colmenero», *Revista de Museos* (socio Schone Kunsten van België, Bruselas, 1981-1984, 1-3, pp. 33 y ss.) «Una tabla de Narciso Colmenero en el Museo Municipal de Mazón Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1984, pp. 425-427.»

JS



PIEDAD (A.A.12)

AVONNO

MADRIA POLICROMADA Y TELA ENCOLADA / 103 x 78 x 42 CM / SIGLO XVII

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

BELEGRAFIA

RODRÍGUEZ MOLINE, J. [1853] p. 294. CORANESCU, A. [1963] p. 171. TRIBULLO RODRÍGUEZ, A. [1971] t. I, p. 86 y T. II. PIGIS, RO-196. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O. [1985] pp. 109-110. *Lam. s/n*

Esta escultura quizá fuera la titular del primitivo hospital de Nuestra Señora de los Dolores, fundado en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna por Martín de Jerez en virtud de la bula concedida el 1 de julio de 1514 por el Papa León X —previo apoyo real— y al amparo de una prelación dada por la Reina doña Juana y su hijo don Carlos el 10 de septiembre de 1516 a instancia del mismo interesado, quien lo instaló primero en su propia casa e después lo pasó junto a su casa, do fizo el dicho ospital de estos de madera e tapios e tejá, el cual todavía se faltaba al año

siguiente un pedazo por techar y se hallaba adornado con tres altares aderezados con sus ymágenes, donde decía misa un capellán, y dedicados uno a la advocación de Nuestro Señor de los Dolores e el otro de la advocación de otro espítal que es en la dicha ysla de Santa María del Antiquo Misericordia e el otro del espítal de Señor San Sebastián, pues, al parecer, los dos últimos establecimientos benéficos eran sus sufragáneos, según pretendió su promotor alegando que así su Santidad lo mandava.

Pero, la iniciativa privada de un personaje seglar, poseedor de cuantiosas «dadas», que se erigió en mayordomo y administrador perpetuo de dicha entidad con los refrendos pontificio y regio, nombrándose desde 1519 patrono y comendador de ella, desató las iras y provocó un sonado pleito contra el entonces vicario de la isla don Diego de Herrera, quien abogaba por someterla a la jurisdicción eclesiástica, pues veía con recelo los privilegios obtenidos por el documento papal, donde se otorgaban grandes indulgencias y beneficios económicos al nuevo hospital².

Este proceso, en el cual subyacía soterradamente un conflicto de intereses entre el poder civil y el religioso —en opinión de E. Aznar Vallejo³—, le obligó a recurrir a la Corte de Castilla, se dilató en el tiempo hasta después de su fallecimiento y sumergió a la recién creada institución en una serie de atollares con repercusiones de diversa índole y largo alcance, pues también entraban en línea las conyacencias de la cofradía del anterior hospital de la Misericordia o de Santa María de la Antigua, que a la postre sería absorbido por el de Nuestra Señora de los Dolores⁴.

Con todo, el inicial proyecto hospitalario prosperaría y, en el transcurso de los siglos XVI y XVII, se iría configurando la fábrica del cuerpo de su iglesia, que debe su actual trazado a las obras de reedificación emprendidas por don Bernardo de Paz, mezclador de origen francés y su prior vitalicio, a fines del Seiscientos⁵.

Por fin, sería el 31 de octubre de 1703 cuando el Obispo don Bernardo de Vicuña y Zuazo

confiera su licencia para bendecir la capilla mayor e iglesia del hospital de los Dolores y la imagen del mismo título⁶, que hoy se venera en la hornacina central del retablo del testero, comenzado a labrar por el maestro de carpintero Antonio Estévez a finales de la anterior centuria por expreso encargo del mentado benefactor y concluido tras su obito por otro artista, tal vez algún colaborador suyo, y donde no se descarta la participación del pintor Cristóbal Hernández de Quintana en las labores de dorado y pellicomado, pues por aquella época firmaba uno de los lienzos de sus calles laterales y, no en vano, fue considerado el más decente y seguro que hoy en la ciudad, por su indiscutible mérito artístico⁷.

De ese momento, acaso date una de las intervenciones históricas que desvirtuaron considerablemente el aspecto primitivo de la tabla ahora estudiada, como apuntara el presbítero J. Rodríguez Moure al referir que en el altar mayor [1] está la antiquísima imagen de la Dolorosa con el Cristo Dolorido en su regazo, escultura del siglo XVI a la que la barbarie del XVII quitó sin piedad para adosarse unos trapos que llamen vestigio⁸.

En efecto, la opinión de dicho historiador ha sido corroborada en el reciente tratamiento de conservación y restauración de la pieza realizada por Pablo Amador-Restauraciones, quien sitúa la actuación más drástica en el siglo XVII.

Sin embargo, resulta inadmisibles la hipótesis aventurada por O. González González al considerarla una amalgama de elementos que se le han ido agregando, alejados de la idea de la escultura original, pues para él la Virgen del retablo mayor sería una imagen antigua de la Dolorosa —titular de la iglesia— adaptada para sostener a Cristo arrojado, donde se intuye la mano de otro artista menos diestro⁹.

En este sentido, cabe señalar que el tema de la Piedad se asimiló con frecuencia a la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, como indica M. Trens¹⁰ y atestigua la terminología empleada en la documentación del Quienitos. Baste recordar la elíptica anteposición de idéntico non-

bre e iconografía que ostentaba la titularidad del primitivo oratorio del hospital erigido en Santa Cruz de La Palma en la segunda década del siglo XVI y agregado precisamente a su homónimo lagarero mediante un concierto entre los vecinos de esa isla y el precitado Martín de Jerez², y de la cual existen sendas réplicas en la iglesia de Saint-Walburg de Netterdem (Países Bajos) y en el Museo Municipal de Portalegre (Portugal) (Nº Inv. 311), fechadas en torno a la década de 1510-1520³. Otro tanto se infiere de la memoria de las mercancías que se comprometía a traer de Flandes el mercader catalán Artorio Puns —o Ponce—, vecino de Sevilla y estante en Tenerife, según escritura suscrita el 3 de diciembre de 1540 a favor de Juan Fernández y Fero Gómez, pues entre ellas se reseña una imagen de bulto de Nuestro Señor de los Dolores, con su hijo en los brazos⁴.

El grupo así concebido plasma el dramático instante acaecido tras el Descendimiento de la cruz, en el cual la figura sedente de la Madre, absorta en su profundo dolor, acoge por última vez entre sus brazos el cuerpo ahora exánime del Hijo crucificado y rememora los días felices de Belén cuando acunaba en su regazo al vivifico Niño Jesús, de acuerdo con el sentimentalismo patético de finales de la Edad Media que contrapuso al *Christi passio* la *Marioe compassio*, ausente en los evangelios canónicos pero insinuada por el apócrifo de Nicodemo sobre la base bíblica de la profecía del anciano Simeón (Lc. 2, 25-35), e inspirándose en el pensamiento franciscano de san Bernardino de Siena, de ahí la inescapable juventud del idealizado y floroso semblante mariano, ligeramente badeado e inclinado hacia delante para contemplar al divino yacente con expresión serena, dulce y melancólica, aunque además contribuyeron a propagar tal asunto las descripciones realistas de la literatura mística medieval —las *Meditaciones* del Secundo Buenaventura, las *Elisiones* del beato Enrique de Berg, llamado Saso, y las *Revelaciones* de santa Brígida—⁵.

Esta versión donde se representa a Jesús adulto, conforme a la edad de su muerte en la cruz, con el cuerpo maltrecho por los estragos de su

suplicio extendido en diagonal sobre las rodillas de la Virgen, si bien aquí flexiona en ángulo recto las piernas para alcanzar con los pies cruzados el rocoso suelo del Gólgota cubierto por el manto materno y permitir la circunscripción de los dos personajes integrantes dentro del triángulo equilátero impuesto por su esquema compositivo piramidal, parece derivar de la pintura de los «primitivos flamencos» y especialmente del insuperable genio innovador Roger van der Weyden, que intenta mitigar la monumentalidad herediada de Robert Campin, *Maestro de Flemalle*, e impregna sus magníficos trabajos bruseleses de la plasticidad y el dramatismo inherentes a la escultura plástica de su tiempo, dejando una impronta indeleble en la imaginaria brabantona posterior y sirviendo de arranque a la escuela de Brujas, en parte definida por el delicado lirismo de su seguidor el renano Hans Memling, la cual clausura la generación ulterior liderada por Gerard David con sus directos colaboradores Adriaen Isenbaert y Ambrosius Benson, quienes todavía prolongan el rancio conservadurismo del lenguaje autóctono, frente a la gradual aceptación de los influjos transalpinos en la de Amberes, hasta mediados del Quinientos.

En efecto, en la producción de todos ellos se puede encontrar ese prototipo de Cristo inerte, de esbeltas proporciones, lánguida apariencia y cuidada anatomía, donde se aprecian sin estridencias las huellas de la Pasión que provocaron la tensión de los músculos esternocleidomastoideos del cuello, la señal de las clavículas, la dilatación de la caja torácica mostrando los arcos óseos de las costillas con sus protuberancias de lanternas y la lanzada del costado aún sangrante, la descoyuntura de los antebrazos, el agarrotamiento de los dedos con sus pulgares encorvados en torno a los orificios ocasionados por los clavos y el rígido estiramiento de las piernas con las rótulas en resalte y sus vertos pies traspasados por las correspondientes ligas, mientras su erizado rostro triangularmente rematado por una barba partida y poco poblada refleja, por el contrario, la quietud *post-mortem*, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, aunque todavía se evoque el atroz suplicio por el sufrido

con los rastros de sangre provenientes de las lacerantes piñas de la estrecha corona de espinas trenzada alrededor de su cabeza tendida hacia atrás en un premeditado giro lateral, con objeto de atraer la mirada de los fieles y provocar su conminación.

Sirvan de ejemplo la grisalla de la *Santísima Trinidad* del Staedel Institute de Frankfurt pintada por el *Maestro de Flemalle*⁶, el tríptico de la *Crucifixión con dorantes* del Kunsthistorisches Museum de Viena⁷, el *Descendimiento de la cruz* del Museo del Prado de Madrid (Nº Cat. 2825)⁸, la *Piedad* de igual localización (Nº Cat. 2540)⁹, el *Caballo* de los Nuevos Museos del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) (Nº Inv. 28477)¹⁰, el *Retablo de la Virgen de la Capilla Real de Granada*, el denominado *Tríptico de Miraflores* del Staatliche Museum de Berlín (Nº Inv. 534P)¹¹ y el tríptico de la *Crucifixión con la Virgen María y san Juan Evangelista* de la colección John G. Johnson de Filadelfia (EE.UU.)¹², ejecutados por Roger van der Weyden; la *Virgen con el Cristo de Piedad* y el tríptico del *Descendimiento de la cruz*, de la Capilla Real de Granada¹³, donde Hans Memling adopta una fórmula parecida a la de la imagen lagarera al plegar una de las puntas del perizonario o paño de puzeta en la segunda de las tablas enumeradas, o el *Descendimiento de la cruz* del meritado monasterio escualense¹⁴ y la *Crucifixión* del Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid)¹⁵, adscritos al pincel de Gerard David. Fuentes pictóricas en las cuales se atiendan las peculiaridades morfológicas que trascenderían a ciertas obras devocionales salidas de los talleres escultóricos del antiguo Ducado de Brabante en el tránsito de los siglos XV al XVI, cuya enorme aceptación y difusión geográfica les permitiera ejercer una notable influencia posterior.

En definitiva, la talla en cuestión concebida a modo de alreñore para contemplarla desde un único punto de vista frontal y con el dorso abuecado, donde pueden observarse las narces del desbastado ligneo realizadas al estilo de los obradores septentrionales, responde a un modelo de origen nórdico y de tradición medieval, como sugieren la *Piedad* del hospital de la Rosa



BA121d

de Lessines²⁶ o la de la iglesia de Nuestra Señora de Dendermonde (Flemonde)²⁷, ambas en Bélgica, al tiempo que ofrece una variante intermedia entre el goticismo arcaizante de Nuestra Señora de las Angustias del santuario de su título en Los Llanos de Aridane (La Palma), importada de Amberes por Jácome de Montevide e inventariada el 15 de diciembre de 1522 en la vieja ermita construida a sus expensas²⁸, y el hábito renacentista desprendido por Nuestra Señora de la Piedad de la parroquia de Nuestra Se-

ñora de Montserrat en San Andrés y Saucos (La Palma), de igual procedencia²⁹.

Con esta última comparte detalles tales como el delicado gesto maternal sujetando con una mano el brazo izquierdo del Hijo difunto y con la otra su torso, el desplome vertical de la extremidad superior derecha de éste e incluso el tipo de calzado lucido por la Virgen, cuya aguzada punta embutida en unas alconques asema por los tajos de su hábito y es similar a los reprodu-

cidos en la santa Ana Triple de Peppinghen (Bélgica)³⁰ o en sendas Vírgenes con el Niño de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas (Nº Inv. V.1639)³¹ y del Museo del Louve de París (Nº Inv. RFR 438)³².

Asimismo, recuerda a la mencionada obra del hospital de Nuestra Señora de los Dolores de la capital palmera en el somero tratamiento de sus flancos³³, donde los paños se arremolinan en compactos dobles de dispar trayectoria y grosor hasta desdibujarse por completo, en tanto la solución del pliegado delantero del manto mariano cayendo duramente quebrado para acabar en amplios arastres ondulados, no sin antes traslucir su recta complexión, evoca los convencionalismos de la paleta de Roger van der Weijden y de sus sucesores y las características de no pocas tallas brahazonas de raíz gótica.

De lo previamente expuesto, se deduce que la escultura aquí analizada presenta claras concomitancias con diversos ejemplares de las artes figuradas desamolladas en el ámbito de los antiguos Países Bajos meridionales, pero la magnitud de las transformaciones padecidas a lo largo del tiempo y su actual estado de conservación aconsejan dejar abierto el interrogante sobre si realmente se trata de una pieza de filiación brahazona —, con más exactitud, antiherpiense—, fechable hacia 1517, o si, por el contrario, fue esculpida en territorio insular con posterioridad a ese año siguiendo los dictados de patrones foráneos.

Ahora bien, lo único incuestionable, pese a las alteraciones otrora infligidas al grupo de la Piedad con el retallado de su toca original, el aditamento de telas enrolladas y el burdo repolcromado de la misma, es el arraigo de su devoción, hasta el punto de que, el 20 de junio de 1862, el párroco de la iglesia de San Blas en Mazo (La Palma) don Antonio Penyer y Lemos informaba de la donación de la *Ymagen de Nuestra Señora de las Angustias*, que representa a Nuestra Señora con su Santísimo Hijo en los brazos, bajado de la cruz, *facilmente para mayor inteligencia de V.S. de la yglesia del Hospital de esta ciudad de La Laguna*, hecha en su testamento por

don Luis Monterrey para el asejo y reparo del altar allí fundado por su abuelo⁸.

⁸ GONZÁLEZ VAREZ E, «Las primeras estadísticas de asistencia pública de Tenerife», en *Boletín de Historia Etnológica de La Laguna*, 1, 202, año XXVII, nos. 109-112, 1925, pp. 46-86; Véase también CORRAÑESCU A., *La Laguna. Geografía histórica y monumental*, La Laguna, 1961, pp. 161-166; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O., *El Hospital de Maestro Sotero de los Doctores de La Laguna. Estudio histórico-artístico*, Encargo Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1965, pp. 55-57; SANTANA PÉREZ, J. M. y HORGON PEDROSO, M. E., *Hospitales de La Laguna durante el siglo XVIII*, Encargo Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1965, pp. 189-192.

⁹ RODRÍGUEZ VIVES, J. M., *La Laguna durante el Anticipo Régimen*, Desde su fundación hasta finales del siglo XVII en La Laguna. 500 años de historia (INZ. SÁNCHEZ M. DE Y CASTELLANO G., J. M., coord.), t. 1, vol. 2, Encargo Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1997, pp. 935-936.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ AZNAR VALLEJO, E., *La integración de las Islas Canarias en la Corona de Castilla (1478-1520)*, Aspectos administrativos, sociales y económicos, Universidad de Sevilla-Universidad de La Laguna, 1985, pp. 176.

¹² GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O., *ob. cit.*, pp. 17-18; RODRÍGUEZ VIVES, J. M., *ob. cit.*, pp. 936-937.

¹³ CORRAÑESCU A., *ob. cit.*, pp. 166-167; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O., *ob. cit.*, pp. 19-20 y 28-30.

¹⁴ RODRÍGUEZ MESA, M., MACÍAS MARTÍN, F. J., *Rodríguez Maza y La Laguna de su tiempo*, Su legado documental e bibliográfico a la Real Sociedad Económica de Tenerife, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife Encargo Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2000, p. 528.

¹⁵ CORRAÑESCU A., *ob. cit.*, pp. 170-171; TRIBULLO RODRÍGUEZ, A., *El estudio heráldico en Canarias*, Encargo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, t. 1, pp. 87-88, y t. 2, pp. 21-22; figs. 190-194; RODRÍGUEZ MORALES, C., *Quintana. Círculo Heráldico de Quintana*, Biblioteca de Artes y Ciencias, nº 42, Gobierno de Canarias, Consejo de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Tenerife, 2003, p. 25.

¹⁶ RODRÍGUEZ MORALES, J., *Gran historia de La Laguna*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna de Tenerife, 2005, p. 244.

¹⁷ Información extraída del frontal de la ficha sobre esta imagen elaborada por el restaurador Félix Álvarez Moreno a quien agradezco la gentileza de haberme proporcionado.

¹⁸ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O., *ob. cit.*, p. 110.

¹⁹ TRINIS, M., *Nota iconográfica de la Virgen en el arte español*, Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1947, pp. 210-211.

²⁰ AZNAR VALLEJO, E., *ob. cit.*, p. 179.

²¹ NEZÓN DELGADO, C., «Esculturas en Arte Flamenco en La Palma», Gobierno de Canarias, Consejería de Cultura y Deportes, junio-julio, 1985, cat. 27, n.º 1, y «Flamencos de ferretería en los vestes del asocio: Invención de un lenguaje artístico durante los siglos XVI-XVIII», en *Coloquio Internacional Canarias y el Atlántico*, 2589-2648, N. Centro de la ciudad de Ven de Dios a Las Palmas de Gran Canaria (1998). Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 753. Véase también Art

werp Atlapexco. 15th-16th centuries, I. Catalogue. Edited by H. MEYENDORF, Antwerp-Catholac 26 May-2 October 1993. Museum voor Religieuze Kunst, Antwerp, 1995, cat. 27 (ver. G.). CORRAÑESCU A., *ob. cit.*, pp. 142-143, y cat. 23 (ver. 1001), pp. 34-35, respectivamente; G. Brillo de Norte, Escultura e Esculturas del Norte de España en Portugal. Espaco Manuscrito. Palácio Nacional da Ajuda, Galeria de Pintura do Rei D. Luís Lisboa, Outubro de 1997, cat. 9 (pp. P. 1443), pp. 172-173.

²² NAVERO, M., «Algunas actividades de mercados en Tenerife en la primera mitad del siglo XVI», en *Anuario del Centro Asociado de Las Palmas de Gran Canaria de Historia Social de Canarias*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, nº 1, año 1979, pp. 20-32.

²³ Varne TRINIS, M., *ob. cit.*, pp. 204-222; DOCCALDOR, J., *Stu-assen medelstene in Arnhem 1600-1630*, t. 8, Leo Clark in, Theys, S.A., José Sáez, 1931, pp. 109-117; REAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2 (Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento), Ediciones del Sertal, Barcelona, 1996, pp. 13-16.

²⁴ FRIEDELANDER, J. J., *Gauy Netherlands Painting from Van Dyck to Brauget*, Phaidon Press, London, 1996, lám. 28.

²⁵ *Ibidem*, p. 23, lám. 52.

²⁶ Baskin, p. 18, lám. 52; BERNARDO MARTÍNEZ, E., *La pintura de los Pintores Flamencos en España*, t. 1, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1990, cat. n.º 109-106, fig. 62.

²⁷ BERNARDO MARTÍNEZ, E., *ob. cit.*, cat. p. 111-112, fig. 66.

²⁸ *Ibidem*, cat. 6, pp. 108-109, fig. 65.

²⁹ *Ibidem*, cat. 3-3, pp. 101-103, figs. 67-69.

³⁰ *Ibidem*, p. 110; VVAA., *Los Pintores flamencos y sus tiempos*, La Residencia de los Libros, Barcelona, 2000, fig. p. 354.

³¹ VVAA., *El Libro de la Catedral de Granada*, 1994, pp. 257-263, figs. 208 y 209, respectivamente.

³² Las tablas flamencas en el Reto Jacobino, Fundación ISCIJ, Madrid, Septiembre-Noviembre, 1999, fig. 96, p. 136.

³³ PITA ANDRÉS, J. M. y BARRERA CALDERÍN, M. M., *Maestros Antiguos del Nuevo Testamento*, t. 1, Loring Editores, S.A., Barcelona-Madrid, 1994, cat. 125, p. 122, fig. 3.

³⁴ DIEB, P., «La Mise au tombeau d'Éve: Épisode d'un programme iconographique inédit pour une aube Néo-romantisme monumentale au XIX^e siècle», en *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, t. 81, 1970, p. 87, fig. 8.

³⁵ PHANENS, E., *Inventaris van het Remptropenitansium van Onkoudersdorp*, IV Dierdenovent, 1961, cat. 141, p. 90, fig. 136.

³⁶ NEZÓN DELGADO, C., «Esculturas en Arte Flamenco», cat. 15, 2.º diccionario de Monesterio y las ermitas de su familia de Taacorte en La Palma, en *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid) No. Palma, No. 36, año 1980, pp. 323-328; 1985, 1988, figs. 2-4; «Iconografía flamencas», pp. 73-75; y «Pleno y el Atlántico: Bótones de mensaje artístico de Jacques Goerentzen en la isla de La Palma», en *Actas del Congreso Internacional sobre El Sile y la Escultura de su época*, Institución Fernán González-Academia Burguesa de Historia y Bellas Artes, Bona, 2001, pp. 513-514 y 516-520, fig. 2.

³⁷ Véase la ficha correspondiente a dicha escultura de este catálogo.

³⁸ DE BORGHEWEGE DACTENA, CTE, J., *Noies pour servir à l'histoire des Sœurs d'art du Nord*, Art de l'Aménagement de Bruxelles, Bruxelles, 1947, p. 171, lám. CXXIII-CXXIV.

³⁹ *El esplendor de Flandes*, Arte de Bruselas, Amberes y Madrid en los s. XV-XVI, Fundación de la Casa, Barcelona, 1999, cat. 55 (ver. A. HENNINGSS, p. 128).

⁴⁰ DE SODRIBAT, S.G., *Sculptures indiennes du musée de la Ville de Bruxelles*, Males, Armes, 316-319, révisé. Ediciones de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, cat. 6, pp. 86-88.

CND



LA ASCENSION DE CRISTO [A.12.]

PÉREZ VAY LAY / AMBERES [1609 - 1690]

ÓLEO SOBRE COBRE / 140 X 110 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA DE SAN AGUSTÍN

El testimonio del Evangelio de san Lucas [24, 50-53], el único de los cuatro evangelistas que relata el episodio, es muy breve respecto a la Ascensión de Cristo: *Domini recessit ab apostolis et ferebatur in caelum* [Jesús se separó de sus discípulos y se elevó en el cielo]. Los Evangelios Apócrifos añaden que, al ver al Señor ascendido, los discípulos comenzaron a reír. Pero la fuente principal para la representación está en los Actos de los Apóstoles [1, 9-12], que mencionan la nube que impidió a los discípulos ver cómo ascendía el cuerpo de Cristo, así como dos ángeles vestidos de blanco que les dijeron: *Galileus, por quae promeritis innotescit mirando al cielo? Este Jesús que ha sido elevado ante vuestros ojos, todavía se encuentra en el mismo lugar. En la liturgia, la Ascensión se sitúa cuarenta días después de la Resurrección y, si bien los textos no la mencionan, la tradición cuenta que tuvo lugar en el Monte de los Olivos, donde aún hoy en día se muestra a los peregrinos la roca con las huellas de los pies de Cristo.*

Según L. Réau, tanto la iconografía de la Ascensión de Cristo como la de la Asunción de la Virgen, son una combinación del tema pagano del Rapto y de la Apoteosis, tomado de los emperadores romanos³⁸.

Cristo aparece de frente, con los brazos extendidos, mostrando las llagas de la Crucifixión.



ITALIA

La Ascensión que muestra el cuerpo de Cristo en su totalidad se confunde a menudo con la Resurrección y la Transfiguración. La diferencia estriba en el lugar donde se desarrollan los hechos y en los testigos que los presenciaron. La Resurrección tiene lugar en el Gólgota ante los soldados vigilantes del sepulcro, mientras que la Ascensión se desarrolla en el Monte de los Olivos en presencia de los Apóstoles y de la Virgen en ocasiones, si bien los textos no señalan que asistiera a la Ascensión de su hijo. El cuerpo espiritualizado de Cristo se volatiliza en una aureola de luz. Su rostro mira hacia el padre, que lo recibirá en los cielos. Los presentes siguen con la vista su Ascensión. Al igual que la Transfiguración, se trata de una composición en dos registros.

La composición clásica, los modelos cargados de humanidad, y la construcción de las formas con sombras envolventes y cuidadosas

corresponden con el estilo de Peter van Lint, a quien atribuimos la pintura. Este alumno de Roelandt Jacobs y Artus Wolffort, que figuró como maestro de la guilda de pintores de San Lucas de Amberes en el año 1632/33, es más conocido por los frescos de la *Leyenda de la Vera Cruz* que ejecutó en la capilla del Crucifijo de la Iglesia de Santa Maria del Popolo de Roma. A su vuelta a Amberes en 1640, realizó numerosas composiciones de contenido religioso, muchas de ellas destinadas a la exportación. Obras suyas fueron enviadas a la Península Ibérica por medio de los marchantes Forchondt entre 1665 y 1678. Es de suponer que este cobre de la parroquia de San Agustín llegara a las Islas Canarias a través de esta ruta comercial hacia el Noreste de

REAL, L., p. 584.

JS



LA APARICIÓN DE CRISTO A LA VIRGEN [I.A.121.1]

GRUPO DE COBRE [AMBERES, 1584 – GASTE, 1669]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 161,5 x 117,5 CM / C.1. 1644-1660

MADEIRA, COLECCIÓN PRIVADA

La Aparición de Cristo a la Virgen no figura en los Evangelios canónicos ni en los apócrifos. El episodio aparece en la *Leyenda Aurea* de Santiago de Vorágine, sin duda provocado por el sentimiento popular que no admitía que Cristo resucitado se presentara en primer lugar a la Magdalena en vez de a su propia madre. En Bizancio encontramos la versión más antigua a esta aparición, en textos de Romanos de Melode y de Gregorio Palamas. Este último sugirió que sólo María pudo tocar los pies

de su hijo resucitado, privilegio que desejó en cambio a la Magdalena. La Aparición de Cristo a la Virgen fue asunto de meditación para san Ignacio de Loyola y para santa Teresa de Jesús en sus *Ejercicios Espirituales*. De ahí que sea un tema recurrente en el arte de la Contrarreforma.

[A.1.2.1]



Jesús lleva en sus pies las llagas producidas por los clavos de la Crucifixión y en su mano derecha ondea el estandarte símbolo de su victoria. La Virgen, que se encontraba leyendo en el interior de su alcoba, se lleva la mano al pecho en un gesto de estupefacción ante la presencia de

su hijo. Desde el punto de vista compositivo, la escena guarda relación con la Anunciación. La Virgen se encuentra en similar disposición, la figura de Cristo reemplaza a la del Arcángel Gabriel que le anunció su nacimiento. El carácter sobrenatural de la escena está subrayado por el rompimiento de gloria con ángeles, igual que en las escenas de Anunciación.

La composición es conocida en la obra del pintor, en un lienzo de computables proporciones (270 x 170 cm) y formado en arco de medio punto cortado en horizontal, conservado en la Iglesia de Santa Gertrudis en Le Roux, en el municipio de Fosses-la-Ville, en la provincia belga de Namur. A este se vincula un dibujo preparatorio en la Biblioteca Albertina de Viena. Pero de hecho, el dibujo coincide con mayor exactitud con el lienzo que estudiamos, en el que parece conceder mayor importancia al cortinaje. No obstante, el pintor introdujo algunas modificaciones en los lienzos definitivos. En el dibujo había colocado el brazo derecho de Cristo paralelamente al cuerpo y hacia abajo, y la mano derecha de la Virgen abierta ante la aparición. En la composición definitiva introdujo además el rompimiento de gloria y el diseño del tapiz, que es idéntico en ambas versiones.

La calidad de la materia prueba la versatilidad del pintor en la captación de la naturaleza de los tejidos. La trama del tapiz contrasta con la superficie lisa y brillante de la túnica de Jesús y del manto de la Virgen. Las figuras monumentales, de sutiles carnaciones y movimientos congelados, se imponen sobre el discreto rompimiento de gloria que no distrae la atención a los protagonistas. Los valores formales y cromáticos, realiman la delicadeza y primor en la ejecución de Gaspar de Crayer, y su complacencia en el íntimo diálogo, ajeno al fulgor delirante de las composiciones de Rubens.

El cuerpo atlético y escultural de la figura de Cristo recuerda modelos de la Antigüedad, y aparece en diversas creaciones de Gaspar de Crayer. El profesor Vlieghe, que estudió la versión en la Iglesia de Santa Gertrudis, lo relaciona con la figura de san Sebastián en el retablo de la Virgen

con el Niño Jesús venerados por Santos de la Catedral de Malinas², modelo que repite, invertido, en el retablo de la Iglesia de San Pablo de Opwijk³. De nuevo lo encontramos en la *Santa Cisterciense coronada por Cristo*, que Crayer realizó hacia 1652-54 para la abadía cisterciense de Nazareth cerca de Liej y que hoy está en la Iglesia de Santiago de Amberes⁴. También se asemeja a la figura de san Miguel de la Aparición del arcángel san Miguel a san Jorge de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Rijckhovert⁵, realizado hacia 1658.

El pintor había tratado el tema con anterioridad, en la primera mitad de la década de 1620, en un lienzo conservado en la Iglesia de Nuestra Señora de la Chapelle de Bruselas⁶. Aunque en esta composición las figuras se colocan sobre un fondo neutro y oscuro, Cristo a la derecha del espectador y la Virgen de frente, el pintor retuvo el torso desnudo de Cristo y los gestos elocuentes de ambos. Vemos de nuevo a la Virgen rezando ante un retinitorio cubierto por un lapiz que difiere de este, no obstante, por sus ornamentos.

A juzgar por el estilo más blando y humanizado, la pintura corresponde con el estilo de las últimas décadas del pintor. Nos preguntamos si podría tratarse de la Aparición de Cristo a la Virgen desaparecida de la Iglesia parroquial de Buisingen, una pintura de la que se ignoran otros detalles, vista *in situ* por última vez en 1923, por la cual el pintor recibió pago de 60 florines en 1644⁷. También podría tratarse del ejemplar comprado por el marchante Matthijs Mussion en 1658 procedente de la colección de Jan van Wunsel de Amberes⁸ o de otro que se encontraba hasta 1777 en la Abadía benedictina de Aflingen⁹.

La existencia de una copia de inferior calidad en el Fine Arts Museum de San Diego¹⁰, hizo pensar al profesor Vlieghe en la existencia de un original perdido que incluía un fondo más decorado, con multitud de angelitos.

El lienzo constaba en el coleccionismo español asociado a la escuela madrileña del siglo XVII, sin duda por las similitudes iconográficas comunes en el sentimiento devoto de la Contra-

reforma. Gaspar de Crayer es un pintor ligado a la Corona española y, aunque su presencia no está atestada en nuestro país, sirvió con sus pinceles al Cardenal Infante y a Felipe IV, de quien fue nombrado Pintor de Cámara.

¹ Vlieghe, VLEEGHE, H., *Gaspar de Crayer. Advienda el Comendador. Género Biedermeier tot kunstgeschiedenis*, XIV, 1979-80, pp. 182-183.

² *Ibidem*, n.º 382, p. 25.

³ Vlieghe, VLEEGHE, H., *Gaspar de Crayer, su Vie et ses Oeuvres*, Bruselas, 1972, N.º A, t. III, p. 126.

⁴ *Ibidem*, N.º A, t. III, p. 134.

⁵ *Ibidem*, N.º A, t. III, p. 141.

⁶ *Ibidem*, N.º A, t. III, p. 151.

⁷ Lienzo, 275 x 380 cm. La pintura, destinada al altar de la familia De Be en dicha iglesia, fue donada en 1624 (*Ibidem*, N.º A, p. 28).

⁸ VAN DE WEGHE, M. J., *Gechiedenis van Buisingen-Eijsingen naar de oorspronkelijke bronnen, Sint-Amandusberg*, 1920, p. 70, 95. Véase VLEEGHE, 1972, N.º A, p. 96; doc. 64-66.

⁹ DENICÉ, J., *Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamse Kunst*, V. *Nu Peter Paul Rubens discutieren uit den kunsthandel te Antwerpen van Matthijs Mussion*, Amberes, 1989, pp. 205, 206. Véase VLEEGHE, 1972, N.º B, t. III, doc. 100.

¹⁰ Aproximadamente 171 x 115 cm. *Dern Brevet. Gechiedenis der Beneficentier-Niël van Aflingen*, Gante, 1890, pp. 361 ss. Véase VLEEGHE, 1972, N.º B, p. 91.

¹¹ Lienzo, 269 x 368 cm. San Diego Fine Arts Gallery Catalogue, 1960, p. 38. Véase VLEEGHE, 1979-80, p. 181, p. 248.

JS



NOLI ME TANGERE [A.12.12]

JAN BUEGHEL I / AMBERES / 1601 - 1678

ÓLEO SOBRE TABLA / 59,1 X 101,6 CM / CA. 1630-1640?

BARCELONA. COLECCIÓN PARTICULAR

Maria se quedó junto al monumento, fuera llorando. Mientras lloraba se inclinó hacia el monumento, y vio a dos ángeles vestidos de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies de donde había estado el cuerpo de Jesús. Le dijeron: ¡Por qué lloras, mujer? Ella les dijo: Porque han tomado a mi Señor y no sé dónde le han puesto. Diciendo esto, se volvió para atrás y vio a Jesús que estaba allí, pero no reconoció que fuese Jesús. Dijo: ¿Quién buscas? Ella, creyendo que era el hortelano, le dijo: Señor, si le has llevado tú, di-

me dónde le has puesto, y yo le tomaré. Dijo Jesús: María! Ella, volviéndose, le dijo en hebreo: Rabón!, que quiere decir: Maestro. Jesús le dijo: No me toques, porque aún no he subido al Padre; pero ve a mis hermanos y ellos: Subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios. María Magdalena fue a anunciar a los discípulos: He visto al Señor, y las cosas que le había dicho [Juan, 20, 14-18].

Según el Evangelio de san Marcos [16, 9-11], Cristo resucitado se apareció en primer lugar a María Magdalena, por ser su discípula más ferviente y amada. La pala de jardín que lleva en su mano izquierda justifica que ni María Magdalena ni los discípulos de Esmatás lo reconocieran tras la Resurrección, pero su verdadera identidad está indicada por la túnica roja, símbolo de tristeza. La discípula se inclina ante su maestro y extiende su mano para palpar la realidad de lo que sus ojos perciben, pero Jesús la detiene. *Noli me tangere* son las palabras que, según la tradición, replicó Jesús, lo que indicaría que el cuerpo glorioso de Cristo no podía ser tocado por manos humanas y está en contradicción con lo que acontece más tarde, cuando lo permite a las santas Mujeres y a santo Tomás. Louis Réau explica este contrastado por un error de transcripción del texto griego: *Mé optois moui*, mal traducido en latín por *Noli me tangere*. El verbo griego *optó* indica un contacto prolongado, un apego. Así, las palabras de Jesús significan en realidad *No te apagues a mí*.

Al fondo, a la izquierda, las santas Mujeres acuden al sepulcro para untar con ungüentos el cuerpo de Jesús muerto. Pusado el Sábado, María Magdalena y María la de Santiago, y Salomé compraron aromas para ir a unguirle. *May de madrugada, el primer día después del sábado, en cuanto salió el sol, vinieron al monumento. Se decían entre sí: ¿Quién nos removerá la piedra de la entrada del monumento? Y mirando, vieron que la piedra estaba removida; era muy grande. Entrando en el monumento, vieron un joven sentado a la derecha, vestido de una túnica blanca, y quedaron sobrecogidas de espanto. Él les dijo: No os asustéis. Buscáis a Jesús Nazareno, el crucificado; ha resucitado, no es-*



RAA1212J

la aquí mirad el sitio en que le pusieron' [Marcos 16, 1-6].

Jesús se presenta a la Magdalena en primer plano de un paisaje con horizontes lejanos y en diagonal. La escena tiene lugar en Palestina, sugerida por las construcciones a la derecha. La composición sigue esquemas de Tiziano y Coreggio. Magdalena ha depositado en el suelo el vaso de ungüentos aromáticos con los que iba a unjar su cuerpo, junto a flores y hortalizas de ramadas en primer plano, típicas del repertorio de Jan Brueghel, similares en la *Alegoría de la Primavera* del Neues Schloss de Bayreuth de Jan Brueghel F, donde Hendrik van Balen fue responsable de las figuras.

Hemos mencionado la dificultad de distinguir la obra lunda de Jan Brueghel I de la obra temprana de Jan Brueghel II, y esto se refleja en la historiografía de las pinturas relacionadas con la tabla que nos ocupa. Son varias las versiones, copias y variantes conocidas por los estudiosos, y diversas sus opiniones al respecto. Ertz, que no menciona nuestra tabla en su monografía, recoge cuatro versiones, considerando de mejor calidad la conservada en la Kunsthalle

de Bremen, donde atribuye las figuras a un artista del círculo de Rubens y el paisaje a Jan Brueghel II. La misma obra fue atribuida por el profesor Müller Hofstede a Jan Brueghel F. Otra versión, en la que la carretilla está suplantada por un cesto, se conserva en el Young Memorial Museum de San Francisco, considerada por Ertz como una variante de menor calidad, en la que vi, con reservas, la mano de Jan Brueghel II en las figuras⁵. Jaffe, en cambio, piensa que las figuras son de Rubens, y atribuye el paisaje a Jan Brueghel I, fechándolo hacia 1617⁶. Ertz considera copias mediocres las conservadas en el Museo de Bellas Artes de Besançon⁷ y en la antigua colección Shön de Berlín⁸. La casa de Alba posee una tabla del mismo tema, atribuida a Rubens y Jan Brueghel I por el profesor por Müller Hofstede⁹ y por Díaz Padrón quien, además de las ya mencionadas, recoge otras réplicas y copias en las colecciones Behorart (Mauritshuis, 1919, Nos. 313-314); Van Hillegon de Amsterdam (venta Alphen, Amsterdam, 1810); Roelschan (Galerías de Berlín, Leichterstein, 18-10-1917, No. 704); en venta de Bruselas (con la colaboración de Hendrik van Balen, 23-V-1922, No. 34); exposición Winderstein de

Nueva York (con atribución a Rubens y Brueghel II, 1951, No. 18) y Museo de Amsterdam, (Cat. 1920, No. 2066)¹⁰.

Según revelan las anotaciones del taller de Jan Brueghel II, Rubens participó en 1631 en la ejecución de un Cristo in ghedaente van een hovenier en Magdalene vol vruchten en bloemen met kantschap ochter de Marten de Crisum soekers (un Cristo con aspecto de jardinero y Magdalena lleno de frutas y flores con un paisaje detrás de las Marias que buscan a Cristo), sin que sepamos de qué versión se trata.

Existen dos grabados de esta composición, de Frans van den Wijngaerde (con la inscripción *P. P. Rubens inventit*) y Adriaen Lommelin (con la fecha de 1673)¹¹.

⁵ JEAU, L., *Monographie de Elt-Christus*, Paris, 1857, II, p. 527.

⁶ Véase ERTZ, K., *Jan Brueghel del Alte* (1598-1625), *Die Gemälde mit littechem Oeuvrebuch*, Colonia, 1920, p. 388, # 437, Kat. 388.

⁷ Tabla, 90 x 100 cm, Bremen, Kunsthalde Br., No. 206-53/2, Val. ERTZ, K., *Jan Brueghel der Jüngere* (1601-1628), Luzern, Verlag Peren, 1984, vol. 1, # 32, vol. 2, p. 321, Kat. 155. Esta supuso que, dada la asociación del tema con Jesús en casa de María y María de la National Gallery de Irlanda, ambas fueron concebidas como posidors ERTZ, op. cit. 1984, p. 526.

* MÜLLER-HORSTHEDE, J., *Altären und Jan Brueghel: Diaria und ihre Symbole*, Jahrbuch der Berliner Museen, 1969, p. 223, n. 84.

* *Idem*, 574 y 927 cm. San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum, Inv. No. 496. Vid. ERTZ, Op. Cit. 1984, p. 323-324, cat. 156.

* JAFFE, M., *Altären*, Catálogo Completo, Milán, 1969, p. 299, No. 422.

* *Idem*, 56 x 76 cm. Catálogo du Musée de Besençon, 1919, p. 192, 206.

* *Idem*, en la Gernaldialeste de Biele, en el RDZ de La Haya (foto Jan Brueghel II, Vid. ERTZ, 1984, p. 323).

* *Idem*, 57 x 97 cm. Véase MÜLLER-HORSTHEDE, op. Cit. 1968, p. 231, n. 84.

* DÍAZ PINERÓN, M., *La pintura flamenco del siglo XVII en España*, Madrid, 1936, to. VI, p. 2106, n. No. 1852.

* DENICE, J., *Diele und Dokumente in Bezug auf Jan Brueghel I und II. Quellen zur Geschichte des Flämischen Kunst III*, Amster-La Haya, 1954, p. 49.

* VOORHELM SCHEINEVOOCT, C. G., *Catálogo de estampas grabadas al opres SP: Altären aus / indication des collections ou se trouvent les tableaux et les gravures*, Harlem, 1873, Nos. 445, 446, 447.

JS



DIOS PADRE [AA.12]

ANÓNIMO TIBERINO

MADEIRA POLICROMADA / 82 x 41 x 30 cm / PRIMER CUARTO DEL SIGLO XVIII

TENERIFE, LA VICTORIA DE ACENTENO, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA

La colocación de esta imagen sigue siendo una incógnita por la omisión que de ella se hace a lo largo de la historia de la iglesia, aunque suponemos que su situación correspondía a la actual, en el ático del retablo de san Matías. Debía ser colocada por las mismas fechas que la imagen titular, entre los años 1702 (cuando se compra la capilla) y 1714, aunque el doctor Matías Pérez Calzadilla, patrono de la obra, no hace mención alguna en su testamento. De la misma forma en un inventario de 1795, al describir el retablo, no se cita la referida pieza a pesar de que se lo distingue como retablo de cuatro nichos, por lo que podría tratarse de un despiste.

A pesar del deterioro y algunas intervenciones sueltas, se deja entrever la calidad formal de la

obra que sugiere la mano de un buen artifice canario del momento. Según ha advertido Pablo Amador, por afinidades plásticas se podría vincular al maestro Lázaro González de Ocampo. Su manera de esculpir en bloque, a la que se une su peculiar modo de construir la pieza a base de entramados de clavos, pueden relacionarse a su guía, como sucede con la imagen del apóstol san Matías del mismo autor, y que bien podría haber realizado esta obra, por encargo de su patrono¹. Pero es aún más de destacar las singularidades del tallado de su rostro que nos remiten a la obra que le acompaña en el retablo. Es indudable la similitud del trabajo de ojos y boca, con la diferencia que en el caso del *Dios Padre* sus ojos se tornan hacia abajo. Por otro lado, las formas de tallado de la barba de san Matías que aparece en otros de sus trabajos y que reproduce formas onduladas con un matiz arcaico, las vemos en el báculo de nubes que hace de asiento. Debemos señalar en cuarto a su policromía la coincidencia de los clavos en la parte trasera de la capa, que a su vez pueden verse en la imagen del arcángel san Gabriel de la ermita de Gracia de La Laguna, restaurada en su momento por el propio Ocampo y Jacob Machado Flesco².

Revestido con las vestimentas papales se figura sentado sobre un trono de nubes, con la bola del mundo rematada por una cruz en su mano derecha y tocado con la tiara de sólo tres coronas, y no de cinco, como se le suele representar, para diferenciarlo de san Pedro.

Pelo corto y larga barba tallada en color blanco, el mismo color empleado para la túnica que contrasta con el rojo de tiara y capa. Con nariz aguileña, los ojos pintados y caídos, y la posición de su boca que le dan un halo de tristeza, dirige su mirada a la tierra. La túnica que llega hasta sus pies calzados y colocados uno a mayor altura que el otro pisando el izquierdo una cabeza de querubín, posee unos pliegues de aspecto arcaico en la parte del tronco y algo más sueltos en el resto del cuerpo, donde se dejan entrever las formas de las rodillas. En una de ellas sobresale un fierno sobre el que debió apoyarse algún instrumento, quizás un cetro que sostenía con la mano que permanece entreabierta.

La capa en su parte delantera es cruzada en forma de aspa, mientras que por detrás cubre totalmente la imagen, solucionado de una manera simple. En la tiara aparece la misma decoración, en este caso adornada por las tres coronas, símbolo papal, simulando oro y piedras preciosas.

La imagen se encuentra sentada sobre un trono de nubes, de color gris, que aparece con más claridad en su parte posterior, talladas a la manera de simples espirales. Este se encuentra sobre una peana de fondo rojo con adornos en verde y amarillo, que simulan las formas de la madera.

La visión del profeta Daniel es la fuente que se ha tomado históricamente para esta iconografía. Mientras yo contemplaba se aderezaron unos troncos y un anciano se sentó. Su vestidura, blanca como la nieve. Los cabellos de su cabeza, puros como la lana. Su trono, flamas de fuego, con ruedas de juego adelante. Hasta que vino el anciano a hacer justicia. A los santos del Altísimo [Daniel 7:9].

[AA.12]



33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellísimo desnudo, con sus llagas en manos y pies y costado, con manto rojo, arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen los hombres y en lo alto en medio el Espíritu santo en forma de paloma.

Siguiendo estas directrices se escultió esta pieza, a la que hoy le restan calidad las intervenciones de repintes. Sin embargo, es notoria la belleza del grupo escultórico. Damos por hecho que el conjunto incluía la tercera persona de la Santísima Trinidad, el Espíritu Santo, probablemente en forma de paloma, pero se ha perdido. Dios Padre: el Padre se figura como un hombre anciano y barbado de medio cuerpo, con túnica, capa y su tiara en medio de las nubes. Sostiene al hijo, el Amor igualmente de medio cuerpo cubierto por una capa roja que permite ver la llaga de su costado y las heridas propias de su pasión y muerte.

Su situación en la gloria lo verifica, además de las nubes, el halo que envuelve al conjunto, perfectamente tratado en el movimiento de la barba del Padre y el cabello de Cristo. La belleza del grupo escultórico se encuentra sobre todo en su escenificación. Dios Padre muestra al fiel al Hijo traído al que entregó por amor al hombre.

Ubicada hoy en las estancias de la sacristía de la iglesia de Santo Domingo, por su estructura superiores que formaría parte de un retablo a modo de relieve o, más probablemente, como coronamiento igual que la talla del Dios Padre.

SIG



MAGDALENA PENITENTE [A.1.2.1]

JOSÉ DE RIBERA, EL ESPAÑOLETO [1591 - 1652]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 195,5 X 148 CM / 1637

FIRMADO Y FECHADO EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO: JOSÉ DE RIBERA PT 1637

BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES. ADQUIRIDO POR EL MUSEO, 1989. Nº Inv. 89/32



[A.1.2.1]

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (1994), p. 26. No. CAT. 13; SPINOSA, X. (1979), p. 117. No. CAT. 18A; SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, A. BLUE-OSATA, M.ª J., GALILEA, ANTON, A. M. (1998), GALILEA ANTON, A. M. (1996), p. 30. NAVARRIE, E. (2001), pp. 126-127. (Z. 206. No. CAT. 2). GALILEA ANTON, A. M. (2003), pp. 80-82. Nº CAT. 4.

José de Ribera, llamado *El Españoleto*, es uno de los grandes artistas de la pintura española del siglo XVII. Nacido en Jativa (Valencia) en 1591, pronto fue a Valencia donde comenzó su aprendizaje en el taller de Francisco Ribalta.

Desde muy joven estuvo en tierras italianas, pasando por Padua, Parma, y Venecia, viajando luego al Sur, a ciudades como Roma y Nápoles, donde llegó hacia 1616 instalándose allí definitivamente.

En Italia recibió los aportes de Antonio Allegri Correggio y de Michelangelo Merisi, más conocido como Caravaggio, siendo pronto reconocido como jefe y maestro de la escuela berchista. También aprendió de Guido Reni el modo fresco de colorar sus obras.

El Virrey español en Nápoles, don Pedro Téllez de Giron y Guzmán, Duque de Osuna, otorgó pronto su protección al artista, que tuvo relación con la mayor parte de los Virreyes españoles de Nápoles, en el período que va de 1616 a 1652, fecha de la muerte de Ribera en Paussilippo, en los alrededores de Nápoles.

Además de pintar para los Virreyes de Nápoles, también tuvo otros clientes, entre los cuales cabe citar, con igual importancia, a las instituciones religiosas, y a la Cartuja de San Martino. Sus obras afluyen tempranamente a las colecciones reales, y, por ello, ejerció una notable influencia en otros pintores españoles de la época.

La relación de esta *Magdalena penitente* con el Museo de Bellas Artes de Bilbao se remonta al año 1925, fecha en que su propietario, don Antonio Plasencia, decidió ofrecerlo en calidad de depósito temporal. Durante sus años de custodia en el Museo la propiedad fue cedida del Sr Plasencia a su sobrino, el Sr Garamendi, quien finalmente se desprendió de la obra en 1940, al venderla a don Federico de Lipperhoide Henke, mediando en la operación de compra-venta el que fuera agente de Cambio y Bolsa don Ramón Bergareche. El 11 de septiembre de 1984 la pintura quedó, otra vez, depositada en las salas de Exposición Permanente del Museo, cesión temporal que se convierte en definitiva al aprobarse su compra en el año 1989.

Ribera plasma el momento en que la santa se halla en actitud de orar, con las manos unidas y la mirada elevada hacia lo alto. Viste hábito tosco de pelo de carmello oscuro, de eremita, que contrasta con la rica técnica de seda, de color azul argentado, de esos argentados que tanto gustaban al Españoleto en sus obras de esta época. El manto es rosáceo en tonos muy pálidos. Destacan las camaciones blancuquinas del rostro, cuello, manos y pies, en contraste con las tonalidades marmóreas del fondo sobre el que se recorta la figura.

La acción transcurre en el interior de una oscura cueva y la Magdalena parece apoyarse lateralmente sobre unos grandes bloques de piedra que dan solidez a la escena, a la vez que dotan

al personaje de un severo carácter monumental. A la derecha, cerca de la firma del autor, aparece el pomo de los arglentos, quizás el atributo más característico de la santa, y muy próximo se sitúa el flagelo con el que se atormentaba. En el mismo lado, pero colocada en la zona más alta está la calavera que la acompañaba en su soledad. Frente a esto, en el lado izquierdo, se divisa un paisaje con árboles, y una zona de césped y nubes en bellos tonos amarillos y azules, permitiendo que penetre la luz lateral al cuadro.

Estarnos ante una pintura elegante y sobre todo humana que contrasta con otras obras del artista, en las que predomina la exaltación mística, y a veces hasta brutal, de la escena que se representa, como ocurre en las composiciones con el martirio de algunos santos. Conviene recordar aquí que Ribera es el primer pintor que supo conjugar el naturalismo en la pintura con el espíritu católico predominante en la época.

El tema de María Magdalena, que fue frecuente en el Renacimiento y todavía más en el Barroco, encontró en España óptimos intérpretes, tanto en el campo pictórico como en el escultórico. Ribera lo trataría en varias ocasiones, así en la versión casi idéntica a ésta que se custodia en el Prado —formando serie con otros tres lienzos que pasaron de las manos del Marqués de Llanos a las colecciones reales en el siglo XVIII—, o en la que vemos su Ascensión, perteneciente al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, también en Madrid.

Esta *Magdalena penitente* pertenece a un período fecundo de la actividad del sevillense, y es similar en cuanto al tratamiento pictórico a otra obra, *Apolo y Morsias*, fechada también en 1637, y conservada en el Museo Nacional de San Martín, en Nápoles.

Al parecer la modelo que aparece en las versiones de Bilbao y del Prado, así como la de Santa Inés del Museo de Dresde (Alemania), es la misma, y ha sido identificada por algunos estudiosos como la hija del propio artista.

AGA



LA MAGDALENA [AA.12.m]

PIEDRO DE MENA (1628 - 1688)

MADERA POLICROMADA / 75 X 30 X 30 CM / CA 1664

CANTABRIA, SANTANDER, BARRIO DE PIE DE CONCHA. IGLESIA DE SANTA MARIA DE ROIMBRE.

BIBLIOGRAFÍA:

MARTÍN GONZÁLEZ, J. (1962), *op. cit.* 206-209. VVAA (2002), *op. cit.* 882-884.

En Bárcena de Pie de Concha hay dos iglesias. Una románica del siglo XII dedicada a san Cosme y san Damián y otra dedicada a santa María de Roimbre, gótica del siglo XVI en la cual se encuentra esta imagen de *La Magdalena*. No sabemos cómo llegó hasta aquí dicha talla, porque en la Guerra Civil desapareció gran parte del archivo parroquial.

Nos encontramos ante una escultura de *La Magdalena penitente*, erguida, vestida de palma trenzada, que contempla con expresión anhelante la calavera que sostiene en su mano izquierda. Esta talla nos recuerda otra del mismo autor que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Aquélla contempla un crucifijo que sostiene en la mano izquierda; ésta una calavera.

Pedro de Mena y Medrano nació en Granada el año 1628; desde niño se familiarizó con el oficio de escultor en el taller de su padre Alonso de Mena Huertano a los 18 años, continuó trabajando con Bernardo de Mora. Con todo, el impulso definitivo a su formación se produjo al entrar en contacto con Alonso Cano. Gracias a esta colaboración, Mena asimiló unos procedimientos de trabajo más elaborados y un nuevo concepto estético que desarrolló a través de la perfección técnica y el realismo. El gran prestigio que alcanzó en su ciudad natal, Granada, y la reconstrucción de Cano, fueron decisivos para que en 1658 recibiera el encargo de la sillería del coro de la catedral de Málaga, donde desarrolló una iconografía variada a través de figuras casi exentas.



BA12nd

Su viaje a la Corte hacia 1662 tuvo como resultado la ejecución de dos de sus obras más famosas: el san Francisco de la catedral de Toledo y La Magdalena de la Casa Profesa de los jesuitas en Madrid. Obras en las que suma al virtuosismo anterior un concepto de honrada espiritual que las hace imprescindibles en el panorama escultórico español del siglo XVII. Su

conocimiento de las obras y de los artistas castellanos le llevó a simplificar las formas y volúmenes de sus figuras, sobrecargando en cambio su contenido espiritual. Así algunas de las obras que ejecuta en este periodo parecen la definición de estados del alma empujados por la materialidad indispensable para ser captados por el espectador.

Tras su regreso a Málaga, ciudad en la que fallece en 1688, recibe abundantes encargos. Situación que le obligó a utilizar con mayor frecuencia el trabajo de taller, tendiendo a fórmulas seriadas en las que, sin embargo, nunca faltó calidad.

ATC

LOS SACRAMENTOS



ICONO DEL BAUTISMO DE CRISTO [BA.2.1]

ANÓNIMO / SIGLO XIX

ÓLEO SOBRE TELA / 24 x 19,7 CM (SIN MARCO);
35,5 x 25 CM (CON MARCO)

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

El icono que contemplamos reproduce fielmente el testimonio evangélico de Mt. 3:13-17. En aquel tiempo, Jesús llegó de Galilea al río Jordán y le pidió a Juan que lo bautizara. Pero Juan se resistió, diciendo: Yo soy quien debe ser bautizado por ti, ¿y tú vienes a que yo te bautice? Jesús le respondió: Haz ahora lo que te digo, porque es necesario que así cumplamos todo lo que Dios quiere. Entonces Juan accedió a bautizarlo. Al salir Jesús del agua, una vez bautizado, se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios, que descendió sobre él en forma de paloma y oyó una voz que decía, desde el cielo: Este es mi Hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias.

El Tropario o himno de víspera (la festividad se conmemoraba el 6 de enero, fecha del solsticio de invierno y comienzo del ministerio público del Señor) tiene un fuerte sentido trinitario. En tu bautismo en el Jordán, Señor, manifiestarte la adorable Trinidad: la voz del Padre dio testimonio de ti iluminándote; su Hijo amadísimo, y el Espíritu en forma de paloma confirmó la palabra de la verdad: Cristo Dios que te manifiestas iluminando el mundo; A ti la Gloria!

En el centro de la pirámide vemos sumergido a Cristo en el río Jordán, camina hacia el Precursor



[HA21]

mientras bendice y santifica las aguas. La cabeza circunscrita por un rímbo craciforme donde se puede ver las letras griegas —Ω— y equivalentes al nombre sagrado de Dios (ΩEI) que es (Ex 3,14).

Juan Bautista se dispone a colocar su mano sobre la cabeza de Cristo, gesto sacramental por excelencia del rito del bautismo. Vestido de pieles de animales, como corresponde a un asceta del desierto, descalzos los pies y con el cabello desordenado, signo de ascésis, refleja austeridad y dureza; reflejo de su vida interior, es el amigo del Esposo, que oye su llamada y se alegra.

El cielo se abre y un rayo parte en forma de paloma expresando la complacencia del Padre y la unión del Espíritu, manifestación Trinitaria como se recoge en el himno.

Un ángel toma parte en el ritual en actitud contemplativa ante la teofanía, dispuesto a asistir al Señor cuando salga del río.

En el fondo se percibe una ciudad, probablemente sea Jerusalén, término del camino del Señor, culmen de su misión que comenzando en el Jordán, como el Ungido, el Siervo, concluye en la Cruz la redención del género humano.

Es un icono admirable por la dignidad de las figuras, la efectividad en el uso de color y la armonía de las líneas que se extienden, precisas, con el propósito de hacer participe al espectador de lo que sucede en la imagen.

MC



CONCHA BAPTISMAL [HA22]

LA HABANA

PLATA FUNDIDA Y CINCELADA EN SU COLOR / 1709

INSCRIPCIÓN EN EL BORDE EXTERIOR: LA DIO DE LIMOSNA CAYETANO; ESPINOSA A LA PARCA DE N.S. DE LA CONCEPCION DE JERO.

EL HIERRO, VALDERR. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION

BIBLIOGRAFIA:

AVILA (1989), p. 27

Desde la segunda mitad del siglo XVII las conchas bautismales comienzan a sustituir en Canarias a los jarros de pico como piezas para verter el agua en la ceremonia del bautismo¹. En 1664, el Obispo fray Juan de Toledo mandó hacer para la parroquia de Santiago del Realajo un bazo de plata en forma de uazo con un plato grande o fuente, que sirva vno y otro para quando se baptisen los niños porque no cayan la agua en la pila. Sin embargo, no fueron los vasos en forma de nave sino las conchas o venetas las piezas adoptadas². Entre las más antiguas que se conservan se encuentra la de Adeje. Con asa de tomajunta de perfil perfado, fue entregada en 1671 por el doctor Bernardo Leve Llaena, quien la habia mandado a hacer por que entre las muchas necesidades que tenía esta iglesia de la Villa de Adeje era una de una concha para baptisar³. En 1680 se añade al inventario parroquial la de la Concepción de Santa Cruz, dádnla del licenciado don Diego de Salas de la Rosa, beneficiado; entre 1681 y 1687 la de San Lorenzo, en Gran Canaria; mientras que en 1684 se dispone la de Betancarta (Pierrentental), bien hecha, que cuente de todo uelo, de peso y hechura, ochenta a sien reales, para baptizar, por quanto a el presente no ai con que baptizar y es muy necessario⁴. La de la Concepción de La Cruzata data de 1684 y fue donada —según inscripción— por el licenciado Luis Rizo Grimaldo y Lago. Sirvió de modelo a imitar, de modo que en 1691 se ordenó fabricar



HA.2.1



una concha similar para el templo de Garadilla como la de la *parroquia matriz de la Ortoza*, de plata, para bautizar, en lugar del jarro de estaño que se había utilizado hasta entonces". Todavía en 1696 se hizo para la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte un vaso de plata con que bautizan, que no fue reemplazado por una concha para echar agua a los bautizandos hasta después de 1718².

Existen ejemplares en casi todas las parroquias del Archipiélago, por lo general sin asa ni soportes³; aunque en algunas islas como en La Palma presentan la original caracte-

ristica de llevar pequeños apoyos en forma de elementos marinos (caracolas, burgados). Como cabeza de serie del modelo, ampliamente repetido en esta isla a lo largo del siglo XVIII, hay que citar la concha bautismal de la parroquia matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, de procedencia desconocida y anterior a 1692⁴. En Tenerife, la ermita de San Antonio Abad en La Matanza de Acentejo conserva una excepcional concha con cinco caracolas en la base, cuyas cabezas aladas y especialmente sus dos asas simétricas y aquiliformes afrontadas se

encuentran claramente relacionadas con la obra del platero Diego Vinoly, activo en La Palma desde finales del siglo XVII (custodias de Tijanufe, 1703; Breña Alta, ca. 1706 y Mazo).

No todas tienen origen isleño y algunas de ellas llegaron de Indias, como la pienza de la parroquia de la Concepción de Valverde y la dedicada por Silvestre Pérez de Agüín a la iglesia de San Marcos de Icod. Realizadas en La Habana, posiblemente en el mismo obrador y año (1709), poseen la particularidad de apoyarse sobre tres pequeñas conchas o veneras. Ambas son prácticamente idénticas entre sí —de modo que si no fuera por sus letreros podrían confundirse— y repiten no sólo el tipo de soportes y asa de tornapuntas sino incluso el mismo texto y tipografía de las inscripciones —situadas en el borde exterior—, aunque cambiando obviamente el nombre de sus respectivos oferentes.

La concha bautismal de Valverde ha sido estudiada por Ana Avda, que le atribuye origen canario en razón del establecimiento posterior de su donante en la ciudad de La Laguna. Sin embargo, las evidencias sobre su procedencia cubana —tanto formales como documentales— a nuestro entender no dejan lugar a dudas. Como señala su inscripción, fue obsequiada por el capitán herenito Cayetano de Espinosa Torres, fallecido en La Laguna en 1726. Navegante de la carrera de Indias, a finales del siglo XVII o principios del XVIII pasó a La Habana, donde —según declara en el testamento que otorgó en 1714— adquirió dos casas terrenas hacia 1704-1706⁵. Por entonces, hizo llegar a su parroquia de bautismo, además de esta concha bautismal, una media lira de plata para la titular del templo (1703) hoy de la patrona de la isla, la Virgen de los Reyes, que ostenta en su centro un quernán de facciones negroides y abultadas típicamente cubanas; una limpara rotba (1709) y dos arañas de cuatro luces. Todas las piezas —a las que atribuimos origen habanero— constan en el primer inventario del libro de visitas, abierto en 1719⁶ y llevan sus correspondientes inscripciones dedicatorias. La de la limpara —cuya estructura coincide con la del santuario de La Peña, en Puertoscarrera, fechada

en 1704 y enviada de La Habana por don Antonio Matheo Cabrera— dice así: LA DIO DE LIMOSNAS CAJETANO ESPINOSA Y TORRES: NATURAL DEL JERRO A LA PARROQUIA DE LA CONCEPCION DE DICHA YSLA AÑO 1709. La luna y la limpara están datadas en 1703 y 1709 respectivamente y aunque la concha bautismal no lleva fecha, su extraordinario parecido con la de Icod de las Viras—donada en 1709 por Silvestre Pérez de Agtín después de su viaje a La Habana en 1707—permien asociarle la misma cronología que la de la limpara. Avlan esta afirmación las coincidencias que se observan en las inscripciones tanto de la limpara como de las dos conchas bautismales. Las arañas no se conservan, pero conviene recordar la existencia de otro par de arañas en el santuario de Las Nieves La Palma, con fecha de 1692 y al que también asignamos origen cubano.

De regreso de América, Cajetano de Espinosa Torres fijó su residencia en la ciudad de La Laguna, aunque continuó haciendo periódicos viajes con su navío a La Habana y Campeche, siempre con retorno por La Habana (en 1714 a Campeche, en 1717 a La Habana y en 1720 y 1725-1726 a Campeche).

* Según Gloria Rodríguez, en el modelo parece ser de origen sevillano (Pósteros Artísticos en Tzucucil, 1995, nº 28, en prensa).

† En 1673, los herreñales Díaz Llanos y Mesa de Mata señalan de nuevo el mercado, este vez de una concha de plato para los baptizos que quisieran está mandado y no se ha hecho. Con un costo de 48 reales en plata y buharda, fue mandada coste. 1677: 1670 (Archivo Parroquial del Pósito Alto, libro I de cuentas de fábrica, f. 52, 79, 95 y 106).

‡ Archivo Parroquial de Santa Úrsula, Villa de Aada, libro I de fábrica, f. 233B, 361.

§ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife, caja 23, libro F de cuentas de fábrica, adición al inventario, 261, 360, f. 38.

¶ Archivo Parroquial de San Lázaro, Las Palmas de Gran Canaria, libro I de fábrica, f. 27.

‡ Si se hubiera creído en la cuenta realizada por el maestro Juan Sebastian Trujillo Ruiz (1884-1894) con un costo de 100 reales (Archivos Diocesano de Las Palmas, libro I de cuentas de magisterio de fábrica de Nuestra Señora de la Concepción de Betancuria (1636-1704), f. 158 y 368).

* PÉREZ MOREIRA, Jesús, «La platería en la Comarca de Abona», *Journal de Historia del Sur de Tenerife (Comarca de Abona)*, Apartamiento de Arona, 2000, p. 405.

† Archivo Parroquial de Santa Catalina, Tacoronte, libro II de cuentas de fábrica, f. 7, 9 y 109.

* PÉREZ MOREIRA, Jesús, «Platería en Canarias. Siglos XVI-XX», *Arte en Canarias (Siglos 19-XX)*. Una mirada retrospectiva. Gobierno de Canarias, t. 1, p. 262.

† RODRÍGUEZ, Gloria, *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Madrid, 1985, pp. 79-75, y *Platería en La Palma*. *Platería Histórica de Canarias*. Gobierno de Canarias, t. V (en prensa).

‡ Archivo Histórico Provincial de Tenerife, P.N. 120 (Ibiza Urbani), f. 276 y ss.

§ Archivo Diocesano de Tenerife, libro de visitas de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Salsobre, inventario 4-VI-1719, f. 151v.

¶ OBRANOSCI, Alejandro, *Decretos*. Inventario de Conventos-Anteriores, Santa Cruz de Tenerife, 1992, t. 1, p. 630.

JPM



SANTA CENA [A.2.3]

AMBROSIO FRANCOS [1544 - 1618]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 210 x 317 cm / ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVI

MONOGRAMA:
FRANCO CON LAS INICIALES A.F.

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, IGLESIA DE SANTO DOMINGO

BIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ GARCÍA, A. [1907]; FIG. ORTEGA, L. [1907]; LIZCO Y RODRÍGUEZ, F. [1948]; FIG. ORTEGA, L. [1908]; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. [1968]; PINTURAS, C.F.; CAÑALOGO ISLA, N.º 3; CRÓNICA [1968] 68, p. 310; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. [1968] 70, pp. 92-93; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. [1971], p. 562; PÉREZ GARCÍA, J. [1980], p. 16; FRAGA GONZÁLEZ, C. [1982], pp. 355-358; FIG. FRAGA GONZÁLEZ, C. [1982], p. 179; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. [1984], p. 235; fig. 115; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. [1984], p. 242; PINOJA, M. [1984], cap. 10; RODRÍGUEZ, G. [1985], pp. 127, 215 y 328; DEAZ PINOJA, M. [1986], p. 410; PÉREZ GARCÍA, J. [1986]; PÉREZ MOREIRA, J. [1990], ap. fig. 9; PÉREZ MOREIRA, J. [1998], ap. PÉREZ MOREIRA, J. [1990], RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Y HERNÁNDEZ SOCORRO, M. DE LOS R. [1991], p. 23; PERNÁNDEZ, J. J. [1991], p. 96; NEGRO DELGADO, C. [1992], pp. 199-206; HERNÁNDEZ PÉREZ, J. [1992], p. 369; REYMUNDUZZI MASSI, A. DE [1992], p. 230; PÉREZ GARCÍA, J. [1992], pp. 71-72; MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G. [1992], p. 127; fig. p. 128; BARANAS VENTURA, F. [1997], p. 10; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. [1998], p. 358; fig. 375; NEGRO DELGADO, C. [1998], p. 315; FIG. P. 142; MARTÍN GONZÁLEZ, M. A. [1999], p. 151; PÉREZ MOREIRA, J. [2000], pp. 110 y 112; fig. p. 21; ALONSO, M. R. [2000]; FRAGA GONZÁLEZ, C. [2001], p. 294.

Según J. Pérez García, este retablo grande de la Cena de Nuestro Señor Jesucristo, pintado al óleo y dorado en cuadro de color fue donado a

la iglesia del extinto convento dominico de San Miguel de las Victorias, de Santa Cruz de La Palma, por los capitanes Pedro Beltrán de Santa Cruz y Pedro de Fresneda Alvarado, en representación de su esposa Juana Ornao de Santa Cruz, mediante escritura otorgada el 7 de septiembre de 1621 ante el escribano público Andrés de Armas, para cumplir con el deseo de su prima hermana Juana Corlés Ornao, quien había expresado que por su fin y muerte lo había de dejar al convento del señor Santo Domingo de esta ciudad, donde tiene su sepulcro y está enterrado, pues, al fallecer abintestado, viuda del mercader francés Julián Grove y sin hijos, la Justicia Real de La Palma no había declarado herederos universales de sus bienes, a tenor de los autos provistos en tal año.

Asimismo, en atención al referido documento notarial, el padre prior de aquella comunidad religiosa, no sin antes mostrar su agradecimiento, aceptaba el espléndido donativo de dicha obra de mucho valor, cuyo precio ha estimado en cantidad de más de mil reales y que hasta ese momento se encontraba en las sales de sus casas principales—sitos en la capital de la isla—de la antigua duca y ilustre benefactor del templo conventual por tradición familiar, pues su madre Arzu de Santa Cruz Ornao era hija del licenciado Juan de Santa Cruz, quien había construido a sus expensas la capilla mayor del mentado recinto sacro después de su incendio en 1553 por el casario francés Francisco el Clero, Fie de Flou, adornando luego su altar con un retablo traído de Flandes y apreciado en más de ochocientos ducados, del cual hoy sólo subsisten sen de las tablas desmembradas del originario conjunto y adscritas al prior de P. P. Bourbais¹.

Sin embargo, se desconocen la fecha y las circunstancias que determinaron la importación del preciado cuadro flamenco, cuyo escargo probablemente lo efectuara—en opinión de J. Pérez Morea—el propio padre de su última propietaria particular, es decir, Berno Cortés de Estupiñán, caballero de formación humanista, a quien el poeta Cairasco de Figueroa elogiara en su canto XV de la *Jerusalén libertada*².

También, se ignora la primitiva ubicación allí asignada al mercedo óleo por los reales dominicos, antes de que en el inventario hecho en 1836 con motivo de la definitiva supresión del cenobio se reseraran varias pinturas en lienzo viejas colgadas en el coro, lugar donde permaneció hasta el día de su restauración verificada en 1969, pues se encontraba en un lamentable estado de conservación.

En la actualidad, se halla colocado cubriendo una capilla-hornacina embudida en la pared del Evangelio frente a la portada de la otra Iglesia conventual.

Este lienzo de la *Santa Cruz*, cuyo monograma *AJ* —legible en la hoja del cuchillo que porta el tercer apóstol contando por la izquierda— fue identificado por J. Hernández Perera a raíz de su referida restauración con las iniciales del pintor de Amberes Ambrosius Francken [1544-1618], servida a M. Diaz Padrón para sustituir la réplica —de idéntica calidad y tamaño— de la colección Richard Schmidt de Westfalia, antes atribuida con reservas al romanista Michel Coxcie¹, pues no en vano recuerda su versión firmada del Instituto Saint-Nicolas des Pères de Notre-Dame de la Miséricorde, en Anderlecht².

En efecto, a ella responde la disposición oblicua de la mesa rectangular cubierta con un manto blanco, donde se depositan la fuente de agua con las hostias, un tazon de barro, varios paneles y la botella de vidrio para el vino con dos vasos cilíndricos llenos hasta la mitad, presidiéndola la majestuosa figura mimada de Cristo, cuya idealizada apariencia, con la barba partida y sendas crechus pegadas al casco, reitera el de la variante del panel central del tríptico —fechado en 1567— de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas (N^o Cat. 118).

Por, aquí se adelanta la escena representada a aquella secuencia temporal en la que transcurrieran casi simultáneamente el anuncio de la tracción de Judas Iscariote y la institución de la Eucaristía, cuya exaltación promovía el movimiento católico de la Contrarreforma para defender el valor de este sacramento frente a sus detractores protestantes, en virtud de lo cual Je-

sucrito bendice con la diestra, mientras levanta el cáliz de oriferbera con la otra mano, en el instante decisivo de la consagración cuando pronuncia las siguientes palabras: Bebed todos de él porque esto es mi sangre, ateniéndose al relato unánime de cuatro testigos de excepción, los evangelistas san Mateo (26, 21-29), san Marcos (14, 18-25), san Lucas (22, 14-30) y san Juan (13, 1-30)³.

Asimismo, concuerda con la pintura de Anderlecht⁴ el ordenamiento socefálico de los doce discípulos que, inquietos por la imprevista noticia del Maestro sobre la deslealtad de uno de ellos, se distribuyen simétricamente alrededor suyo en dos compactos grupos, de los cuales el encabezado por san Juan se subdivide, a su vez, en sendos tríos de esguema compositivo triangular, reproduciendo el del Evangelista con un par de compañeros la trinidad invertida en el celebre fresco del rectorio del convento de Santa María delle Grazie de Milán por Leonardo da Vinci⁵ —sin duda difundido a través de grabados o copias, como el lienzo adquirido en 1545 por la abadía de Nuestra Señora de Tongerlo, cerca de Amberes⁶—, en tanto los tres restantes mantienen las posiciones del ejemplar de Coxcie⁷, para contraponerse aquí a los de la cabecera, donde todavía permanece sentado el félon con la bolsa agarrada tras la espalda, enfrente de quien alza las palmas conforme al ademan observable en ambas obras, flanqueado por los remiteretes a la antedicha pieza flamenca, pues el coligido a Jesús coincide con su opuesto en el lado derecho y el penúltimo de la fila con el del extremo correspondiente⁸.

Personajes que no sólo se distinguen por la diversidad de sus afectadas actitudes o el contrastado ornamento de sus sencillos atuendos, donde predominan los rojos, amarillos, verdes y malvas, sino también por su propia caracterización individual mediante la alternancia de cabelleras y barbas —salvo en el caso del discípulo amado— de diferente textura, longitud y color, pasando del castaño al cano por el pelirrojo y el gris, para enmarcar similares fisonomías varoniles, entre las cuales destaca la de la imagen colocada en la sempenumbra de la esquina iz-

quierda del fondo, cuyo enigmática mirada fija en el espectador le confiere el inquietante verismo de un auténtico autorretrato, pues Joos van Cleve ya había incorporado el suyo con similar empujamiento en la Última Cena —de raíz leonardesca con la interposición de una estampa de Marcantonio Raimondi, según Rafael— de la predela del retablo de Santa María della Pace (Genova), conservado en el Museo del Louvre de París (No. Inv. 1996)⁹.

No obstante, la teatralidad de los asistentes al sagrado comite con su variopinto repertorio gestual parece desvanecerse en las amplias paredes ilusoriamente tangentes de un escenario clásico, cuya monotonía se rompe con la adición de una oscura chimeña sostenida por columnas de mármol pareadas y adomada con una enorme cartela en el frente de su campana, en medio de dos puertas adinteladas abiertas a diversas estancias traseras, creando un cierto paralelismo con el triple juego de platas apoyadas sobre altos pilrtes que definen los sombríos entrepaños laterales y el único vano real por donde, al filtrarse un rayo de luz sesgado, se iluminaría desde lo alto el interior del ceráculo, revestido con un zócalo pétreo a tono con la sobria támara encima de la cual descansa el aguijanil de cobre incluído en la tabla de Anderlecht¹⁰.

Tal pureza arquitectónica, unida al sugestivo clausuro de las carniciones y los ropajes solemneramente plegados para traslucir las rectas artonomías subyacentes, confirma el aprendizaje del autor en el taller del italianizante Frans Floris, cuyo vocabulario estético sintetiza con los debitos manieristas de la escuela de Fontainebleau, donde estuvo en 1570, si bien la expresividad contenida de la obra en cuestión, que reduce la violenta crispación del apostolado a una congelada grandilocuencia de gestos efectistas sin verdadera emoción interna, parece apartarlo del infujo inicial de su maestro para retrotraer su estilo a la ponderación clásica de la segunda generación de romanistas nórdicos, entre los cuales descuelta precisamente M. Coxcie —ferviente admirador de Rafael y Miguel Ángel— de quien es tributario en ella —como ya se ha indicado— y copia la fórmula del comensal sentado de espal-



Fig. 2.3

ilas en primer plano del cuadro de Anderlecht¹⁸, donde quizá se ofrezca un trasunto de aquel otro pintado por Pieter Coecke van Aelst en sendas tablas del mismo tema del Museo de Bellas Artes de Lieja (No. Cat. 296) y de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas (No. Cat. 107), respectivamente fechadas en 1530 y 1531¹⁹, aunque las dos se incluyen dentro de la larga serie de ejemplares con esa iconografía catalogados entre 1527 y 1550, de uno de los cuales existe un grabado firmado y datado por Hendrik Goltzius en 1585²⁰.

En definitiva, el lienzo descrito debió de ejecutarse con posterioridad a 1577, año en el que Ambrásius Francken obtiene la maestría en el gremio de San Lucas de Amberes, ciudad donde desarrollará su actividad profesional hasta la fecha de su obito, acaecido en 1618 realizando pinturas de gran formato como la aquí estudiada, en la cual

no renuncia a la herencia de sus predecesores a la hora de inspirarse en fuentes sobradamente conocidas y reinterpretadas con el tradicional acento vernáculo en los medios artísticos castellanos desde principios del siglo XVI, pues las adopta a su peculiar dicción más serena y reposada para rubricarlas con la sutil y refinada impronta de su indiscutible sello friseccial.

¹⁸ PÉREZ GARCÍA, J. «Nuevos datos para la Historia del Arte en Canarias. La familia Santa Cruz y el convento dominico de Santa Cruz de La Palma, en Duano de Avisos (Santa Cruz de Tenerife, 26 agosto 1990) y *Cosas y Fiestas de esta Ciudad Histórica: La Calle Real de Santa Cruz de La Palma*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma-Colegio de Arquitectos de Canarias (Demarcación de La Palma), Santa Cruz de La Palma, 1995, pp. 70-72.

¹⁹ Ibidem. PÉREZ MOREIRA, J. «El Convento Dominicano de San Miguel de La Palma después de la Invasión Francesa de 1533. Discursos Escatológico y Contrarreformistas en el Encuentro de Geografía, Historia y Arte de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma, Área de Arte, Patrimonio del V Centenario de la Fundación de

Santa Cruz de La Palma, Área de Estudios Culturales, La Palma, 1993, Separata, pp. 7-8 y 11-13, *Arte en Canarias: siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, Isla Canaria, 2001, cat. 19 (que NEGRO DELGADO, C.J. pp. 41-46).

²⁰ PÉREZ MOREIRA, J. *Macra Palmaris. Retrato de una Ciudad*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorro de Canarias, CajaCanarias, Litografía Reims, S.A., Tenerife, 2000, p. 112.

²¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE EL SALVADOR (Santa Cruz de La Palma, Legajo de Dominicos, s/n, «1806-Espediente instruido con motivo de la supresión del Convento de Santo Domingo de esta Ciudad. Inventario, 28 abril 1806, Santa Cruz de La Palma, Inventario de la iglesia del convento, Com. nº 140, f. 1).

²² Catálogo de la «Exposición de Arte Flamenco. Primer Computo de Restauración», Santa Cruz de La Palma (s.l.), nº 3; HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. *Exposiciones Restauraciones en Tenerife*, 1969, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Salón de Exposiciones del Palacio Insular, Santa Cruz de Tenerife, diciembre 1969, Pinturas, cat. 7, s.p.

²³ HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. *Exposiciones... Pinturas*, cat. 7, s.p., «Artes en Canarias, Colección Tierras de Espa-

ta, Publicaciones de la Fundación Juan March (Madrid)-Editorial Noguer, S.A. (Barcelona) Sus Seixas, 1984, p. 255, fig. 115 y «Artes en Enciclopedia Teológica de Canarias. El Día-Gobierno de Canarias. Comisaría de Física y Transportes-Canarias, Naturaleza Canaria, 1995, p. 399.

⁹ DEAZ PARRÓN, M. «Platasas, en Arte Flamenco en La Palma. Gobierno de Canarias. Consejo de Cultura y Deportes, junio-julio 1985. Amemis Francken I. s.p., y «Una réplica de la «Santa Cruz de Franden en la colección Schmidt en Westfalen, en Archivo Español de Arte (Madrid), t. LXX, nº 236, octubre-diciembre, 1986, pp. 410-412, fig. 8.

¹⁰ VAN MOLLE, F. «Une Dernière Croix enroulée de Michel Coquec, en Bulletin de l'Institut Royal de Recherches Archéologiques (Bruxelles), t. 8, 1950, pp. 59-66, figs. 1, 2 y 4.

¹¹ *Ibidem*, pp. 61-66, figs. 3 y 5.

¹² Véase REAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, vol. 2 (iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento), Ediciones del Serp, Barcelona, 1996, pp. 425-433; MALE, E. *El arte religioso de la Comunidad Hispánica. Estudios sobre la iconografía del siglo XVII de los siglos XVII y XVIII*. Ediciones Encuentro, S.A., Madrid, 2001, pp. 75-84.

¹³ Véase nota 8.

¹⁴ Su autoría FRAGA GONZÁLEZ, C. «La pintura en Santa Cruz de La Palma en Homenaje a Alfonso Trujillo, t. I. Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982, pp. 355-356. Dependencia leonidesca a la que también se refieren HERNÁNDEZ PÉREZ, J., «Artes, en Canarias, p. 235, y «Artes, en Enciclopedia Teológica...», p. 399; y TÁJER ENDRINA, M. «Platasas, en Arte Flamenco...», Amemis Francken I. s.p., y «Una réplica de la «Santa Cruz», pp. 410 y 412, fig. 8.

¹⁵ Véase SCALLIÉREZ, C. *Joss von Cleve au Louvre*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, p. 58.

¹⁶ Véase nota 8.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ SCALLIÉREZ, C. *op. cit.*, pp. 45-64. Figs. pp. 42-44, 46, 49, 55, 57 y 63.

¹⁹ Véase nota 8.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ MARIÉZ, G. *La Renaissance flamande. Pierre Coecke d'Olst*. Éditions Robert Finck, Bruxelles, 1996, pp. 93-108, cat. fig. 28 y cat. 9, figs. 32 y 33, respectivamente.

²² *Ibidem*, pp. 97-104, fig. 29.

CND



OSTENSORIO DOMINICO DE SANTO TOMÁS ALAZA
DE SOSA Y SALAZAR [1693-1766] [A.24]

ANÓNIMO / SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

PLATA SOBREDORADA, REPUNDA, FUNDIDA, CINCELA-
DA Y SOBREDORADA Y CARNACIONES EN SU COLOR /

92 CM X 30 CM Ø (18) X 35,5 CM (SOL), 176 CM
(VIRIL), 16,8 CM (ESCULTURA DEL VESTIDO) / 1734

INSCRIPCIONES:

EN EL BORDE EXTERIOR DEL PIE: ILDEPHONSUS DE
SOSA ME FECE ANN. 1734

EN LA ORLA DEL MANTO DE SANTO TOMÁS: JOSEPH
RODRIGUEZ INOR.

TENIENDO: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA IGLESIA
DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

BIBLIOGRAFÍA:

HERRÓN ACOSTA, S. (DNI: HERNÁNDEZ PÉREZ, J.) (1985),
pp. 229-233 y 438-440. Y 1984, pp. 394 y 289-290. FRAGA
GONZÁLEZ, C. (1983), p. 100. PÉREZ MARRERA, J. (2001),
p. 145-142, No 215.

Esta excepcional custodia trinitaria, con la escultura de santo Tomás de Aquino en el vistago, inaugura en las islas el modelo de astil de figura. Realizada para los dominicos de La Laguna, de inmediato se constituyó en modelo a imitar y sin duda sirvió de inspiración para la que perteneció a los frailes de la misma orden del convento de La Villa de Mazo. En ambos casos, dos figuras aladas —el doctor angelico y el arcángel san Miguel, titular del monasterio de La Palma—, cargan con sus brazos, a modo de atlantes, el radiante disco solar.

Encargadas por los conventos más poderosos del Archipiélago como forma de prestigiar a sus órdenes y competir entre sí y con el clero jamaquero en el esplendor del culto eucarístico, sólo en contadas ocasiones se hicieron custodias similares y llama la atención la especial predilección que los hijos de santo Domingo manifiestan por este tipo de gran ostensorio escultórico, ratificado por los ejemplares de Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna, Tejiguay y Santa Cruz de La Palma. Por su elevado tamaño y peso, se utilizaban para la adoración de la Sagrada Forma en los grandes tabernáculos-manifestadores creados por el barroco isleño.

Sin duda, el punto de partida para estas singulares creaciones de los dominicos —que requieren la colaboración de los teólogos de la orden— se encuentra en un modelo adoptado en las islas por influencia italiana y cabe señalar como antecedente directo de la custodia de santo Tomás la del convento dominico de San Pedro

Martir de la ciudad de Las Palmas, a la que sin duda sus hermanos de La Laguna quisieron emular. El ejemplar, labrado en la ciudad de Antigua, Guatemala, fue recibido en 1714 —dos décadas antes— y lleva también en el astil la figura del cantor de la Eucaristía. Sin embargo, el ostensorio de Santo Domingo de La Laguna supera en elegancia a las de Las Palmas. Como escribe el profesor Hernández Perea, el apoyo no se hace sobre la cabeza de la estatua sino sobre las manos en alto de la escultura, como hiciera más tarde Damián de Castro con la custodia que en 1773 regaló el canónigo don Fernando Monteverde a la catedral de Las Palmas. También las alas —que aluden al título de Ángel de los Eclesiásticos otorgado universalmente al gran teólogo dominicano— se aprovechan para sostener el equilibrio del sol, lo cual, sumado al vistoso movimiento de paños con el que el artista cincó su imágen, da a la figura y a la custodia toda un empuje barroco de subido color estético.

El primer estrangamiento del pie ostenta, bajo las alas, tres escudetes con el toisón de santo Domingo coronado de tres flores diferentes: tiara papal y llaves de san Pedro, corona imperial y corona real, mientras que alrededor del viril se dispone un rosario —emblema mariano de la orden—, cuyas cuentas, con 13 flores o misterios intercalados, continúan entrecruzándose en espiral en torno al cuello hasta unirse a la figura del perro con la antorcha —símbolo de su fundador— que descansa sobre el nudo.

Además de estos símbolos dominicanos, la forma trilobulada del pie y del sol para aludir a la Trinidad divina, las sutilezas teológicas propias de la orden de Predicadores se manifiestan en otros detalles que hacen a este ejemplar aún más singular y refinado, como el mecanismo articulable que permite imprimir a la cabeza del santo dos actitudes diferentes y contrastadas: triunfante y humilde, según mire hacia lo alto o hacia el suelo. Realizan aún más su figura, con sol flameante y humanizado sobre el pecho colgado de naturalista cadena, mangas abotonadas y hábito ceñido por cordón, el contraste cromático entre la plata en su color y el dorado del brocateado del vestido, la capa, que describe complicados



HAZ4

pliegues aristados, los zapatos y las alas. Completan la simbología de este singular ostensorio una flama flameante bajo el viril y eucarísticos racimos de uva sobre el nudo.

Por lo demás, los sucesivos estrangulamientos del pie: las asitas de roles vegetales; el cuerpo lotiforme que sostiene santo Tomás con sus brazos; y la disposición del sol, con rayos rectos largos y flameados más cortos, ambos terminados en estrellas en las puntas; caracterizan a las labores de platería laguneros del segundo cuarto del siglo XVIII. En el inventario practicado en 1836 con motivo de la supresión del convento dominico de La Laguna fue descrita —con el estuche de corcha en el que se guardaba— y pesada por el platero Lorenzo Caldonia en estos tér-

minos: *Ocho custodia o viril grande de plata sobredorada, que en su pie se baxa del mismo metal la imagen de Santo Tomás de Aquino; cuya custodia para sujetar todas sus piezas tiene un tornillo de metal y una plancha de hierro con otra pieza de madera y tornijo que sujetan dicho tornillo y todas las ráfagas del viril cochuyen con una estrella, la que con los dos vidrios ovales del dicho viril fue pesada y se encontró tener diez y ocho libras, seis onzas advirtiéndose ser das las piezas de madera que tiene para sujetar el tornillo, cuyo custodia tiene su caja de cambio formada de vaxeta encamada, donde se guarda cuando no está en el sagrario. En 1892, el platero Rafael Fernández Trujillo [1865-1909] realizó la composición del ostensorio de santo Tomás, trabajo por el que recibió 200 pesetas. Según las*

cuentas de fábrica, la reparación de la custodia grande de la parroquia del sagrario —hoy parroquia de Santo Domingo de Guzmán— y de la caja donde se guarda se hizo con autorización del obispo de la diócesis dada el 13 de febrero de 1892.

Aunque la pieza no lleva marcas, si fue firmada por sus autores en 1734; y si bien no cabe duda que su diseño se debe al escultor y pintor José Rodríguez de la Oliva —como demostró Padrón Acosta— la personalidad de su artífice resulta más problemática. En efecto, una importante cuestión que suscita esta obra cambia de la platería canaria es la del enigmático *filéphonos* de Sosa que figura en la inscripción del borde exterior del pie.

Desde finales del siglo XIX todos los historiadores que han elogiado esta pieza la han adscrito, sin discusión, a *filéfonos* de Sosa. Sin embargo, hasta el momento nada se ha podido encontrar sobre él, una ausencia de noticias biográficas y de referencias sobre su actividad que, en nuestra opinión, se debe a una interpretación incorrecta del nombre en latín de *filéphonos*, que también puede ser traducido al castellano por Alfonso y Alonso. Como mantenemos desde 2001, este desconocido artista, el orífice de más altos vuelos que ha trabajado en Tenerife y uno de los mejores plateros españoles de la época de Felipe V en palabras de Hernández Pestre, no es otro que el platero Alonso de Sosa, el mismo que en 1708 firmó la custodia de la parroquia de La Victoria, muy semejante a la de Guía de Isora. Reafirmar esta autoría las cabezas aladas situadas bajo el nudo del ostensorio de santo Tomás, del mismo tipo de las que figuran en el pie de la citada custodia de La Victoria; así como la reputación que Alonso de Sosa tuvo de mejor maestro de su tiempo, el más inteligente de la ciudad según el acta del cabildo celebrado el 22 de febrero de 1734, cuando fue nombrado *fiel* contraste, con la obligación de reconocer y marcar la plata labrada con el sello que se le *dará para este efecto*. Tal nombramiento constituye una prueba fehaciente de su prestigio, justamente el mismo año que firmó su obra más importante, realizada en un momen-

lo en que ningún otro maestro podía colocarse a su altura. Avalan también su paternidad las relaciones casi familiares que mantuvo con la orden dominica —para quien ejecutó este ostensorio de santo Tomás—, de modo que su hermano fray Cristóbal de Sosa visitó el hábito de los predicadores y su hijo Agustín fue apadrinado en 1725 por el M. R. P. fray Luis García Zumbado, acaso pariente de su esposa María Josefa Zumbado y Ramírez.

Hijo del maestro carpintero y retablista Melchor de Sosa, Alonso Agustín de Sosa y Salazar [1693-1766], fue contemporáneo de José Rodríguez de la Oliva [1695-1777], autor, como se sabe, del diseño de la custodia lagunera.

¹ Archivo Histórico Provincial de Tenerife. HD 9-33, nº 869.

² Archivo Diocesano de Tenerife. Fondo parroquia de Santo Domingo, cuentas del sagrario catedral, escrito de Rafael Fernández Trujillo, 18-II-1892.

JPN



OSTENSORIO DOMINICO DE TETUÁNORO [A.25]

ALONSO DE SOSA Y SALAZAR [1693 - 1766]

AVONRO / SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

PLATA REPUJADA, PUNDIRA, CINCELADA Y SOBREDORADA CON PIEDRAS PRECIOSAS SOBREPUESTAS. / 71 CM (ALTIMA TOTAL) Y 44,5 CM (ALTIMA SIN EL SOL). 17 CM Ø (H). 28,7 CM (SOL) Y 6,9 CM (HUEL) / CA. 1730 - 1740 / SOLO XVIII

GRAN CAJARRA, LAS PIEDRAS DE GRAN CAJARRA, IGLESIA DE SAN BERNARDO Y SAN TELMO

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ PÉREZ J. 1956, p. 221-222. MARQUES DE LOZAN (1961), p. 396. fig. 356.

Custodia de estil escultórico de figura formado por un águila de alas desplegadas —con pedrera incrustada en los ojos y en el pecho— que soporta con el pico sol de doble cerco tebolado —simbólico de la Santísima Trinidad—, el interior en plancha calada y el exterior con rasos con nervio central y estrellas en las puntas, en ambos casos rectos y flameados alternantes. Bajo el viril, dos serafines de dos pares de alas ocultan por arañas caras del vistago que se levanta sobre el pico del ave.



[A.25]

del que cuelgan hojas de paja y espigas de significado eucarístico. El pie, de planta bicolmada, lleva tres hileras de aslas vegetales de las que surgen seis tembladeras. En el inventario formado en 1926 aparece descrita como uno custodio grande de plata sobredorada a fuego para el tabernáculo, cuyo sol se halla sostenido por un águila, descansando éste sobre un arco en cuya parte superior hay seis tembladeras y en su parte inferior tres ruedas y los otros tres santos animales: el buey, el hombre y el león. Tiene ochenta piedras preciosas de estas setenta y una finas y nueve falsas (49 esmeraldas, 45 finas y 4 falsas; 10 arcaditas, 6 finas y 4 falsas; 9 topacios finos; 10 granates; un rubí fino y otro falso); mientras que el águila tiene por ojos un rubí fino y otro falso, y en el pecho un topacio muy grande. De las seis tem-

bladeras, cinco tienen un topacio fino cada una y uno una amatista falsa. Según una nota final del mismo inventario, el 11 de agosto de 1943 visitó la iglesia de San Telmo el marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, quien quedó admirado ante el conjunto hermoso de este templo, al que considera el más interesante de la capital después de la catedral por su magnífico retablo del altar mayor, riquísimo artesonado mudéjar, sus damascos, sus broncos de plata, su espléndida y magnífica custodia, perteneciente al antiguo convento de las monjas Bernardas.

Iconográficamente, en la composición de este ostensorio trinitario subyace una mesitada base dagnmática, que como advierte Hernández Pérez sin duda requirió la colaboración de un doc-



tor de la Iglesia. Como destaca el mismo autor, las tres ruedas del pie se inspiran en el carro del profeta Ezequiel, alusión bíblica en la que no dejaría de mediar el dictado del escultor José Rodríguez de la Oliva, tan amigo, por otra parte, del que fue gran teólogo y predicador fray Luis Tomás Leal, durante muchos años conventual de Santo Domingo, de La Laguna.

Esta simbólica referencia al profeta Ezequiel tiene que ver con su visión de los cuatro vivientes, semejantes a los seres que rodean el Trono de Dios en el Apocalipsis (Ap 4, 6-11) e identificados con los cuatro evangelistas. Por eso aparecen, intercalados entre las ruedas, los tres símbolos restantes del Tetramorfo o vivientes apocalípticos, el ángel de san Mateo, el león de san Marcos y el buey de san Lucas, representados todos ellos, conforme a la descripción de Ezequiel, alados y con patas de toro (Ez. 1, 5-14). El cuarto es el águila, el ave que más se acerca al cielo en su vuelo y que representa a san Juan, cuya visión de Dios era la más próxima y se distinguía de los otros. Por esta razón, se le ha reservado el lugar más destacado como místico soporte del misterio del cuerpo radiante de Cristo y de la Santísima Trinidad.

Sus innegables y particulares coincidencias con la custodia de Santo Domingo de La Laguna, en

especial en la original solución trebolada del sol de doble cerco y en la forma y decoración del basamento —también de planta trilobulada, con astas fundidas y sucesivos toros y estrangulamientos recubiertos con temas florales y acantos grabados y repujados— llevaron al profesor Hernández Perera a distinguir la mano del mismo autor de la custodia de Santo Domingo de La Laguna (1734). Las asas vegetales del pie, terminadas aves en perfil sobre cántar floral, también son idénticas a las que decoran el astil de la custodia de La Victoria, firmada por Alonso de Sosa en 1798 y, al igual que el citado misterio dominico de Santo Tomás, el sol puede separarse del vástago para ser guardado independientemente en el interior del sagrario. El tipo de querubín situado bajo el sol, con dos pares de alas desplegadas sobre hompilla con puntas enresacadas que aprisiona con su pico el águila, constituye una réplica de los que aparece en el engarce al plato de las lámparas de San Juan de La Ortosa (1665) y la Concepción de la misma Villa (1665), ambas de origen cubano y extraordinariamente parecidas entre sí; y en la lámpara mayor de la parroquia de Santa Úrsula de Adeje —también en la unión de las cadenas al plato—, en este caso labrada en Terratejate en fecha posterior (1767). Ignoramos si aquellos constituyen un admaterno isleño o si por el contra-



rio los platemis caranós —y entre ellos, Alonso de Sosa— reproducen a la cera el modelo original americano, como sucede con otros querubines típicamente indianos.

Novedad digna de tenerse en cuenta para Hernández Perera son las tembladinas que aparecen sobre el pie, nombre con que los inventarios denominan unas flores de plata, de otilinario enriquecidas con una o varias piedras, suspendidas en el extremo de unos pedúnculos de alambre enrollado en espiral que hace oscilar repetidas veces a la flor al menor movimiento, dando al ejemplar destellos y luces imprevisibles, especialmente notables siempre que se lleva en procesión la custodia. Las tembladinas parecen ser de origen portugués y de este ejemplar puede deducirse que su introducción en la platera isleña fue de Alonso de Sosa —identificado por nosotros con Alonso de Sosa—, en cuyo apellido puede advinarse ascendencia portuguesa.

Parece que esta custodia —escribe Hernández Perera— no pertenece en un principio a lo iglesia de San Telmo, pues nunca lo citan los inventarios de sus patronos, la Confraternidad de Marianas de Gran Canaria, sino que procede del monasterio de monjas cistercienses de San Ildefonso de Las Palmas y que pasó después de su



[A.241]

de alas que orlan el stiel tienen su réplica en los de la custodia menor de la misma iglesia de Mazo, cuyo sol fue reformado después de 1750 para añadirle las rílagas y las citadas cabezas aladas. El pie circular, con amplia peana escalonada y lisa seguida de un cuerpo intermedio convexo grabado con acantos contorneados por moldura mixtilínea sobre fondos punteados y zona superior cónica y gallonada, también se repite, con leves diferencias, en las custodias de Barlovento, Breña Baja y Parítagorda, todas ellas de hacia 1768.

La custodia de Tijazé se halló firmada en 1703 por el platero nacido en La Orotava Diego Vintó [1673-1742], en tanto que las de Mazo, Breña Alta y Los Llanos de Aridane también parecen de su mano. El modelo fue seguido por su hijo Diego Eloy Vintó [1707-1773] —con quien quizás cabe relacionar este ostensorio de san Miguel—, a quien Gloria Rodríguez atribuye la marca «B» impresa en la citada custodia del antiguo convento de Santa Clara de Santa Cruz de La Palma (1752), hoy en la parroquia de El Paso, y en varios copones que repiten la misma decoración de gallones y acantos.

En el inventario formado con motivo de la supresión del convento dominico de Santa Cruz de La Palma, el 26 de abril de 1836, figura, en primer lugar, como una custodia de plata sobredorada sostenida por un San Miguel que, con inclusión de sus cristales y tornillos de hierro, pesó once libras doce onzas. Destruída a la parroquia de San Blas de Mazo, el 10 de noviembre siguiente el presbitero don Francisco González exhibió en la vicaría eclesiástica de la isla 20 pesos corrientes que, por vía de donativo o gratificación, entregaron la fábrica y cofradías del mismo lugar por los ornamentos, custodia, ciriales y demás muebles que se han asignado a aquella parroquia de los conventos suprimidos.

¹ RODRÍGUEZ, Gloria, «La Platería en La Palma (Siglos XV-XIX): Artífices y piezas. Aspectos jurídicos». *Revista de Historia Canaria*, nº 178, Universidad de La Laguna, 1996, p. 362.

² Archivo Parroquial de El Sabón, Santa Cruz de La Palma, expediente instruido con motivo de la supresión del convento de Santo Domingo. Inventario, 26-V-1836, leg. Dominicos, nº 11.1.5.

⁷ Archivo Parroquial de San Blas, Villa de Maun, legajo de cuentas de fábrica, 1838, tomo nº 14.

El presidente don Francisco González exhibió en esta iglesia veinte pesos corrientes que por vía de donativo o gratificación han dado las copias de la parroquia del lugar de Maun por los sacramentos, casados, crinos y donos muerlos que se han engrasado a aquella parroquia de los corrientes sacramentos, cosa justificada la han hecho los cofrades en la forma siguiente: la fábrica diez pesos; la capilla del Santísimo cinco pesos; la del Rosario tres; y la de las ánimas a cada cantidad rezar por el alma de por algún incidente volieren dichas piezas en sus cofrades dueros. Y para que conste le dio el presente que firmo en la ciudad de Loíza el día 30 de noviembre de 1836. Antonio del Castillo y Gilma.

JFM



ADMINISTRACIÓN DEL SACRAMENTO DE LA EUCARISTÍA [14.27]

¿CRISTÓBAL AVONSO? [1742 - 1797]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 197 X 142 CM

TENEBRE: ÍCOO DE LOS VINOS. IGLESIA DE SAN MARCOS EVANGELISTA

BIBLIOGRAFÍA:

GÓMEZ LUIS-RUBIELLO J. (1988), pp. 2-3. MARTÍNEZ DE LA PEÑA D. (1998), p. 370. RIBA GONZÁLEZ, p. 155.

En su aspecto testimonial esta obra parece guardar ciertas resonancias de las composiciones que integran la serie de cuadros nombrada *Procesión del Corpus Christi* en Cuzco, que se supone pintada hacia los años 1670-1675 por el pintor indio Basilio de Santa Cruz Pumacallio y su taller para la parroquia de Santa Ana de dicha población peruana, cuyas escenas, desampliadas en variadas panorámicas urbanas por donde tan solemne acto devocional transcurre, han quedado como valioso documento de su geografía socio-cosmoblástica, al retratar al detalle la nutrida galería de participantes devotos, cofradías, corporaciones y estamentos religiosos y civiles; además de cada uno de las alegorías e imágenes que daban escucha al paso del ostensorio con el Santísimo Sacramento llevado bajo palio.

Como aquellas, esta obra del templo icodense de San Marcos Evangelista, en cuya sacristía hoy se conserva, tiene también como centro de atracción al Santísimo Sacramento, en este caso trasladado en manifestación pública de culto a la

mirada del enfermo o al recinto piadoso que lo acoge, viniendo a convertirse asimismo, pese a sus menos ambiciosas características compositivas y técnicas, en documento gráfico excepcional de la cultura religiosa de nuestra sociedad insular del Setecientos, al recoger en compleja escena de interior —al presente mutilada en sus laterales— la secular costumbre posttridentina de la administración del Santo Vático a un enfermo, recreándose al detalle la solemnidad que en alguna población se le procuraba con la asistencia de la Hermandad Sacramental del lugar. Escena transmisora de la emotividad ambiental previa a la comunión, fiel a la realidad, que bien pudiera corresponderse con una administración del Santo Vático en Icod de los Vinos, población donde la pintura se conserva. La característica forma en que del guión en ella representado, tan utilizada en la producción insular, distinta a la habitual por esas fechas en los países indios, en los cuales se constituían a manera de estandarte con doble punta, induce a encuadrarla como creación de la plástica teatralista⁸.

Sin que ello pueda aseverarse no debemos sin embargo desestimarlo, al contener una serie de elementos que, si bien no exclusivos de Icod, pudieran corresponderse con los utilizados en dicha actividad sacramental en el lugar. Entre ellos, alguno tan significativo como el escudo de armas de san Pedro en la casulla del clérigo oficiante que delata su pertenencia a la Contrahermandad de Sacerdotes, la que hallamos instituida en la parroquia de San Marcos desde el siglo anterior, o la devoción a los Sagrados Corazones que se significa en la jeta que pendía del cuello del Pírose, devoción que arraigaba por esos años del último tercio del Setecientos en el solar icodense, con altar y retablo propios en la portería de su convento franciscano del Espiritu Santo. Incluso la tipología representada en las varas del palio y del coral, con estrías helicoidales en todos sus carnos, son de similar diseño a las que en el templo de San Marcos existían, según puede apreciarse en alguna pieza conservada en su museo.

Un mandato del Obispo de las islas, don Juan Francisco Guillén, en su visita a Icod en el año

1746, deja constancia de la renovación a la que debía someterse la salida del Vático desde la parroquia de San Marcos, insinuándole esa presancia antedicha a una costumbre sacramental que ya desde el siglo XVI se sabe instituida en el lugar según lo atestiguan distintos inventarios del templo que hacen notar la modalidad del elemento contenedor en que se llevaba el Cuerpo de Cristo a los enfermos: desde un *agnus de plata pequeño con su bolsa o una caja de plata con su bolsa de seda para portarlo a los campos, hasta un relicario de plata sobredorada o un copón de plata dorado por dentro, también como aquellos custodiados en el Sagrario, en los que se llevaba el Santísimo por el lugar*⁹.

En la citada visita del año 1746 mandaba Su Ilustrísima que siempre que saliese Su Divina Majestad de Vático para los enfermos existentes dentro de este lugar se procure bajar debajo de Palo con toda la luminaria de luzes posible; y en la forma que dispone el Ritual para lo qual se han señal y repicaran las campanas hasta que Su Magestad vuelva a la Iglesia haciendo dicha señal con tiempo para que pueda acudir el Pueblo y quando no viere bastante numero de Sacerdotes para llevar los baras del éstas se entregaron a los demás Ministros de la Iglesia y a los seculares que concurren, y para que sea numero de luzes bastante y pueda Su Magestad salir siempre en esta forma con decencia exorta y encarga Su Ilustrísima a todos los Fieles que flielean de sus propias cosas hechas o hechas y cuando no puedan ir las muerden con los de su casa y con ellos acompañen al Santísimo Sacramento y concede cuenta dias de indulgencias y otros cuarenta a los que llavan baras encendidos y otros cuarenta para los que las envien de su casa.¹⁰

Como puede advertirse no se cita la presencia de la Hermandad Sacramental del lugar en el texto del mandato por ignorarse su asistencia, lo que debió ser motivo de un agregado marginal complementario al mismo que, con reticencia, expresa: *Debe llevarse como sale en este pueblo*¹¹.

Dos planos bien definidos integran la escena recogida en la pintura: el primero y más cerca-

no, que ocupa la mitad inferior del lienzo, se halla conformado por las figuras esenciales del tema: el beneficiado rector de la parroquia del enfermo, miembro de su Confraternidad de Sacerdotes según deducimos de ya citado escudo que luce sobre el pecho en la casulla que viste, quien sujeta con ambas manos la patera y la Ostia consagrada al enfermo que, sentado en su camastro con la ayuda de un posible familiar, espera la administración con actitud devocional, mientras un franciscano arrodillado procede a la lectura de las oraciones preliminares. Plano éste desarrollado en forma triangular, con la cabeza del sacerdote como vértice superior, que fundamenta toda la composición. En él quedan además integrados una serie de acompañantes, también arrodillados, de curiales facciones y aspecto popular. Su atribulada actitud y el recogimiento que transmiten, bien distinto al del resto de los personajes del cuadro, procura al plano un adecuado ambiente de intimidad. Grupo de acompañantes algunos de los cuales portan velas, un mical, o el plato y vaso metálicos con el agua que, según costumbre, se la ofrecía al sacramentado después de su comunión. De tres de ellos sólo perduran parte de sus brazos y manos con los objetos que portan, al hallarse hoy mutilados los laterales de la obra.

Tras el ómnibus oficiante, sirviendo de fondo a la escena, destaca un sobrio altar con frontal de brocado idéntico al de la casulla de éste, sobre cuya mesa se elevan dos candeleros y una escultura de Cristo Crucificado, de mediano tamaño. Su blancopueca carnación resalta sobre el tono gris del dosel que pone límite espacial a la parte central del segundo plano. A ambos lados del altar, ataviados con prendas deudoras de la moda cortesana de Carlos II, aparecen los integrantes de la Hermandad Sacramental portando cerial, guión y palo, bajo el que ocupa lugar preminente el Priorite, quien luce sobre su pecho el ya nombrado rico medallón con iconografía alusiva a los Sagrados Corazones, y a su izquierda, semioculta, la cruz correspondiente a los caballeros de la orden de Calatrava.

El elevado punto de vista que utilizó el pintor permite ver con algún detalle lo cuidado de sus

ligüres y perillas y la ironía con que están tratadas algunas de sus expresiones, como si se pretendiera caricaturizar la personalidad del representado. Delatándose incluso con las sesgadas miradas de algunos de ellos su desentendimiento del acto al que asisten. Detrás de don Fernando, ocupando el espacio limitado por del dosel y el fondo de la sala, otra serie de cabezas dan razón de la asistencia de algunos vecinos y hermanos de menor rango como testimonio quizás del aprecio y la consideración que les merecía el personaje sacramentado.

El registro más antiguo de tan interesante pintura lo hallamos en una relación-inventario de las pertenencias de don Fernando José Hurtado de Mendoza que se libraron del incendio de su casa habitación acaecido el día 2 de mayo de 1798. Por el mismo sabemos que también se sacó un cuadro grande historiado de la Administración del Sacramento de la Eucaristía que al momento de efectuarse el registro se hallaba guardado en el camarín de su capilla de Nuestra Señora de los Dolores del convento franciscano del Espíritu Santo del lugar, según se hace constar².

Debió ser sin duda pieza importante de la colección artística que ornaba la blasonada casa de don Fernando, fabricada por su padre don Gabriel Hurtado entre los años 1747 y 1764. Largo espacio temporal que denota la empuerjada de la fábrica llevada a efecto en la calle de San Sebastián, junto a la alhóndiga del lugar que la separaba del corral de monjas de San Bernardo, edificios que asimismo ardieron en el incendio que consumió aquella. La compleja composición de esta pintura bien puede estimarse acorde con el anacrónico proceder de los Hurtado-Domínguez, que en palabras de Concepción Rodríguez puede tomarse como ejemplo significativo de familia burguesa que, con resabios de aboiengo por parte de la rama Hurtado, aspira a parangonarse con la aristocracia, emulando sus modos de vida y actitudes, aun en una época en que ya el espíritu nobiliario empezaba su retroceso³. Atin familiar de asemejarse a la nobleza que va tomando cuerpo desde el año 1759 con la fundación de mayorazgo llevada a

efecto por don Fernando y su madre, Doña Bernarda Isabel Pérez Domínguez.

Entre sus muchas actuaciones encaminadas al logro de tal finalidad no deben silenciarse, por la incidencia que pudiesen tener en el posible encargo familiar de la pintura del Santo Viático, la continuada pertenencia de don Fernando a la Hermandad Sacramental del lugar de la que fue Priorite en el año 1787, el interés y disponibilidad mostrados para la fundación de un oratorio en su vivienda, cuya solicitud fue elevada a forma en el año 1780, o su demostrada relación con los prelados de Canarias, a algunos de los cuales incluyeron en su vivienda de Icod. A ello debe añadirse su advertible especial entrega al patronazgo artístico, proceder estrechamente unido a pretensiones nobiliarias en toda época, amparando a artesanos y artistas, cual interpretamos es ahora el caso del pintor Cristóbal Afonso a quien hallamos vinculado a la familia Hurtado-Domínguez durante más de tres décadas. Para ellos realiza retratos, decora su señorial capilla y, con toda certeza, la edificación de su residencia principal en la calle de San Sebastián que hemos visto se dotaba de oratorio y donde fueron agasajados los Obispos don Antonio Martínez de la Plaza y don Antonio Tavira y Almazán. La documentada presencia en ella del pintor lagunero debió ser habitual al menos durante los periodos en que sus dueños pasaron para sus retratos (1770 y 1794). Lienzos dedicados tres lustros después, cuando los años de ennoblecimiento, a más de alguna variante en el porte de los efíguidos, debieron demandar la inclusión en ellos de sus escudos nobiliarios, Así, la vinculación del pintor Cristóbal Afonso con los Hurtado-Domínguez que nos lleva a indagar en su producción este lienzo de la administración de la Santa Eucaristía que ornaba la mansión de aquellos.

De la labor del pintor en la compleja decoración de los faldones de la cubierta de la capilla de los Dolores, se ha reconocido su originalidad temática y su apartarse de los tradicionales asuntos sacros de la plástica caravana del momento, mostrándose innovador al asumir contenidos poco usuales en el Archipiélago⁴. También la utilización que hace en su obra de gamas coloristas aprendidas de



1827

su maestro José Rodríguez de la Oliva y, sobre todo, su extrema observación y fidelidad a la realidad, persiguiendo la creación del rostro real, actuación sin duda asimilada en su aprendizaje⁶.

La observación detenida de esta obra lleva además de una confirmación de esos particulares aspectos dibujísticos y cromáticos a descubrir un

similar empleo de tonalidades usuales en su producción documental; en especial su gusto por los fondos grises sobre los que, en este caso, adquieren adecuado protagonismo los rojos del pila y del gánon y la marfilina figura del Cristo. No faltando las gamas azuladas, de tanta significación en el retrato de doña Bernarda, recreadas aquí en la manta que cubre al enfermo.

Refiriéndose a la serie cuaresma del Corpus Christi, a la que al principio aludimos, Eduardo Wuffarden hace notar que sus autores, lejos de usar el grabado como base para el esquema compositivo general, ellos lograron extraer un objeto representado por la estampa e involucrarlo en un contexto nuevo distinto, llegando al convencimiento de que la copia creaba vino a ser una paradoja fructífera del arte americano⁷. El tinereto Cristóbal Alonso bien pudo proceder de manera similar para superar sus limitaciones compositivas y de creación, emanando quizás de ello esa dicha resonancia que advertimos entre esta obra y aquellas.

⁶ Apreciación que debemos al profesor don Jesús Pizarro Moreno, quien ha advertido que una serie de grabados en forma de oleo, tendidos como puestas trasluz de México —crónicas de tal tipología que se separan no construidos en la isla— son realismo de factura isleña, habiéndose empujado sólo del que artefacto los cables o cañones que emborran la vista que los soporta.

⁷ Archivo Parroquial de San Marcos de Ica. Libro de Inventarios Registros de la plata correspondientes a los años 1604, 1625, 1663 y 1726.

⁸ A.P.S.M.I. Libro de Mandatos. Vista del Ilmo. Sr. don Juan Francisco Guillén Irujo, 15 de mayo de 1746.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas: Archivo de Arquitectura, Expediente 36.160.

¹¹ CONCEPCION RODRÍGUEZ José. *Plateros y artistas en Canarias en el siglo XVI*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, p. 289.

¹² RODRÍGUEZ GONZÁLEZ Margarita. *La pintura en Canarias durante el siglo XVII*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996, pp. 115-119.

¹³ ALLEN J. A través del Atlántico. El género del retrato y la isla. En *Resacas de la Isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*. Edición de los Cabildos Insulares de Las Palmas y Tenerife. Canarias, 2002, p. 100.

¹⁴ WUFFARDEN, José Eduardo. *La serie del Corpus. Mirando Pintura y Pictura en el Cuervo del siglo XVII*. Universidad Internacional de Andalucía. Sele. Iberoamericana. La Rabala, 1996, p. 38.

JCL-R



PORTUWATICO [1A.28]

ANONIMO / MADRID

PLATA EN SE COLORE / LI CH X 4 CM Ø / 1634

INSCRIPCION SOBRE LA TAPA
DONADO SEA O SANTISSIMO SACRAMENTO OPER 2 DE
VIJLO DE 1634



[LA.2.8]

LANZAROTE, HABA, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN

BIBLIOGRAFÍA

BONNET, B. (1942), p. 388; CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, I. (1990), p. 25; RODRÍGUEZ, G. (1985), p. 171; PEZOS NORRERA, J. (2011), t. p. 275, V II, p. 8. (2002), p. 172.

Portacálice en forma de caja cilíndrica con los símbolos de la Pasión en una cara (gallo sobre columna; tres dados; escalera; lanza y esponja; martillo, tenazas y flegos) y escudete dentro de cartela con alabanza eucarística en portugués en la otra; todo ello dibujado con líneas incisas de carácter popular. Rodeada por un cerquillo dentado, sobresale de la caja una cruz en plancha de plata rematada por una argolla que servía para pasar la cadena o el cordón que el sacerdote se colgaba alrededor del cuello.

Este tipo de piezas responde a la disposición que el Obispo don Francisco Martínez había dictado a principios del mismo siglo en su visita pastoral a las Islas Canarias. Al igual que alguno de sus antecesores, había ordenado que, para llevar el Santísimo a los lugares apartados del campo, donde los vecinos viven muy lejos de la iglesia y los caminos son muy ásperos y aún en algunas partes peligrosos y no se puede llevar el sacro sacramento con el dicho aparato, se hiciera una custodia o capote pe-

queño de plata, metida en una funda o bolsa de terciopelo o de otro sedá de color carmesí, la qual llevará colgada del cuello fuerte y firmemente, de manera que no se pueda caer y por debajo por los remates de la bolsa atada con unos cintos o las espaldas porque no se unde bambolearse....

La relación con Portugal y la unión de las dos coronas hasta 1640 permitió la llegada de piezas lusitanas en el XVI y primer tercio del siglo siguiente. Aparte de la conocida custodia manuelina de templete de la parroquia de la Concepción de La Orotava, relacionada por Hernández Perera con la de la catedral de Oporto y Museo Machado de Castro de Coimbra, en Lanzarote y Fuerteventura se han conservado piezas con leyendas en portugués: un incensario en la parroquia de Betancaría, con la inscripción DA SACRADA DIE PORTE VENTVRA y el portacálice de la parroquia de Haba, rotulado en la tapa con la citada alabanza eucarística.

La pieza está fechada en 1631. Ese mismo año se trajo de Madeira para la parroquia de Tegayá una campanilla y una cruz de altar³, por lo que cabe sospechar que formase parte del mismo envío, destinado en este caso a la vecina iglesia de Haba, creada parroquia tres años antes.

La relación las islas orientales con los archipiélagos atlánticos de Azores y Madeira —recuérdese la campaña que don Agustín de Herrera, Conde de Lanzarote, llevó a cabo en Madeira en 1582 para establecer la autoridad del Rey Felipe II— favorecen este tipo de intercambios. Consta también la adquisición en los siglos XVI-XVII de dos cálices procedentes de Madeira para el santuario de La Peña y la ermita de Santa Inés, en Fuerteventura⁴.

³ Archivo Parroquial de San Andrés, Villa de San Andrés y Santos, libro de mandatos, mandatos de don Francisco Martínez, 84-V-1603, f. 40r.

⁴ SANABRIA RODRÍGUEZ, Irmeudada, J. y GÓMEZ PÉREZ Y GLEBERG DEL RÍO, Juan Ramón «La ornamentación de la iglesia parroquial de Tegayá (1624-1798)», VII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura, Arochil, 1991, t. I, p. 36-37.

Concepción: 1999, 25.

JPM



SAGRARIO-MANIFESTADOR [LA.2.9]

LORENZO DE CAMPOS [1634 - 1693]

MUEBLE LITÚRGICO, MADERA POLICROMADA Y ESTUFA / 250 CM X 300 CM X 80 CM / 1673

GRAN CANARIA AGDRES, IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN

BIBLIOGRAFÍA

ARTILES, J. (1943), pp. 39-43; (1982), pp. 38-21; CALERO RÍEZ, C. (1987), pp. 199-196; HERNÁNDEZ PÉREZ, I. (1953), p. 207; TRULLO RODRÍGUEZ, A. (1975), TOMO I, pp. 103-104; YTO RÍEZ, R. (1859-60), TRULLO RODRÍGUEZ, A. (1980), p. 302.

Si bien Lorenzo de Campos había nacido en Santa Cruz de La Palma en 1634, desde 1669 lo tenemos instalado en Gran Canaria, con taller abierto en la capital. Allí alcanzó fama como arquitecto de retablos, relegando su labor de imaginero a un segundo plano. Pese a todo, él se definía como maestro mayor de arquitectura, aunque en ocasiones firma como maestro de escultor, además de donador y carpintero, siguiendo en esta última la tradición paterna.

El Sagrario Mayor le fue encargado en 1673, inaugurándose el 21 de diciembre de ese mismo año. Su costo ascendió a un total de 4.500 reales, de los que 200 ducados de plata los do-



HA2H

el Obispo Bartolomé García Ximénez, mientras que el resto fue fruto de las limosnas de los vecinos de la villa de Agüimes. Dos años más tarde se construirá —a los dos lados— dos pedestales, para colocar las imágenes de san Sebastián y san Francisco, percibiendo 28 reales, que le fue-

ron pagados por el tesorero Andrés Romero. Sin embargo, el conjunto, un siglo más tarde, entre 1764 y 1775, fue convertido en expositor. Las reformas —al parecer— las efectuó Antonio Almeida —pese a que su nombre no figura en el archivo parroquial—, quien le añadió una grada,

dos pedestales laterales para las esculturas de san Sebastián y san Francisco, además de dorarse y policromarse nuevamente.

Su importancia estriba en la originalidad de su estructura, y por el uso que se hace de la columna salomónica, introducida en el Arquipélago por Antonio de Ortega, quien la empleó por primera vez en 1664, con ocasión de haberle encargado las monjas hermandas de Las Palmas un sagrario para su altar mayor. No obstante, el uso de la columna salomónica en los sagrarios, de manera constante, no se impuso hasta la construcción del de Agüimes, siendo —por otro lado— la única obra hecha por el maestro que ha llegado a nuestros días. Aparte de la utilización de este tipo de columna —que en este caso es de seis vueltas, como las de Ortega— hay otros elementos que lo diferencian de los muebles construidos por aquel. Los sagrarios de Antonio de Ortega —normalmente— se estructuran en tres cuerpos, compuestos por un sagrario, un baldaquino con manifiestador cilíndrico, y como remate un pequeño templete. El de Lorenzo de Campos es sencillamente un sagrario, que presenta planta trapezoidal y se levanta en forma de prisma, cubriéndose con una bóveda esquinada, que a su vez, termina en un frontón de hojas de acanto coronado por un cáliz. La decoración es rica, y en ella se advierte la creatividad de su autor.

A pesar de su importancia, el Obispo Corvera, en la visita episcopal que efectuó al templo el 21 de mayo de 1771, reconoció el estado de deterioro del sagrario, ordenando que *dado que el plan del Altar mayor es un poco angosto y está descompuesto, y... el Sagrario mal construido y su dorado bien gastado, se le añada un grada bien dispuesta y ornosa... que sirva de peana a los santos patronos*. El trabajo, según Joaquín Artiles, fue más lejos de lo que en su momento el prelado dispuso, que era sólo la construcción de una grada que —a su vez— sirviera de peana para las imágenes de los patronos, un frontal de talla para el altar, así como su pintado y dorado en su totalidad, guardándose el mayor lacimiento y economía. Sin embargo en las cuentas de 1771 a 1775, siendo visitador general Manuel Venhago y Alvarado —en tiempos del Obis-

po fray Joaquín de Herrera—, se anotaron numerosas partidas que —al parecer— no respondían a las anteriores órdenes episcopales. Por otro lado, en las cuentas del templo no figura el nombre del maestro que llevó a cabo tal reforma, pero el hecho de que el frontal de Agüimes sea muy semejante al que Antonio Almeida hizo para San Juan de Telde, y que —como señala Artiles— el cura de Agüimes fuera el mayordomo de Telde, parecen pruebas categóricas como para creer que se trata de una misma autoría. En ese supuesto, Almeida no alteró la esencia del sagrario de Lorenzo de Campos, ni tampoco le cambió la estructura ni su decoración, más bien lo que hizo fue potenciar todo el conjunto, tal y como lo apreciamos en la actualidad.

Por otro lado, el original traza de este sagrario, de corte lusitano, se va a extender por las islas hasta mediados del siglo XVIII, convirtiéndose en arquetipo para muchos otros, hasta el punto de recurrirse a la expresión sagrario tipo Lorenzo de Campos, al hacer referencia a los.

CCR



SAGRARIO TABERNÁCULO [A.2.10]

ANÓNIMO

MADERA POLICROMADA Y DORADA, PLATA CINCELADA / 190 x 110 x 64 CM / CA.1792 / SIGLO XVIII

FUERTEVENTURA, BETANCURIA, PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

El Sagrario Tabernáculo del que nos ocupamos es el que hoy se encuentra en la sacristía del evangelio de la iglesia matriz de Fuerteventura en la villa de Betancuría.

Éste parece ser el Sagrario que figura en las cuentas de mayordomía de don Juan Mateo Cabrera correspondientes a los años 1773 a 1782, y cuyo encargo fue gestionado por el visitador Toledo³. Por descargo del mismo tiempo consta que fue enviado desde Tenerife. En la visita de junio de 1792, hecha por el vicario de la isla don Rafael González de Lemos por comisión del Lcdo. don José Fernández Abad, el

A.2.10



mayordomo de fábrica el coronel don Agustín Cabrera Bethencourt, hace figurar en las datas 37 y 38 diferentes cantidades de plata destinadas al adorno del Sagrario⁴. En los mandatos finales de esta visita se insta al mayordomo a que concluya el Sagrario y Monumento de la parroquia⁵. Al tabernáculo debe referirse la advertencia del visitador a ciertas partidas que aparecen sin justificante, como las referidas a gastos para vidrios del Sagrario⁶.

La iglesia matriz de Fuerteventura debió contar desde un principio con su Sagrario, aunque

en la visita más antigua de las conservadas, la del obispo don Alonso Ruiz de Virués en 1545, sólo nos describe la custodia en que se encontraba el Santísimo Sacramento, rematada por una cruzcota y encima del cual estaba el cobertor⁷. Tenemos referencias a un Sagrario antiguo en el inventario realizado con motivo de la visita del Lcdo. don Antonio Correa de Vasconcelos el 1 de noviembre de 1669: *Item una arcajilla con su cerrajo, en que estaba el Santísimo Sacramento antes de que se hiciera el Sagrario⁸*. Posiblemente sea ésta la misma piana que se describe en el inventario mandado hacer durante la

visita de 17 de noviembre de 1678. *Item una arquetra de madera cubierta con felpa comesa y guarnición falsa de plata en que se encierra el Javes Santo el Santísimo Sacramento.*

La dignidad del culto al Santísimo Sacramento es la que mueve al Lcdo. don Eugenio de la Cruz en su visita de 23 de septiembre de 1643 a elevar el siguiente mandato: *...Que se haga un Sograrío de escultura y dorado¹, para la guarda y custodia del Santísimo Sacramento. Para poder dotar de fondos a esta obra le señala la cantidad de cien pesos extraibles de los bienes de la cofradía del Santísimo Sacramento. Este mandato no debió llevarse a efecto, puesto que el Obispo don Juan de Toledo en su visita de 5 de enero de 1661, vuelve a insistir en la pobreza en que se encuentra el Santísimo Sacramento: *...en una custodia de madera de pino seco y tosca, mal fabricada y por dotar por dentro por fuera². Manda el Obispo a los beneficiados de Betancurúa que cuanto antes manden hacer en la isla de Canaria o de Tenerife una Custodia y Sograrío en que se pongan los relicarios en que se guarda el Santísimo Sacramento, el cual este dorado o plateado por lo parte de dentro y por la de fuera pintado de matriz, para que el Santísimo Sacramento este con la decencia debida³.**

Finalmente parece que se realizó este proyecto en tiempos del Obispo García Jiménez, pues en la visita que éste hizo a Betancurúa en noviembre de 1669 hay una data del mayordomo de fábrica don Sebastián Trujillo Ruiz de sus cuentas de los años 1665 a 1669, con el siguiente descargo: *Item 440 reales que costó el Sograrío de la Iglesia en blanco⁴. Por las mismas cuentas sabemos que el Sograrío procedía de Tenerife y que fue dorado, además de añadirse otros adornos⁵. Este Sograrío debió ser el que ocupó al altar mayor hasta que se fabricó el actualizado en 1782-1792. Posiblemente sea el que hoy se encuentra en la capilla y retablo de la Inmaculada Concepción.*

Una pieza singular del tesoro artístico de Santa María de Betancurúa es el pelicano en madera tallada y dorada. La primera vez que se documenta es en el inventario realizado con motivo de la vis-

ta del Lcdo. don Baltasar Pérez Colzadilla el 22 de febrero de 1718. *Item un pelicano de madera que sirve de urna y está dorado, para encerrar el Señor el Javes Santo⁶. Nos preguntamos si esta pieza puede guardar relación con un descargo de cuentas del mayordomo don Esteban González de Socueva de los años 1703-1718, hecho ante el visitador antes mencionado y en el que figura la siguiente data: *Item por cincuenta reales que por mano del señor arcediano D. Felipe Mateo Cabrera se dieron al Maestro Campos, por una estampa o diseño del Monumento de Canaria para hacer otro semejante⁷. La factura del pelicano del templo matriz betancuriano es semejante a otras obras del maestro Campos, como es el caso de las cabezas de ayes que bordean la peana de Nuestra Señora de los Angeles del templo parroquial de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria. Ciertamente, y en partida de descargo de la misma fecha se constata la hechura de esta pieza para usarla en el monumento, aunque no se nos da el autor. *Por ciento ochenta reales de todo el costo de hechura, madera, dorado y pintura de un pelicano que se hizo y sirve de urna para el Santísimo Sacramento.***

¹ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, Betancurúa. (APCB). Libro 2 de fábrica, f. 190-210.

² APCE. Libro 2 de fábrica, f. 263.

³ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 253 v. - 254.

⁴ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 253.

⁵ CARRILLO MUJICA, Francisco. Documentos Episcopales. Tomos I. Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 84-85.

⁶ APCE. Libro 2 de fábrica, f. III.

⁷ APCE. Libro 2 de fábrica, f. IIIA.

⁸ APCE. Libro 1 de fábrica, f. 229-229 v.

⁹ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 93.

¹⁰ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 93.

¹¹ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 125 v.

¹² Ibidem.

¹³ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 123.

¹⁴ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 12.

¹⁵ APCE. Libro 2 de fábrica, f. 12 v.

MARBL, Y PLATA / 99 x 62 x 15 CM / FINALES DEL SIGLO XVIII, PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

LANZAROTE, SAN BARTOLOME, IGLESIA DE SAN BARTOLOME

RELICARIO/A

PEREIRA BETANCORT, F. Nº 2001, pp. 100-101 y 163-164.

Como es preceptivo cada templo posee, al menos, un sagrario. Delante de él únicamente podía colocarse una cruz, y sobre él pendía la lámpara que arde de día y de noche, símbolo del alma cristiana que arde fuera de fe y se consume de amor delante de Cristo. Es un elemento accesorio del altar, pero primordial. Puede estar construido en madera, piedra o metal. Su interior se recubre con telas, se policroma o se dora. Exteriormente se cubría con el conopeo, pañetón de tela blanca o del color del día, excepto el negro.

Son numerosos los sagrarios de madera que se conservan en la isla. Destacamos el que pertenece a la iglesia del convento dominico de Teiguise, el conservado en la ermita del Cristo de la Vera Cruz, pero que no es originario de este templo; el que pertenece al retablo mayor de San Roque, en Tinajo; y el barroco de la iglesia de Yaya.

Este sagrario de mármol con puerta de plata repujada es el único ejemplo, en este material, que posee el patrimonio eclesástico de Lanzarote. Se compone de dos cuerpos, el inferior es donde se aloja el sagrario propiamente dicho, cofre donde se guardan los vasos sagrados que contienen la sagrada eucaristía, y el renate. Su composición es simétrica y de traza barroca con curvas, volutas y un frontón roto con una moldura semicircular sobre la puerta de plata. La puerta accede un relieve con elementos simbólicos, un calce —con decoración geométrica en la subcoapa, astil y pie— sobre nubes con la Sagrada Forma rodeada por el tres radiante con el anagrama de Cristo y los tres clavos de la Pasión. Se utilizó pan de oro para separar los cuerpos y contornos. Su policromía y material relaciona a esta pieza con otra, la pila bautismal de Tias. Ambas obras están realizadas con mármoles de diferentes colores, siena y verde jaspeados y blan-

J.L.



SAGRARIO [A.2.11]

ANÓNIMO

quecino. Presentan la misma gama de colores y el mismo régimen de composición, esto es, predominando, además del blanquecino, el siena. El sagrario muestra el verde en los bordes laterales del primer cuerpo y una pequeña mancha en el centro de la cornisa que corre sobre la puerta. En la pila aparece el verde alternado en la decoración a modo de gallón de la parte exterior de la taza, así como en el pie. En el nudo del pedestal únicamente aparece el siena. Proponemos que ambas piezas tendrían la misma autoría, y tal vez el mismo destino. Aparecen sin embargo en diferentes templos y ambos carecen

de datos que nos aporten una cronología, autoría y procedencia.

En la iglesia de San Bartolomé el sagrario aparece registrado por primera vez en el inventario de 1917. En la de Tías, la pila se relaciona como una de las piezas que sufrió el incendio de 1874. Tal vez, ambas piezas fueron destinadas a la iglesia de Tías, siendo, a finales del siglo XIX, separadas. El retablo mayor de la iglesia de Ntra. Sra. de la Candelaria presenta un sagrario de madera en el que aparece una inscripción: Moisés González, 1946. Sin embargo, también se conserva,

en la misma iglesia, otro retablo de madera que podría corresponder al original del retablo hasta que se decidió cambiarlo en 1946.

No debe pasar desapercibido un importante personaje en la historia de San Bartolomé, Casetano Guerra Perdomo, el primer plantero. Hijo del gobernador Francisco Guerra, tuvo posibilidades para ser un mecenas, y a él se le deben, como a otros miembros de su familia, importantes obras de arte. Además de la orfebrería cubana, trajo, desde Venecia, ropas litúrgicas ricamente bordadas. Podría ser este autor y más con la unión que tuvo Tías en su primera etapa como ayuda de parroquia, entre otras poblaciones, junto a la de San Bartolomé —localidad más poblada—. Casetano Guerra oficiaría para fieles de ambas poblaciones, y tal vez, fuera su donación para la de Tías. El sagrario no está colocado en la iglesia ni se presentan vestigios de su colocación en algunos de los retablos. A su vez, San Bartolomé posee una pila bautismal en la capilla de Ánimas, mientras la de Tías tiene una capilla bautismal, aunque la pila no se ubica en ella.

FFB



COPÓN CON CAMPANILLAS [14.2.12]

ANÓNIMO / GRAN CANARIA

PLATA FUNDIDA, TORNEADA, GRABADA Y SOBREDORADA / 275 CM X 8,5 Ø (PIE) Y 124 Ø (COPÓN) PRIMER MITAD DEL SIGLO XVII

FUENTETERRA, LA OLIVA, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE CADELARIA

BIBLIOGRAFÍA

ISIDORO FERRER, Nº 1 (1996), p. 353, FIG. 106 (2000), pp. 222-223. PÉREZ MOREIRA, J. (2002), p. 172.

Pieza de tipología manierista con pie circular, gallete de perfil cóncavo coronado por un grueso plato saliente y nudo ovoide en forma de pera invertida; caja semiovoide lisa con cuatro campanillas y otras tantas flores con perlas, pendientes de cabezas empenachadas; y tapa de perfil sinuoso, dividida en dos zonas, la primera, convexa y la segunda, cóncava. Esta última, con pasador para asegurarla a la copa, remata



143311

en tambor cilíndrico con cruz latina plana sobre plinto en el cobojo. La decoración, grabada sobre fondos mates rayados, incluye botones elípticos lisos y relevados, encintados, aspás y ces en rolo, ornato típicamente tardorrománico que se distribuye sobre el pie, el vástago y la cubierta.

Perteneciente en origen al morcetero de morjis de San Bernardo de la ciudad de Las Palmas fundado a finales del siglo XVII, fue destinado en 1837, junto con un cáliz labrado en Canarias en el siglo XVIII —decorado con esmeraldas incrustadas— que también se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de La Oliva, a las parroquias pobres de Fuerteventura.

La presencia de campanillas pendientes en la copa le dan una aire lusitano y, aunque se le atribuye procedencia mexicana, en nuestra opinión la pieza parece más bien realizada en Gran Canaria hacia la primera mitad del siglo XVII, acaso por algún platero portugués asentado en la isla.

Las cabezas emplumadas de la copa —elemento que ha servido para su filiación como obra americana— no denotan tanto origen indiano como la interpretación de un tema por el que la cultura manierista mostró temprana predilección, como se ve en los grabados italianos y flamencos (Cornelis Bos, Trodoro Bry). El ruido periforme y la decoración grabada y geométrica de aspás y encintados también presenta concomitancias con otras piezas fechadas en la misma época existentes en Gran Canaria (pie de la custodia de Tejeda; cáliz de plata en su color de la parroquia de Santa Brígida).

¹¹ Un copón adornado con campanillas con su fuste y un cáliz de plata sobredorado y esmaltado con esmeraldas, ambos pertenecientes al antiguo monasterio de San Bernardo de Las Palmas, fueron destinados en 1837 para las parroquias pobres de la isla de Fuerteventura (Hechitz, Diccionario de Las Palmas 9. Religión, nº 1. Especialista en que cita: «tan varias peticiones, meces y acortos de las alhajas y ornamentos y demás efectos que pertenecían a los conventos de Santo Domingo San Francisco, San Agustín y San Bernardo de esta ciudad, de cuyo se refiere su distribución, año 1837 4. 12-32 y 67».

JFM



WA2121



[AA.2.13]

CALIZ [AA.2.13]

ANCIBMO / GRAN CANARIA

PLATA PUNTEADA, ORCELADA, GRABADA Y SOBREDORADA / 25,1 CM X 14,2 CM Ø (PIE) X 7,6 CM Ø (COPA) / 1793

INSCRIPCIÓN:

EN EL INTERIOR DEL PIE, SE HIZO/ SENDO/ RTE/ EL
S./ D. TOMAS/ RUIZ/ GONS./ BUSTAMANTE/ AÑO
DE/ 1793.

MARCA EN EL BORDE INTERIOR DEL PIE, PERRO PASANTE A DERECHA CON RABO ALZADO Y UNA PALMA

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MORENO, J. (2011), t. p. 280 y (2012), p. 11.

Cáliz de estilo rococó con pie mistilíneo formado por doce pliegues, nudo de pera invertida con cuatro cabezas angelicales aladas, cuello troncocónico y subcopia con decoración sobrepuesta de rocallas entre otras cuatro cabezas de querubines.

La pieza ofrece el excepcional interés de estar fechada y marcada con el punzón de Gran Canaria, marca que hasta ahora tan sólo hemos hallado en unos candeleros de altar de la basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror y en este cáliz, cuya estructura y decoración coincide con la de otros ejemplares realizados en Gran Canaria. En ambos, la impronta recoge un perro pasante a izquierda, con rabo alzado, y, tras él, una palmera, versión resumida del escudo concedido a la isla en 1506.

La inscripción que le acompaña —con el nombre del donante, el regente Tomás Ruiz Gómez Bustamante, y la fecha, 1793— nos permite también situar cronológicamente su uso. Tres años antes, en 1789, el cabildo de menestrales de la isla había nombrado al platero Antonio Padilla fief contraste de la ciudad.

Por el momento constituye la única marca de origen o localidad aparecida en el Archipiélago, si exceptuamos el punzón en forma de palmera utilizado en la isla de La Palma en 1559 para un raseño de moneda americana²; y la sílaba «THE»,



impresa en la custodia de la parroquia de San Gines de Arecefe labrada en La Laguna hacia 1780 por el platero Antonio Juan Conzal, que creemos corresponde a la isla de Tenerife. Ambas formas —heráldica y nominal con la primera sílaba— fueron utilizadas en España indistintamente desde el siglo XV.

A pesar de las leyes del reino y acuerdos conciliares, la normativa sobre el marcaje obligatorio de la plata fue sistemáticamente incumplida en Canarias. La ausencia casi total de marcas es una constante en la platería canaria y sorprende que se hiciera caso omiso a las ordenanzas y acuerdos que insistían en la obligación de contrastar la plata y que los plateros tuvieran su puntación personal. Los acuerdos más importantes se tomaron en 1734, a instancias del fiscal de Sa Majestad, a fin de corregir los abusos a que se había llegado en las islas respecto a la ley del valor de los metales. Como medidas más adecuadas se nombraron confrades en las ciudades principales y el control de los crisoles existentes. Así, el Cabildo de La Palma nombra al platero Diego Sánchez de la Torre y el de La Laguna, a Alonso de Sosa, maestro de platero y el más ynteligente en esta ciudad, para que no se pueda vender alcuo ringuno de plata y oro sin que presenda el reconocer si es de ley, y siéndolo, marcarla con el sello de la ciudad que se le dará para este efecto².

La falta habitual de marcas supone una dificultad casi insalvable para la clasificación de las piezas realizadas en las islas y, por regla general, hay que acudir a otras fuentes —documentación o inscripciones— para conocer el autor o el lugar de fabricación. Los plateros canarios en lugar de estampar en sus obras su puntación personal preferían firmarlas con inscripciones del tipo lo hizo el maestro... En el caso de Gran Canaria el primero en hacerlo fue Alonso de Ayala y Rojas lámpara del Santísimo de Anicas, 1655; lámpara de la capilla de San José, 1656, y relicario de san Joaquín de la catedral de Las Palmas, 1658; cáliz de la parroquia de San Lorenzo. A él le siguieron el ofeñez José de Ayala lámpara de la ermita de Nuestra Señora de la Concepción de Jínamar, labrada, según inscrip-

ción, siendo Obispo Bartolomé García Ximénez, Andrés Pacheco (custodia de Telde, 1685); Juan Fernández (cáliz de la iglesia de San Agustín de Las Palmas donado por fray Bartolomé Navarro); José Eugenio Hernández (lámpara de la capilla de San Ignacio de Telde, hoy en el baptisterio, 1711); candeleros (1709) y blandones de la catedral de Las Palmas, 1733; Francisco Anselmo Rodríguez, que, además, hizo constar su condición de platero de la Santa Iglesia Catedral (copón de la iglesia de San Agustín de Las Palmas, 1760); Antonio Padilla (arca del Jaaves Santo de la catedral de Las Palmas, 1777; custodia de la parroquia de Valsequilla, 1800) y Agustín Lucán (copón de la iglesia de Valsequilla, 1800).

¹ Véase RODRÍGUEZ DÍAZ DE GAYTANA Miguel, *Historia del mundo heráldico municipal y de la heráldica de la Mar Noble y Mar Real Ciudad del Real de Las Palmas, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria*, 1995.

² HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Objetivos de Canarias*, Madrid, 1955, p. 435.

³ LORENZO ARROCHA, Jesús Manuel, «Circular sobre monetaje resuelto en Santa Cruz de La Palma en los siglos XVI y XVII», *I Encuentro de Geografía, Historia y Arte*, Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1993, t. IV, pp. 204-208.

⁴ RODRÍGUEZ, Gloria, «La platería en La Palma siglos XVI-XIX: artífices y piezas. Aspectos jurídicos», *Revista de Historia Canaria* nº 128, 1996, p. 151.

⁵ Archivo Histórico Municipal de La Laguna, acuerdos del cabildo, tomo 29, libro 22, 22-0-1734, f. 172.

JPM



CALIZ-CUSTODIA [A.2.14]

FRANCISCO DE MOTOS DODEVALLE? / TENERIFE

PLATA FUNDIDA, TORNEADA, GRABADA Y SOBREDORADA / 62,5 CM ALTIMA TOTAL; CALIZ, 31 CM DE ANURA, 9,2 CM Ø (CORN); TEMPLETE, 35 CM DE ALTURA Y 10 CM Ø (VIRIL) / 1614-1618.

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

BIBLIOGRAFÍA:

RODRÍGUEZ MOORE, J. (1833), pp. 116-117; HERNÁNDEZ PERERA, J. (1955), pp. 216-217; (2000), t. I, pp. 255 y 286; (2001), p. 172.

Durante el siglo XVI y XVII fueron frecuentes, por su carácter funcional, los cálices-custodias o

las custodias-copón, variantes mixtas portátiles creadas con el fin de economizar. Destinadas sobre todo a las parroquias pobres, suponían un ahorro considerable para la fábrica de la iglesia. En muchas de ellas sólo existía el ostensorio, pero no la custodia entera, ya que se utilizaba el pie y el autel de un cáliz como soporte. Bastaba con retirar la copa del cáliz y atornillar en su lugar el sol⁶. Piezas de este tipo están documentadas en los inventarios parroquiales de las iglesias de La Guancha (1692), Los Silos (1701), San Juan de la Rambla (1702), Chipude (1724), Guía de Isora (1742) y Puntagorda (1768), con viriles en forma de sol que se guardaban dentro del sagrario. Un curioso ejemplo taido de esta tipología se halla en la ermita de San Roque de Telde, donado, según inscripción, por Fernando Batista Delgado en 1895.

El único caliz-custodia que ha subsistido en Canarias es el de la iglesia de la Concepción de La Laguna. Su modelo sigue el tipo manierista de templete —donde la arquitectura domina absolutamente— común en este momento, sustituido más tarde por los ostensorios de sol. El pie está constituido por un cáliz con cuatro campanillas colgantes, al que se adapta, sobre la embocadura, el cuerpo del viril en forma de templete dórico. Se halla enriquecido con piedras preciosas, añadidas en el siglo XVIII, en el pie, alrededor del viril, en la base y entablamiento del templete, en los cuatro peñones que lo rematan y en la linterna del colofón. En el minucioso inventario de 1852 figura descrita como una custodia dorada que se usa en las procesiones de hecho de palo, con cuatro columnas y cuatro campanas pendientes de sus cadenas y adornada dicha custodia de las piedras preciosas siguientes: diez y seis diamantes; dos topacios, diez amatistas; treinta y seis esmeraldas (diece cuarenta y dos esmeraldas); siete aguacates; ciento y veinte y seis perlas; incluidas las cuatro grandes que tiene por detrás; tres piedras blancas; siete rubíes; cincuenta y dos piedras blancas que imitan diamantes y parecen son de plata que adornan el círculo del viril por detrás, y peso seis libras⁷.

Los gastos de fábrica correspondientes a los años de 1614-1618 recogen la hechura de una



nueva custodia que suponemos es ésta. En tal fecha el mayordomo Juan de Argatano se des- cargó con 1932 reales que parece costó la custodia sobredotada con sus cruces⁶. La necesidad de contar con dos estuches independientes para guardar cada una de las piezas que com-

ponen (caíza y templete-viril) podría explicar la referencia a cujos en plural. Con anterioridad, los inventarios parroquiales de 1585 y 1590 citan otra custodia de plata dorada con su luneta y sus bidrietas y un crucifijo de plata dorada. Las cuentas de 1639 mencionan el gasto de

21 reales de hacer y poner dos vidrios cristali- nos en la custodia que tenía uno quebrado y no servía por ser mal grosseros y bastos; mientras que en las de 1647 figura el costo de aderezar las dos lámparas de la capilla mayor y de una cruzeta nueva que se hizo para perfección de la custodia nueva⁷, quizás para distinguirla del os- tensorio anterior.

Como hemos indicado en anteriores trabajos, este tipo de caíza-custodia, con rudo cilíndrico ajatornado —forma ajeta de la platería hispana y típica de la portuguesa—, campanillas penden- tes y templete dórico, coronado por cúpula ca- setonada e ítrina reproduce un modelo caracte- rístico de las creaciones lusitanas dentro del formulario marierista internacional en boga en- tre finales del siglo XVI y principios del XVII, no sólo en Portugal sino también en sus territorios ultramarinos, como ha puesto de relieve Rui Ca- rita para Madeira y Azores. Sirvan de ejemplo, las custodias de columnas, que recuerdan tabe- rnáculos, de las iglesias de Goa, ejecutadas local- mente en los inicios o mediados del siglo XVII; o las de la matriz de Horta, en Azores; Museu de Arte Sacra, Misericórdia de Funchal, Recolimen- to do Bom Jesus y palacio episcopal de Madei- ra⁸. La disposición de cuerpos y estructura gene- ral de esta última, fechada en 1596, coincide con exactitud con el ejemplar de la Concepción de La Laguna.

Todo ello nos coloca sobre la pista de alguno de los plateros portugueses activos en Tenerife en el primer tercio del siglo XVII. El candidato más probable es Francisco de Matos Dosalte, que en 1607 realizó para la misma iglesia una cruz parroquial y un juego de vinajeras⁹. Años des- pués, en 1614, hizo otra cruz para la Concepción de La Orotava, de la que sólo se conserva la ma- trilla, coronada con el mismo tipo de cúpula ca- setonada que posee el caíza-custodia que nos ocupa¹⁰. Desde 1610 también se había avencinda- do en la isla el platero portugués Manuel Men- dúez, natural probablemente de Oporto¹¹, autor del ostensorio que en 1634 donó doña María Forte Calderón a la cofradía del Santísimo Sa- cramento de Aleje, cuya descripción —con cua- tro columnas y campanillas pendiente¹²— coin-



cide con la de este ejemplar. Su hijo, Simón Méndez Romín (1620-1671), recibió varios encargos de la parroquia de la Concepción de La Laguna, unas andas de plata para el Santísimo Sacramento en 1652¹, hoy desaparecidas, y una naveta (1659-1662) que aún se conserva.

¹ En la custodia-copón, el sostenido se encarga dentro del hueco empleado para la cruz del remate **REVERA DE LAS HERAS**, Juan Ángel, 40 Esplendor de la liturgia. La liturgia en la época de los Austrias Menores en Castilla y León. Junta de Castilla y León, 1966, pp. 38-39.

² Archivo de la Catedral de La Laguna, legajo Albaxa, copia del inventario de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, 11-X-1652, ff. 12-26.

³ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. Libro de cuentas de fábrica (1617-1639), cuentas dadas el 25-VII-1618, desde 1634, f. 296. En la misma contabilidad se incluye, además, el gasto de aprender la liturgia y adobo que se hizo en ella por haberse quebrado el modelo de adobo y otros adobes que se usó brevemente en su construcción y sustitución en el tiempo de su construcción.

⁴ Idem. Libro de fábrica inventario, 8-II-1645 y 27-IV-1590, ff. 31 y 306, y cuentas dadas el 20-V-1620, desde 1626, f. 106.

⁵ Idem. Libro de cuentas de fábrica (1693-1700), cuentas dadas el 13-VII-1697, desde 22-III-1693, f. 30.

⁶ CARITA, Raúl, «Obispo D. Llan Guzmán de Lenos. Aportaciones de Historia de Arte», *Mostra*, no. 24, Dirección Regional dos Asuntos Culturais, Fincafol, 1991, pp. 54-56.

⁷ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna. Libro de fábrica, discursos de 1667. En las mismas cuentas figura otro platano portugués, Diego Hernández, al que se le pagaron 236 reales por once tapaderas de oro para donar la cibola cruz parroquial.

⁸ HERNÁNDEZ PÉREDA, Jesús, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, p. 425; y LÓRENZO LINA, Juan, *Andalucía: catalogación de obras e historiografía*. *El Tesoro de La Concepción*. Villa de La Orotava, 2003, pp. 90-98.

⁹ Accionado en Garachibay falleció en dicha localidad en 1657 **BELOGUEZ MORALES**, Carlos, 41 platero portugués Manuel Méndez. Noticias sobre su oficio y patrimonio artístico en Garachibay durante el siglo XVII. *Comunicación Semana Santa 2003*, Excmo. Ayuntamiento de la Villa y Puerto de Garachibay.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Tenerife, PN, 2287 (María Martínez), 29-VIII-1634, f. 397.

¹¹ TORRES, Miguel y VICIOLA, Antonio, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias (La Laguna)*. Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1971, p. 99.

JPM



CANDELEROS DE ALTAR [AA.2.15]

ANÓNIMO / GRAN CANARIA

PLATA PUNDEADA Y TORNEADA EN SU COLOR / ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVII

DESCRIPCIÓN:

EN EL BORDE EXTERIOR DEL PIE, PEBRO PISANTE A IZQUIERDA CON EL RABO ALZADO Y UNA PALMA Y FIGURA ESCUENARIACA DE PEBRO DENTRO DE SU PROPIO PERFIL.

INSCRIPCIONES:

EN EL BORDE EXTERIOR DEL PIE DEL PIE, PVO

GRAN CANARIA, TERCER. BASILICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MOREIRA, J. (2001), p. 386 y (2002), pp. 137 y 18.

Conjunto de seis candeleros de altar en plata lisa con pie cuadrado sobre el que se eleva un grueso cuerpo convexo que se prolonga sin interrupción en otro cónico; nudo de jarrón en forma de pera invertida y máchero cilíndrico.

Desde el siglo XVII, los plateros canarios elaboraron este tipo de piezas, rotuladas con frecuencia con el nombre de la cofradía o advocación propietaria. De pie ochavado es el par depositado en el Museo Diocesano de Las Palmas, perteneciente a la Virgen del Rosario de la iglesia de Santa Brígida (1657); el donado por Blas Santiago a la Virgen del Pino de Teor (1703), y los candeleros de Los Llanos de Aridane, la Concepción de La Laguna y Santa María de Betancuria; mientras que presentan base cuadrada los 30 que realizó en 1685 el platero Juan González Orestes para el monumento de la catedral de Las Palmas; los dos pares de la cofradía del Jesús de Tacoronte, uno de ellos fechado en 1667; el par de la cofradía del Niño Jesús de Arucas (1698), los cuatro de El Saual, legados por el licenciado Miguel Fernández Gordillo a su altar de Jesús Nazareno Jirónax y el Rosario de Arucas y Puerto de la Cruz.

A pesar de estar marcados a finales del siglo XVII, las piezas de Teor difieren poco sus antecedentes, como puede comprobarse de su comparación con los citados ejemplares de la catedral de Las Palmas, Museo Diocesano, Betancuria o El Saual; cuya única disparidad estriba en el rehundimiento de la zona central del pie.

El verdadero interés de este juego de candeleros reside en su manejo. Además del sello de Gran Canaria, fue contrastado con un segundo punzón que parece representar esquemáticamente a otra figura de perro dentro de su propio perfil. Como hemos indicado en el caso del cáliz anterior, la falta de marcas supone la norma general de la platería canaria. Sin embargo, ello no quiere decir que no existan, aunque Canarias sigue siendo la única región que no figu-

ra en el corpus de marcas de la plata española y virreinal', a pesar de la importancia que el arte de la platería alcanzó en el Archipiélago. Desde 1655 hasta la actualidad han ido apareciendo nuevos punzones de artefacto y, como hemos apuntado, también de localidad. El doctor Hernández Perera sólo cita en su obra el tinieñero «IZ», de fecha tardía (1748) y que atribuye al platero Jacinto Ruiz Camacho⁹. Posteriormente (1985), Gloria Rodríguez identificó la marca personal del palmero Pedro Leonardo de Escobar y Santa Cruz, impresa en su obra más importan-

te, las andas del Corpus de la parroquia matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (1664-1671). Su forma ingeniosa de espesarla (león rampante sobre NARDO) hacen sospechar una posible estancia del artista en la Península, donde ampliarlo sus conocimientos y técnicas¹⁰. A mediados del XVIII en otras piezas realizadas en la misma isla (custodia de El Paso, 1750, y cálices y copones en varias iglesias) aparece un punzón simbolizado por una «B» en contorno circular, inicial atribuida a Diego Eloy Viñoly, cuyo apellido escrito indistintamente con V y B) es el

único que coincide entre los plateros activos en la isla en esa época¹¹.

En nuestro caso, hemos podido localizar o identificar otras marcas que hasta el momento han pasado inadvertidas, casi todas ellas del último tercio del siglo XVIII y primeras décadas del siguiente, cuando la normativa se aplicó de forma más estricta en todo el reino:

Una «A» coronada en el vértice por tres hojas, a modo de trébol, dentro de perfil oval con orla lobulada, estampada en un par de platos litomeros de la catedral de La Laguna, fechados por inscripción, en 1630.

«COREA» (frustra la primera letra), en la custodia de la parroquia de San Ginés de Arrecife. Pensamos que se trata del punzón personal del tinieñero Antonio Juan Corea, que firmó en 1782 la custodia de Tejina, cuyas diferencias con la de Lanzarote son insignificantes. Va acompañada de la sílaba «THE», marca probablemente de localidad de la isla de Tenerife.

«VIDO», con burilado indicativo de la comprobación de la calidad del metal, impresa en una fuente oval de hunde lobulada conservada en el monasterio cisterciense de Teror y en otras piezas de vajilla en colección particular de La Orotava. Este mismo punzón se encontraba estampado en la vara del desaparecido gisón del Santísimo de la parroquia de Buenavista del Norte, en Tenerife —obra realizada en los talleres de la ciudad de La Laguna en 1764— y ha sido puesto en relación por la investigadora Gloria Rodríguez con Antonio Agustín Villaverde (1727-1801).

«REMIRO» en un acetre de la parroquia de Santa Catalina de Tacoronte (ca. 1776), apellido de artefacto no identificado.

«LA» dentro de casón cuadrangular en un atril de altar de la iglesia de San Andrés (Santa Cruz de Tenerife) de hacia 1780.

«B», imprenta personal utilizada por el platero portugués Benito Juan Martín, establecido en La Laguna en torno a 1800. Figura en la custodia del Corpus de la catedral lavariense (1809) y en los candeleros del altar mayor de la parro-



[A.2.13]

quía de Santa Catalina de Tacoronte (1804). Le acompaña un león pasante a izquierda dentro de perfil oval (¿marca fiscal?).

«E» dentro de marco cuadrado, en un juego de aguamanil neoclásico de la parroquia de Santa Ana de Garachico, en los candeleros de altar del Realejo Bajo (1813) y los ciriales de la misma iglesia, en unos candeleros de mesa existentes en la iglesia de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz. Aunque no hace mucho apuntamos la posibilidad de que perteneciera al orotavense Juan Antonio Estévez Salas [1751-1845], recientemente hemos podido comprobar que corresponde a otro artista activo en La Orotava por las mismas fechas: Eleuterio de Fleitas, platero de posible origen portugués autor de los cálces de la Rambla (1815) e Icon de los Vinos; la lámpara mayor (1817) y los ciriales del Realejo Alto (1819); y las lámparas del antepresbiterio (1825) y los candeleros de altar de Santa Ana de Garachico.

¹ FERNÁNDEZ, Alejandro, MENECA, Rafael y RUBASCIO, Jaigo. *Enciclopedia de la Plata española y Virreinato americano*. Madrid, 1984; y *Monedas de la plata española y virreinal*. Diccionarios Antiquaria, Madrid, 1992.

² HERNÁNDEZ FERRERA, Jesús. *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, pp. 308-309.

³ RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Madrid, 1985, p. 66.

⁴ RODRÍGUEZ, Gloria. «La Platería en La Palma (Siglos XXI-XIX) Artífices y piezas. Aspectos artísticos». *Revista de Filología Canaria*, No. 178, Universidad de La Laguna, 1996, p. 102.

JPM



VINJERA [A.2.16]

DAMIAN DE CASTRO [1716 - Ca. 1793]

TROQUELADO, CINCELADO, REPUJADO / VINJERA: 13,5x 11x 7,5 cm; CAMPANILLA: 12 x 6,5 x 6,5 cm; BANDEJA: 2 x 27 x 18,5 cm / Ca. 1780

POSEEN, TANTO LAS VINJERAS COMO LA BANDEJA LAS MARCAS DEL ARTISTA Y DE LA CIUDAD DE CORDOBA

TENERIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ FERRERA, J. [1955], pp. 304-305; EDEM [1952], pp. 111-118; PONSÉZ MORAÑA, J. [2000], p. 22.



[A.2.16]

Incluidas en la liturgia dentro de los vasos sagrados secundarios. Parece ser que forman parte del ajuar de la misa desde un principio; así lo confirma el hecho de que en los documentos más antiguos aparecen formando parte de los objetos propios de una iglesia. En el *Ordo Romanus*, en la rubrica del ofertorio, se le menciona reiteradamente, siendo muy explícitos, ya que se hace referencia a las vinjeras del pueblo condecoradas del vino que había ofrecido.

Las más primitivas adoptaron la forma de ánforas romanas, y así continuaron largo tiempo hasta que la evolución de los estilos fue cambiando su forma. En cuanto a su material comenzaron siendo de vidrio o terracota, y en menor medida de piedras duras como ónix y metales preciosos. Con el tiempo se le añadió la campanilla a utilizar en la misa.

La obra fue realizada en Córdoba por Damián de Castro. El siglo XVIII fue el gran momento de la orfebrería cordobesa, marcando incluso cier-

tas pautas en el panorama hispano. En general el diseño cordobés de este momento, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, aligera el abigarramiento barroco de gran relieve creando líneas más suaves y ligeras. El espíritu barroco se transforma aquí en una solución rococó con elementos de la escuela cordobesa, empleada por otros autores, como las cintas helicoidales.

Las vinjeras de plata sobredorada con las que cuenta la Catedral Nivariense están formadas por cuerpos envueltos en cintas helicoidales, que los recorren desde el pie hasta los perfiles de las cubiertas. A todo ello se añade la rcaala, distribuida elegantemente en torno al pie y las cubiertas. Las asas se forman a partir de espirales rococó. El pico vertedor, a su vez, está formado por una cabeza de dragón sustentada sobre otra cabeza, esta vez humana. La campanilla repite la decoración de cintas helicoidales y de rcaala, esta vez rematada por un balaustrado torneado, a modo de mango. El conjunto se sustenta sobre una bandeja elíptica de borde festoneado.

La obra nos muestra la maestría del maestro cordobés, capaz de crear una obra de profunda uniformidad.

JPM



CRISMERAS DE VIAJE [A.A.2.17]

AVANZO / LA PALMA

PLATA EN SU COLOR / 2,3 CM (BASE) Y 6,7 CM (ALTURA EN LOS RECIPIENTES) / 1781

INSCRIPCIÓN

EN LOS CUERPOS Y SÍMBOLOS DE CADA UNO DE ÉSTOS Y EN LAS TAPAS CORRESPONDIENTES

LA PALMA, TITULAR, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE Candelaria

BIBLIOGRAFÍA

RODRÍGUEZ, G. (1992) N.º 29.

Conjunto de tres recipientes de forma prismática, con tapas cilíndricas, destinados a traer los Santos Óleos según se describen en el inventario. Se guardan en un estuche de madera con decoración geométrica tallada en su frente y tapa.

Después de su consagración durante la misa del Jueves Santo, los Óleos se distribúan desde la catedral canaria a cada una de las parroquias —seguramente sirviendo de intermediaria para la isla de La Palma la matriz de El Salvador— en recipientes adecuados para su transporte y para este fin los regaló el beneficiado don Diego José Vargas Machuca en 1781. La inscripción dedicatoria se reparte en los tres vasos, por lo que es necesario ponerlos juntos para proceder a su lectura:

*Dioses Dn. Diego Jph
de Vargas Machuca
siendo Beneficiado
año de 1781.*

Su estructura lisa y sin adornos es de gran simplicidad, como requiere su función utilitaria, por lo que sólo la presencia de una dedicatoria ha permitido datar la pieza, que no se incluye en los inventarios hasta 1846.

GR



[A.A.2.17]



ÁMPORA DE LOS SANTOS ÓLEOS (TRES) [A.A.2.18]

AGUSTÍN PADILLA FALCÓN / LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

PLATA EN SU COLOR / 39,5 (ALTURA HASTA LA BOCA) Y 47 CM (ALTURA TOTAL); 12,7 CM Ø (Ø1) X 9,6 CM Ø (BOCA) / 1777

INSCRIPCIONES

GRABADAS EN EL CUERPO CENTRAL, O INFERIOR/ O DM, O CUBIERTA/ABANQUE/ O CM, Y S. CRISMA/ C. RA.

BIBLIOGRAFÍA

CABRERA LEÓN, S. (1992) p. 377

Ámporas de cuerpo periforme sobre pie bajo y cónico de perfil cóncavo, con pico vertedor molurado y tapa cupular extraíble. Con superficie lisa dividida en tres zonas por otras tantas anillas, su única decoración está constituida por un medallón sobredorado en plata fundida y cincelada con el tema de la educación de la Virgen. Cada una de ellas posee inscripciones en el fren-

te de la zona central indicativas de su contenido —el óleo de los enfermos, el de los catecúmenos y el crisma— grabadas en letras dionisianas góticas sobre capitales romanas anteriores. Las tapas llevan perilla en forma de jarón y una placa vertical en plancha recortada en el caso del crisma que sirve de asidero.

Para la consagración por los obispos durante los cultos del Jueves Santo del aceite y el bálsamo mezclados con el que se ungió a los enfermos y moribundos en la administración de la extremaunción, a los que se bautizaban y confirmaban y a los obispos y sacerdotes cuando se ordenaban se levantaba un tabladillo de madera en el interior de la catedral de Las Palmas. Desde 1533 —fecha del más antiguo inventario del tesoro de la sacristía mayor— hay documentadas tres ampolas de plata grandes para hacer el óleo y crisma y óleo y bálsamo, sucesivamente relacionadas en 1557 y 1570 con sus tapaderas y que deben ser los mismos tres frascos de plata blanca con sus tapaderas de plata, de un mismo tamaño y peso, inventariados en 1629 junto con uno escudillito y cachorica de plata que sirve para el bálsamo



en la consagración del óleo y crisma. En 1673 y 1689 figuran descritos como tres jascos de plata hechura de redona, mechochudas en medio y en los extremos labradas en que están los Santos Óleos. Con peso de 6 marcos y cuatro onzas, se fundieron por pequeños y de ellos se hicieron tres grandes por orden del cabildo capitular, según nota puesta al inventario en 1705.

Las ánbras actuales datan de 1777 año en el que el mayordomo de fábrica se descargó con 4420 reales y 23 maravedíes que según recibo pagó a Agustín Padilla Falcón, platero, por la echura y costo de plata de tres ánbras nuevas grandes con sus sobrepuestos dorados que se hicieron para los óleos por acuerdo de 5 de mayo de 75 y pesan 17 libras 5 1/2 onzas². En su hechura se emplearon las tres ánbras viejas que, con un brasero de plata que se fundió con el mismo fin, se entregaron para la obra de los tres nuevas que se hicieron y estrenaron en el año de setenta y siete. En el siguiente inventario del tesoro, formado en 1785, quedaron anotadas como tres ánbras de plata nuevas con sus sobrepuestos dorados y sus tapaderos para los Santos Óleos que se estrenaron el año de 1777 y pesan 17 libras y 5 1/2 onzas³.

Los medallones con las imágenes de santa Ana y la Virgen son idénticos a los que figuran en el pie de los *blandones* ricos —recibidos de Sevilla en 1686— que, según la documentación de su entrega, poseen pies *triangulados* con sobrepuestos y escudos dorados⁴. El modelo sin duda fue reproducido a la cera de los originales por Agustín Padilla, quien, según consta en las cuentas de fábrica de 1776 —un año antes de realizar las ánbras para los Santos Óleos—, se encargó de hacerles a los mismos candeleros los sobrepuestos que *foliaban*, tarea por la que cobró 776 reales 8 y medio maravedíes⁵. Con anterioridad, habían sido ya repetidos en el frente de los atriles de plata de la misma catedral, donados por el arcediano don Pedro José de Cabrera y Linazaga en 1703⁶.

Su autor es Agustín Padilla Falcón, padre del también platero Antonio Padilla⁷; artesanos am-

bos que recibieron numerosos encargos de la catedral de Las Palmas.

Archivo de la catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, libro I del Tesoro (1257-1639), ff. 26, 134 y 28; libro II del Tesoro (1639-1623), f. 131; y libro inventario del Tesoro de la sacristía mayor (1689-1702), f. 6v.

¹ Ídem, libro de cuentas de sujeción de fábrica (1709-1813), cuentas de 1772, f. 45 citado por CAZORLA LEÓN, Santiago, *Historia de la Catedral de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria*, 1992, p. 377.

² Ídem, libro inventario de la plata y reliquias de la sacristía mayor, 1765, salidas de plata, f. 14, y libro del tesoro y armarientos que están en la sacristía mayor y menores, 1765, f. 33.

³ Ídem, libro II del Tesoro (1629-1632), ff. 80-86, f. 143v.

⁴ Ídem, libro de cuentas de sujeción de fábrica (1709-1813), f. 29.

⁵ Ídem, libro inventario de la plata y reliquias de la sacristía mayor, 1765, f. 4v.

⁶ HERNÁNDEZ PÉREIRA, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1965, p. 432.

JPM



FRONTAL DE AZÚAR [A.2.18]

ANÓNIMO / LA LAGUNA O LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

PLATA REPUJADA EN SU COLOR SOBRE ALMA DE MADERA / 37,23 x 99,5 cm / CA. 1750-1755

INSCRIPCIÓN
EN LA ORLA DEL MEDALLÓN CENTRAL: ANIME ECCLESIAE CANARIENSIS

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA
PEO Y RAMOS, (1925); HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. (1975), p. 204.

Chapa de plata morriada sobre un armazón de madera y dispuesta de forma que imita un frontal bordado, con su frontalería a modo de dosel adornado con guardamalleta y borlas pendientes. El paño inferior se divide en tres calles desiguales separados por medias cañas. Toda su superficie se cubre con motivos floriformes (guesacas vegetales, tallos y guiraldadas de flores con espigas, hojas y racimos de vid) de gran prominencia alrededor de un medallón circular central, sostenido por pareja de ángeles ritos desnudos, con el escudo de la catedral; santa Ana recibe



HAZ191

en sus brazos al Niño Jesús, que le presenta la Virgen María en torno a la leyenda «ALMAE ECCLESIAE CANARIENSIS», alusión a santa Ana, la titular del templo.

Su donante es don Pedro Agustín de Vargas, natural del lugar de Icod, abogador de los Reales Consejos y canónigo de la catedral de Las Palmas desde 1745 hasta 1757. Según el inventario de 1765, corroborado por el de 1785, el frontal del altar mayor, todo de plata y peso de 50 libras, 2 onzas y 7 adarmes; junto con tres cantoneros con su tori, una escalera de plata, larva y esponja y medio cáliz de plata que está en la cruz del Señor del altar mayor; doce ramitos de plata que están en el sagrario, los quatro con sus jarritas, la puerta del sagrario con su remate todo por dentro y fuera de plata de chapa levantada; y dos guadillas con sus dos ramos del mismo sagrario, con peso de 25 libras; había sido donado por el señor canónigo Vargas. En 1788, las cuentas de fábrica recogen el gasto del costo y hechura de unas campanillas de plata que se hicieron para el frontal de esta iglesia; y posteriormente, en 1813, el cabildo capitular acordó hacer una credencia de plata que se pon-

drá en el altar mayor juntamente con el frontal de plata todos los días en que se use el termo nuevo bordado encargado a Cádiz en la misma fecha; bien que se pondrá también dicha credencia en los días de manifiesto en que se pone el frontal de plata, aunque no se use el termo bordado nuevo.

Según el canónigo Pío y Ramos, el frontal de plata se hizo en la isla de Tenerife por un platero cuyo nombre me es desconocido; afirmación que también comparte Hernández Perea. Calificada por éste último como el máximo exponente del repujado lagunero, los motivos barrocos —añade el mismo autor—, de gran pureza de dibujo, aparecen realizados con el repujado más profundo de toda la platería isleña. El entaje que separa las dos zonas es de los más recortados, y no prescinde todavía de las borlas.

Otra muy representativa de los obradores y repujadores canarios de mediados del siglo XVIII, en nuestra opinión tampoco hay que descartar que haya sido labrado en la ciudad de Las Palmas en torno a 1755, acaso por Francisco Anselmo Rodríguez platero de la iglesia catedral que, por encargo del mismo canónigo Vargas, realizó

cuatro ramos de plata para la capilla de Nuestra Señora de La Antigua, entregados en 1758. Del testimonio de Pablo Felipe de la Guardia, vecino de Icod, llamado a declarar en los autos sobre la hechura de seis blasones de plata que el citado canónigo había dispuesto antes de morir para su parroquia de basitanos, así puede interpretarse. Verificado el 2 de marzo de 1761, dice así que estando en la ciudad de Canaria con ocasión que estaba haciendo el frontal de plata el doctor don Pedro Agustín de Vargas, comónigo de la Santa Iglesia Cathedral de estas Islas, para dicha Cathedral y que, hallándose bisitador como a patrono, le espesó la fábrica en que estava y que, eboquado el frontal entraba a hacer seis blasones de plata que purifíca solbstenner una hecha cada año. En los mismos autos compareció el licenciado don Francisco de Olivarría, quien manifestó que, hallándose en la ciudad de Canario en 1756, también habló con el mismo canónigo del frontal de plata que se había hecho para dicha Santa Iglesia.

Por otro lado, el repujado del frontal, a base de carnosos roles vegetales, está en la misma línea que el que presenta los jarrones con ramos y especialmente la puerta del sagrario de la cathedral de Santa Ana, regalo, como herencia dicha, del mismo donante, el canónigo don Pedro Agustín de Vargas.

¹ Real cédula como canónigo el 21 de julio de 1745, falleció el 24 de diciembre de 1757.

² Archivo de la cathedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria. Libro inventario de la plaza y reliquias de la sacristía mayor, 1765. f. 7. Libro del tesoro y armenitas que están en la sacristía mayor y armenas. DS, f. 34.

³ Item libro de cuentas de magisterri de fábrica 1769-1771. f. 70.

⁴ Archivo de la cathedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria. Libro de actos capitulares 1803-1821. 94-1823. La existencia de plata levantada del altar mayor se atañe al inventario en 1815 ídem. Libro inventario de la plaza y reliquias de la sacristía mayor. f. 78a.

⁵ Ídem. Libro inventario del tesoro y demás alhajas del sagrario y capillas. 1752. f. 59.

Por acuerdo de 7 de julio de 1758 entregó Francisco Anselmo, platero de esta Santa Iglesia, cuatro ramos de plata que le avia encargado el señor Vargas según consta de dicho acuerdo y fue entregado a Melón.

⁶ Agudearon el día 4 de la generalidad del investigador Juan Gómez Lázaro-Revelo que localizó en el Archivo diocesano de Tenerife los mencionados autos legajo AELACANA, No. 2, doc. 121.

GÓMEZ LÁZARO-REVELO, Juan «Varias muestras de la orfebrería laganesa en el siglo XVIII en la capilla mayor del templo de San Mateo de Yedo. Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico-Religioso de Yedo. Año de los Vinos. 2001, p. 11.

JPM



LA CONFESIÓN DE SAN JUAN NEPOMUCENO HA.2.201

ANÓNIMO TENERIFE

ÓLEO SOBRE LIENZO / 263 X 167 CM / SIGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

TENERIFE, VILLA Y PUERTO DE GARACHICO, IGLESIA DE SANTA ANA

San Juan Nepomuceno nació en el siglo XIV en Checoslovaquia, en un pueblo de Bohemia llamado Nepomuk, lugar de donde tomó el apelativo de Nepomuceno. Desempeñó su carrera sacerdotal en Praga, donde llegó a ser vicario general del arzobispado y confesor de la Reina Juana, esposa del monarca Wenceslas IV de Bohemia. El Rey, que era extremadamente celoso, quiso que el confesor de la Reina le contase las debilidades de su esposa, y al no conseguirlo, le mandó a torturar, quemándole los costados, sumergiéndolo en las fuentes de la ciudad con un peso atasadado en la boca, y después, arrojándole al río Moldava. Este este hecho ocurrido en 1303, Juan de Nepomuk, se convierte en mártir del secreto de confesión y en patron de la buena fama, por haber preservado la dignidad de la Reina ante el marido. En 1725, más de tres siglos después, una comisión de sacerdotes, médicos y especialistas, examinaron su cuerpo, y observaron que su lengua estaba incoagulada, pero seca y gris. Pero ante esta misma comisión, la lengua comenzó a esportarse y a adquirir forma como si de la lengua de una persona viva se tratara. Este hecho hizo que 4 años después, el 19 de marzo de 1729, se le canonizase¹.

Tus su canonización su culto se extendió con una rapidez asombrosa, no sólo en su país, donde ya se le construía una iglesia antes de ser canonizado, sino también en Alemania, donde en 1723, los hermanos Asam desarrollaron en Múnich un amplio programa iconográfico sobre este santo, en los techos de la iglesia consagrada

a su nombre. No sólo dejándonos representaciones de los pasajes de su vida, sino constituyendo uno de los mejores ejemplos del ilusionismo pictórico, donde los efectos teatrales y de arquitectura fingida, llegan a la exageración².

En Canaria, su representación se divulga muy rápidamente, quizá por el claro valor contrarreflexivo que presenta, pues esta figura se convierte para la Iglesia, en un alto baluarte del secreto de confesión, lo que justifica las abundantes representaciones tanto pictóricas como escultóricas, por la geografía insular, máxime teniendo en cuenta lo tardío de su culto.

En la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, esta imagen goza de capilla propia; en La Laguna, también nos encontramos esta advocación entronizada en el convento agustino, donde tenía su propia cofradía. En La Orotava nos quedan muestras de su culto en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, donde nos encontramos con una imagen de bulto atribuida a un escultor andaluz, del círculo de Duque Cornejo³, y una representación pictórica desadora de Juan de Miranda⁴, quien realizó otro cuadro del mismo tema y que se conserva en el Museo Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria⁵. En ambos cuadros se nos presenta al Santo glorificado y con muchas similitudes formales entre ellos. En San Juan de la Rambla ya se le rinde culto con anterioridad a 1767, conservándose aún su escultura. En Icod de los Vinos también tenemos dos representaciones del mismo, una pictórica que se encuentra en El Calvario, y que con anterioridad a 1750, presidía el retablo de su advocación en la iglesia del convento franciscano⁶, y una imagen de candelero en el altar de la capilla de los Dolores de dicha localidad⁷.

En el caso de Garachico, el culto a San Juan Nepomuceno debió de estar bastante divulgado pues en un inventario realizado en 1831 en la Iglesia del convento concepcionista aparece reseñada una imagen de esta advocación⁸, y en 1876, el mismo convento recibe otra escultura de este santo que al parecer pertenecía al convento de las clarisas de La Laguna⁹, lo que nos hace suponer que dentro de esta línea de fomento por parte de la Iglesia de los valores contrarreflexivos y como

anal del secreto de confesión, sus representaciones se divulgaran en todos los recintos religiosos, con claros fines didácticos.

En el caso de este que nos ocupa, el cuadro está colocado al fondo de la nave del evangelio de la iglesia de Santa Ana, al lado de la puerta mayor, y hace pareja con otro de igual formato, colocado simétricamente al lado contrario de este, y que nos muestra a san Felipe Neri confesando, iconografía también propiciada por la Contrarreforma, ya que éste, al igual que san Juan Nepomuceno ejerció su apostolado en el confesionario, encendiéndolo mediante la confesión, la llama ambiente del amor divino en los fieles¹⁰, tal cual nos lo muestra el cuadro. Éste presenta la curiosidad de plasmar dos damas ataviadas a la usanza del siglo XVIII, y un fondo de paisaje con dos casacas que podrían ser del mismo Garachico, arte las que cruzan dos tapadas con sus mantos y sayas. La similitud de los mimos, la igualdad de formato y el desarrollo iconológico, así como su emplazamiento nos lleva a pensar que fuera un encargo realizado desde la pi-

noquia en la segunda mitad del siglo XVII, con un claro fin aconccionador y de ejemplo para los fieles.

Estos cuadros que debían de estar en el templo desde las fechas ya mencionadas, los encontramos reseñados en un inventario de la iglesia de Santa Ana efectuado el 7 de julio de 1839:

Item, dos cuadros con guarrión que representan la pintura de San Felipe Neri y San Juan Nepomuceno¹¹.

En esta representación de san Juan Nepomuceno, poco común en las islas frente a otras representaciones glorificadas del santo, la escena transcurre en el interior de un recinto sacro que nos evoca una de nuestras iglesias. Dos ruvas compartimentadas por columnas, que tienen poca relevancia desde el punto de vista compositivo, porque se integran en la oscuridad del fondo, del que solo destacan los huecos rectangulares de las altas ventanas con sus cristales cuadriculados, y la luz horizontal que incide sobre el alargado cojín, que colocado sobre una mesa cubierta con un ta-

pete, sostiene la corona real, de la que la Reina se ha desprendido para confesar.

El santo aparece sortado en actitud de confesor y portando en su mano un pañuelo o lienzo para cubrir su cara e impedir la proximidad de la Reina, al no realizarse la confesión en un confesionario cerrado, tal cual se efectuaban hasta el siglo XIX, pues ya en este siglo se obliga a la utilización de habitáculos cerrados, según se desprende de una visita pastoral efectuada a Garachico en 1839:

Estando muy indecentes los confesionarios, disponemos se haga un par de ellos nuevos y cerrados de modo que el confesor no tenga roce con el penitente, ni sus gestos puedan ser advertidos por los circunstantes¹².

El santo va ataviado con sotana, sobrepelliz y una esclavina formada de arriño y sobre su cabeza, tocada con borote, aparecen las cinco estrellas características y comunes a sus representaciones iconográficas, y que, según cuenta la tradición, indicaban sobre el río el lugar donde se encontraba

RAA230



su cadáver. Estreñis, que en el caso del cuadro que se conserva en la iglesia de la Concepción de La Orotava, sirven de soporte al locativo latino «LAC-VI len el lagù», en clara referencia a donde se encontraba el cuerpo del mismo, aunque el Moldavia era un río y no un lago, lo que pone de manifiesto cierta distorsión accidental, que el tiempo y el desconocimiento geográfico arrojaron sobre la vida del santo.

La Reina presenta una estereotipada vestimenta real, donde el rojo marfil formado de armario, es el gran protagonista, aparte de un atrezzo de perlas que lleva en la cabeza. Sin embargo, el personaje de la joven sirvienta, que con un abanico en la mano espera por su ama, es muy curioso e interesante, tanto desde el punto de vista de su etnia como de su vestimenta, pues revela un traslado de etnicidad por una hecho que es más patente en el cuadro ya mencionado de san Felipe Neri) que lo aporta de los grabados utilizados como fuente de documentación por algunos pintores en las islas, y nos muestra una realidad social como era la de la esclavitud y el servilismo asociado a la raza negra, producto del régimen esclavista que desde los primeros tiempos de la conquista de las islas y por su proximidad a África, se convirtió en un negocio próspero.

La vestimenta de la esclava también es interesante, pues está formada por una saya y un corpiño o jubón enhebrado en zig-zag por delante, que son prendas comunes que parecen resetasadas en numerosos testamentos y relaciones de bienes a través de las escrituras del siglo XVIII, hecho curioso, porque son pocos los testimonios gráficos de la vestimenta en Canarias en este siglo, pues al desamollar la pintura termina principalmente religioso, ni la iconografía ni la ambientación permitían estas condescendencias, lo que hace que esta representación adquiera doble importancia.

Si en el campo de la pintura ese reflejo de las condiciones sociales y étnicas en Canarias es escaso en el panorama escultórico lo es aún más, pudiendo citar como ejemplo ilustrativo de ello algunas figuras de belen conservadas en una colección particular de Gran Canaria³, que por el hecho de mostrar los tipos más comunes del siglo XVIII, nos han quedado como muestras relictas de la presencia de los negros y sus actividades en

las Canarias del Antiguo Régimen. En el caso de Garachico, donde la posesión de esclavos, primero guanches, y después, morenos, pardos, o mulatos, fue una norma que nadie se cuestionó, ni siquiera por parte de las jerarquías eclesásticas, es curioso, que sea precisamente en una colección de figuras de belen donde también aparezca esta diferencia racial. Así, en un inventario del convento franciscano de Garachico realizado en 1703, en el cómputo de pequeñas esculturas pertenecientes al Nacimiento, se reseña: «una pastora negra», lo que evidencia ese hecho cotidiano, propio de la sociedad de la época, pero escaso hoy desde el punto de vista de la plástica, ya que en la mayoría de los casos, como en este último citado, las piezas no han llegado hasta nosotros.

Desde el punto de vista técnico, en el cuadro analizado, queda de manifiesto que la destreza pictórica de su autor no es mucha, ya que la obra presenta incorrecciones anatómicas, de traslado fuera de la zona del cogin donde se anidaba la Reina, ubicación imposible, si nos acogemos a las leyes de la física, y de dibujo, mostrándonos el cuerpo de la soberana, plano y sin volumen, problema que también se presenta en el personaje de la esclava negra, donde la falta o saya muestra falta de corporeidad, frente al penurioso tratamiento de la sombra arrojada, y contrasta con el busto o talde de la misma, donde la luz configura mejor el volumen. Pero sin embargo, desde el punto de vista de la distribución de las masas y de las luces, sí demuestra conocer las leyes básicas de la composición, adaptándose a un rígido esquema organizativo de la ley de la balanza, donde los personajes centrales, actúan como fiel de la misma, la hilera superior de ventanas se convierten en el brazo de la balanza, y el alto hueco de la puerta lateral, por la que se prolonga el piso de la estancia, se ve contrarrestado por el peso compositivo de la esclava. Pudiéndose de manifiesto en ello cierto nivel de formación artística.

Como hecho curioso, hay que apuntar que la escena transcurre sobre un piso aljerezado, que en su parte derecha es de color amarillo y azul, y que, en la parte de la izquierda, es amarillo y blanco hecho que nos podría hacer pensar en un alarde de creatividad, o juego de compensación cromática sin embargo, las pinceladas azu-

les malitadas a grosso modo sobre las retículas blancas nos dicen que el cuadro, curiosamente y sin que sepamos porqué, se colgó sin terminar de pintar.

³ Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa-Calpe. Tomo 28. Madrid, 1938, p. 2925.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *El Interior. Arquitectura, Escultura y Pintura. Ediciones Rolf Tomas, Isonemans, 1997, pp. 234-235.*

⁶ *El Museo de la Concepción. Catálogo de la exposición conmemorativa del Quinto Centenario de la declaración de Capital de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava. La Orotava, 2003, p. 136.*

⁷ *Ibidem*.

⁸ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. *Los pintores en Canarias durante el siglo XVII. Ediciones del CARIÑO de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, San Pedro de Macoris, 1986, p. 360.*

⁹ ALLOZA MORENO, M. y RODRÍGUEZ MESA, M., *Son Juan de la Rambla*, p. 222.

¹⁰ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, B. *El Convento del Espíritu Santo de los de los Vinos. Excav. Catálogo de Tenebris, Excav. Ayuntamiento de los Vinos, 1997, p. 268.*

¹¹ *Ibidem*, p. 257.

¹² AHD. Doc. Organizado por fechas. Caja 31.

¹³ ACOSTA GARCÍA, C., *Bona Garachico y la Virgen de la Luz. Excav. Ayuntamiento de Bona, Excav. Ayuntamiento de Garachico, COP. Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 95.*

¹⁴ RUTTLER, A. *Vista de San Juan de los Rios. Volumen II. Ediciones John W. Cleve. SA. Mérida, México, 2003, p. 374.*

¹⁵ AHD. Doc. Organizado por fechas. Caja 32.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ PÉREZ CRUZ, J. A. *Los vestimentas tradicionales en Gran Canaria. FEDAC. Gran Canaria, 1996, p. 333.*



JMDH

ÍNDICE

ÍNDICE

ANUARIO / LA PALMA?

PLATA EN SU COLOR / PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

LA PALMA. GARAFA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ

BIBLIOGRAFÍA

RODRÍGUEZ, G. (1993). 1993A. No. 2.

Brasero semiesférico sobre base circular ancha y baja con decoración de cintas planas sobre fondo pintado en tonos a girones relevados. Cuerpo de humo de planta hexagonal formado por dos secciones de diferente tamaño en las que se repite una traza de pequeños anillos imbricados, sustentados por balaustras, con contrafuertes cilíndricos, a modo de torroncillos, que

[AA221]



refuerzan los ángulos y permiten el paso de las cadenas.

La obra presenta una disparidad de elementos cuya unión resulta forzada, puesto que la linterna poligonal se adapta mal al brasero semiesférico. Más que una reforma por deterioro de una pieza antigua, parece tratarse de la creación de un platero con un conocimiento incompleto de los nuevos estilos, ya que a una base manierista, baja y pesada, acopla un doble templete he-

xagonal de origen gótico y mezcla elementos ornamentales de diferentes épocas (balaustrades renacentistas, cestería de tornapuntas, adornos de cintas y espejos). Se trata posiblemente de una obra local, quizás de obradores palmeros, cuyo alejamiento de los centros peninsulares justificaría la desigual asimilación de las innovaciones artísticas. Estas características nos inclinan a situarlo en los inicios del siglo XVII, datación que viene a coincidir con su inclusión en el inventario de la iglesia entre 1602 y 1633.

Al ser los incensarios piezas de mucho uso, expuestas a continuos deterioros, son escasos los ejemplares conservados de esa época, por lo que no resulta fácil su comparación; los que conocemos del siglo XVII presentan ya un cuerpo cilíndrico sobre una base semejante a la de éste.

GR



Cáiz [AA221]

ANÓNIMO / PARÍS

PLATA FUNDIDA, CINCELADA Y SOBREDORADA / 272 CMX 16,4 CM Ø (99) X 16,1 CM Ø (100) / FINALES DEL SIGLO XVI O PRINCIPIOS DEL XVII

MARCA
IMPRESA BAO FLOR DE LAS CORONAS ENTRE DOS RODELES, TODO PERFLADO

GRAN CANARIA, TELDE. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

BIBLIOGRAFÍA:
PÉREZ MOREIRA J. (2001), p. 229.

Cáliz con copa de bordé levemente acampanado y subcopa con crestas semicirculares de acanto estilizado, asíst con nudo de jarrón ovalde y base circular con orlla calada adornada con cenefa de hojas de acanto. Querulines de dos pares de alas alternan con festones de frutas en el nudo y atributos de la Pasión en la copa y en la base (cruz con lanza y caña con esponja cruzadas; Santa Fe; y columna, escalera y flagelo).

Su morfología y decoración reproduce un tipo de cáliz generalizado y codificado en Francia en el último tercio del siglo XVII y primeros años del siguiente, tal y como ha puesto de relieve Cruz Valdovinos para los cálices de Arbonés y Zugarramandi (Bayona, 1692-1693), en Navarra, marcados por el artífice Étienne des Barbes, cuyas concomitancias con el ejemplar teldeño, tanto en estructura como en ornato (con abultados querulines, muy peculiares por el despliegue de sus alas, que los convierte virtualmente en serafines; instrumentos de la Pasión; toros galloñados; y cenefas de acanto simplificadas o naturalistas), saltan a la vista.

Todo ello nos indujo a atribuirle recientemente origen francés, procedencia que se ha visto confirmada por la presencia de una marca estampada en el borde exterior de la copa: iniciales de nombre y apellido bajo flor de lis coronada entre dos ródels, impronta cuya morfoloía corresponde a alguno de los plateros activos en París a finales del *siglo* XVIII o principios del *XVII*. Lamentablemente, su impresión parcial nos impide conocer la segunda letra y, por el momento, la identidad de su autor.

La obra resulta de una gran belleza, calidad y corrección por su equilibrado esquema y por la perfección de su dibujo y adorno. Sobre su ingreso en el tesoro de la iglesia no hemos localizado ninguna noticia en el archivo parroquial.

Con excepción de este cáliz, el resto de la platería francesa que existe en Canarias data del *siglo* XIX y constituye una buena muestra de las corrientes historicistas dominantes durante el Segundo Imperio. En las décadas de 1860 y 1870 los templos de las islas se surtieron de los talleres y casas de ornamentos de iglesia parisinos, a los que encargaron cálices (San Juan Bautista de Arucas y Nuestra Señora de Candelaria de Moya, Gran Canaria; San Antonio de La Matanza, Tenerife; San Nicolás de Las Marichas, La Palma), juegos de vinajeras (San Miguel de Valsoquillo, Gran Canaria; Nuestra Señora de la Encarnación, Tenoya) y copones (San Marcos de Icod, Tenerife; Nuestra Señora de la Candelaria de Tías, Lanzarote). Lleva el sello de L. Bachelet, 58 Quai des Orfèvres (París), el juego de altar (cáliz y vinajeras) de San Juan Bautista de La Orotava, obsequiado en 1869 por Juan Cullen y Calzadilla; aunque la marca más abundante es la de Favis, que aparece en el juego de altar de Puntagorda —iglesia que recibió en 1862 un acetre de plata alemana procedente de Marsella—, en una fuente de la parroquia de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, en un cáliz en la de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife y en un copón en la de San Juan Bautista de Arucas. De la fábrica de ornamentos Biels Ainé & Cie., 74 Rue Bonaparte, salió el cáliz de Vallehermoso (La Gomera, casa a la que la herman-



IAZZI

dad sacramental de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz encargó un palio en 1860-1861. La misma cofradía adquirió en Francia un estandarte y cuatro faroles de plata con redomas de cristal recomendables por su dibujo y ejecución, Martín Lebas —autor de dos cálices neogóticos con sus correspondientes vinajeras pertenecientes al Palacio Real de Madrid— es el artífice del cáliz de plata sobredorada de la parroquia de San Agustín de Las Palmas [ca. 1860-1870], al que le acompaña un juego de vinajeras con sello de PP¹ Cussielgue Rusanil, 15 Rue Cassette, París. Esta misma marca figura en un caliz románico-neogótico del tesoro de la catedral de Coria (Cáceres), regalado por el Obispo García Gómez entre 1858 y 1864².

¹ CRUZ VALDIVINOSO, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, 1997, pp. 262-264, n.º 31.

² H. BULLER, *Southern. The Book of old Silver*, New York, 1922, p. 201.

³ A. MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional Madrid*, 1987, pp. 250-251 y 280.

⁴ GARCÍA MOGELLÓN, Francisco-Javier, *Objetos religiosos de la diócesis de Coria siglos XIII-XIX*, Cáceres, 1987, t. I, pp. 381 y 387.

ches fundidos en forma de ramos amadados y cerradura de cajetín circular con marco recortado y pasador de albarda en el frente.

Depositado en el Museo Diocesano de Gran Canaria, pertenece a la parroquia de Santa Brigida de la misma isla. Sin duda se trata del baúlito de *carey* y *marfil* con *fechadura*, *llave*, *pies*, *cantoneras* y *orgullo* de plata y por dentro sobredorado inventariado por primera vez, junto una *cajita* de plata para poner el sacramento el *Jueves Santo dentro del baúlito antecedente*, entre las alhajas que el presbítero don José Fivero de Vega, mayordomo de fábrica de dicha iglesia, entregó al sacristán mayor en 1790.

En los siglos XVII y XVIII fueron frecuentes los cofres de carey con fechaduras, cantoneras y llaves de plata, utilizados como joyeros y, en el caso del culto divino, para guardar el Santísimo Sacramento en el monumento. Además del arca de San Lorenzo de Las Palmas, existieron muchas otras, aunque ninguna tan espléndida como ésta. Tenemos noticias de piezas de este tipo en las parroquias de Adeje, donada por doña

Apolonía de Ponte hacia 1670; Santa María de Betancuría (1708); Taganana (de carey de embutido de marfil con chapas y cantoneras de plata), dada de don Pedro Perreyra Fernández de Ocampo —que había casado en Campeche— entre 1689-1691; convento dominico de Agüimes (1782), consumida a principios del siglo XIX. Un baúlito de carey chapeado de plata para enserrar el Señor en el monumento regaló a principios del XVIII don Alonso del Hoyo a la hermandad del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Pedro de Dauze, desbaratado más tarde para quitar la plata para hacer el sagrario dorado en que se pone *ny* y el carey está en el *cajón* de la *cena* de la *cofradía*. La patrona de Canarias, Nuestra Señora de Candelaria, poseía otros dos baúlitos de carey con cantoneras y cerraduras de plata donde se encerraban las joyas de la Virgen que, según Rodríguez Moure, eran también vendoladeras *joyas*.

Desde la segunda mitad del siglo XVI —como indica la doctora Esteras— se prodigó mucho en la Nueva España el combinar la concha del carey —tormenta de mar que abunda en las costas

JPM



ARQUETA DEL MONUMENTO [JA.2.23]

ANONIMO / MÉXICO

MADERA CON INCRUSTACIONES DE CAREY, MARFIL Y IBANO / 23,8 x 12 CM (BASE) x 15,5 CM (ALTURA) / ANTERIOR A 1700

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA

FÉREZ MOREIRA, J. *in press*

Cofre prismático de madera sobredorada interiormente y revestida en el exterior con placas de carey, marfil e ibano en disposiciones geométricas; tapa en artesana, con asa de *dóbleces* abitable y fundida en plata; y aplicaciones del mismo metal en cantoneras de plancha recortada —similares a las de la arqueta de Santoro, enviada de México en 1623—; bisagras con rena-



[JA.2.23]

del Golfo de México—con la plata, arte que se inició en la región de Campeche para extenderse más tarde a todo el Golfo de México y a Puebla de los Ángeles. Su demanda impidió el mercado novohispano e incluso se exportaron a Sudamérica y España. Junto al carey y en combinación con él se desarrolló paralelamente en México las incrustaciones de madreperla o concha de nácar que dio lugar, en el siglo XVII, al tipo de pintura conocida como *enroscachados*.

Sin duda, este tipo de trabajos asociados a la plata debieron extenderse por toda la zona del Caribe y pruebas de ello hay tanto en Guatemala como Venezuela. Sirvan de ejemplo los cofres firmados por los Pérez de Zurita en 1730 y 1736, familia de artesanos del carey que trabajaba en Antigua Guatemala, centro más cercano a Yucatán—de donde procedía la concha de tortuga—que la ciudad de México. En La Guaira, el platero José Rodríguez hizo un sepulcro de plata y carey ya en el siglo XVII y del mismo tipo es la rica urna para el Santo Sepulcro de la iglesia de San Francisco de Caracas, realizada por el maestro Sebastián de Ochoa entre 1725-1728 en plata repujada sobre láminas de carey fijadas sobre una armadura de cedro.

Hernández Perera destaca el gran número de piezas con incrustaciones de nácar y curiosas aplicaciones de plata que llegaron a Canarias desde Indias. Casi no hay iglesia o ermita en el archipiélago—escribe—que no pueda mostrar una cruz de manos o un atril de carey y nácar. Su abundancia e interés bien merecen un estudio particular de estas manifestaciones artísticas de la artesanía indiana. Las hay del siglo XVII, pero los mejores son del siglo XVIII, como los atriles de Icod, La Laguna (Monja Clara), Santa Úrsula (1770), Los Sauces (1774).

En muchos casos, existen referencias específicas a su origen campechano, como la cruz de carey obra de Campeche que había en 1769 en el altar del Rosario de la parroquia de San Lorenzo en Gran Canaria; el atril campechano de carey embutido de nácar que el presbítero Cayetano de Abrea dispuso enviar a su parroquia de bautismo en el testamento que otorgó en

Campeche en 1803; la cruz taraceada con los emblemas de la Pasión que la compañía campechana regaló a la iglesia de San Ginés en Arecife de Lanzarote en 1698; o los dos atriles de carey que imbió de limosna de Campeche don Nicolás Díaz el año pasado de 736 en el nauio de *Cajetero Espinosa*, navegante que hizo varios viajes a dicho puerto y que, a su retorno, obsequió a la parroquia de Icod con dos atriles y una cruz de carey antes de 1726, sin duda adquiridos en Campeche. Hay también noticias de comerciantes isleños que traficaban con este tipo de labores. En 1631, testó en su estancia de Guanabacoa Manuel Joan, estante en la ciudad de La Habana y natural de Los Silos, que declaró tener por bienes cantidad de obra de carey que, conforme tenemos fechas su quenta y lissazón entre mi y *Salvador Joan*, mi hermano, monta toda la dicha obra setesientos pesos de a ocho reales.

Son también numerosas las noticias sobre cruces de carey llegadas de Indias. En 1695 se recibió la que mandó Domingo Pérez Rivero a la cofradía del Rosario de Tacoronte; otra cruz de Yndias consta en 1776 en el altar mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Luz de Los Silos. Entre las más antiguas, figura una de carey de 18 pulgadas con las insignias de la Pasión del Señor, que en 1584 vino de Yndias y la dio el mayordomo Melchor Álvarez de Escobar para el altar de la ermita de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma. En la misma iglesia se conserva una cruz de madre de perla de origen mexicano con la escena de la Anunciación en el pie, donada por el licenciado don Juan Antonio Vélez y Cabillas hacia 1700. Con los signos de la Pasión en los brazos y pie de configuración troncopiramidal, resulta muy similar a las existentes en la ermita de la Fuente en Buenavista del Norte, en la parroquia de San Marcos de Icod, y en San Francisco de Santa Cruz de Tenerife, éstas últimas con san Juan Bautista y san Francisco respectivamente en la base. Todas ellas muestran la figura de la Virgen de la Soledad al pie de la cruz, iconografía que coincide con la de otra cruz de carey chopeada de plata y al pie una imagen de Nae-

tro Seteno de los Dolores inventariada en 1680 en el altar mayor de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife.

Junto a las cruces de altar, los atriles tuvieron igual tratamiento y demanda. De Indias envió José Carnejo dos atriles de carey para la cofradía de Nuestra Señora de Gracia del convento de San Agustín de La Laguna. Sobresalen la pareja de nácar y carey con símbolos dominicanos donada en 1714 por don Francisco Tomás del Castillo [1671-1765] gobernador de Vera Paz, en Guatemala, junto con un espuñado lote de platería antigua al convento dominico de Las Palmas, hoy en el Archivo Histórico Diocesano; y el par que perteneció al convento franciscano de la misma ciudad, con aplicaciones de plata calada en las canterones y fantásticos apoyos fundidos con cabeza grotesca y palas de garra.

¹ ESTERAS MARTÍN, Cristina, «Notas para la historia de la platería de Castilla, Portugal y México. Siglos XVI y XVII. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte: Valladolid, 1980», p. 96, y JORDIS MARTÍNEZ, M., «Ornamentos y aplicaciones. Luz Eulalia del Hombre, Palencia, 1999», pp. 308-310, nº 30.

² Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas. Libro de cuentas de fábrica de la iglesia de Santa Brígida (1669-1762), inventarios, 7-15-1760, f. 283v; y 12-16-1764, f. 303r.

³ NÉGRIN DELGADO, Constanza, «Las candelas de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana (Santa Cruz de Tenerife). Anuario del Instituto de Estudios Canarios, XL, La Laguna, 1996, p. 31, nota 7, y 42. Legado traido de la familia Pereira de Castro en las Islas Canarias, durante el siglo XVII. Actas del VIII Congreso del CEHA, Granada, 2000, vol. I, pp. 872-873.

⁴ Archivo Parroquial de San Pedro de Diota, Garachibón. Libro de la cofradía del Santísimo Sacramento, f. 57v.

⁵ RODRÍGUEZ MOLINE, José, Historia de la devoción del pueblo canario a Nuestra Señora de Guadalupe, La Laguna, 1991, p. 303.

⁶ ESTERAS MARTÍN, Cristina, «Platería virreinal novohispana. El arte de la platería novohispana: 500 años, México, 1989», p. 87, nº 25.

⁷ DEJONNE, M., Las pinturas con incrustaciones de nácar, UNAM, México, 1984.

⁸ ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Los Plateros en el reino de Guadalupe*, Siglos 15-17, Fundación Abogacía Hermanos Pedraza, Guatemala, 1994, pp. 126-127, No. 43, y SANZ SERRANO, María Jesús, *Los Orfebres hispanoamericanos en Andalucía Occidental*, Fundación El Monte, Sevilla, 1996, pp. 152-153, No. 40.

⁹ F. DUARTE, Carlos, *El arte de la platería en Venezuela. Período hispánico*, Caracas, 1969, pp. 29 y 101, e *Historia de la platería y convento de San Francisco de Caracas*, Caracas, 1991, p. 42.

⁴ HERNÁNDEZ PÉREIRA, Jesús, *Ordénense de Canarias*, Madrid, 1965, p. 205.

⁵ Archivo Parroquial de San Lorenzo, Las Palmas de Gran Canaria, libro I de fábrica, inventari, 30-V-1769, f. 96.

⁶ Archivo de Protocolos Notariales de Santa Cruz de La Palma, Felipe Rodríguez de León, cap. nº 7, cuaderno 79, f. 306 y 426.

⁷ ALABEZ HINO, José A., *Historia del Puerto de Anegón*, Santa Cruz de Tenerife, 1982, pp. 57-58.

⁸ Archivo Histórico Provincial de Tenerife, C-265, libro de la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, f. 123.

⁹ Archivo Parroquial de San Marcos, Icof. de los Virreyes, Man de relaciones de los trabajos de la fábrica parroquial e inventario de alfaras inventari, 1-1-1728, f. 88.

¹⁰ Hijo de Manuel Juan, diácono, y de Leonor Firme, mandó ser enterrado en la Iglesia de Guantabaco en la sepultura que allí se le hallara. Su testamento pasó ante el escribano Hernando Pérez Romero el 15-IV-1621, otorgado en dicha mi estancia, que está de la parte de Alexandero, Almirante y Jurisdicción de la ciudad de la Havana (Archivo Parroquial de Nuestra Señora de La Luz, Las Siles, leg. 010, libro I de cuentas de fábrica, f. 303).

¹¹ Archivo Parroquial de Santa Catalina, Tacoronte, libro de honores del Serenísimo Rosario y privilegio de almas, c.º.

¹² Archivo Parroquial de Nuestra Señora de La Luz, Las Siles, leg. 010, libro I de cuentas de fábrica, f. 303.

¹³ PÉREZ MORERA, Jesús, «Esculturas americanas en La Palma, IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)», Las Palmas de Gran Canaria, 1993, t. II, pp. 1289 y 1297.

¹⁴ PÉREZ MORERA, Jesús, «El Templo de los Serenísimos, Los Cultos del Acaecer los Ingresos de Argual y Tancorote», Decimo Cuadrado Insular de La Palma, La Laguna, 1994, p. 96 y nota 122.

¹⁵ Archivo Histórico Diocesano de Tenerife, libro 56, libro de obras de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, f. 174.

¹⁶ Archivo Histórico Provincial de Tenerife, C-265, libro de la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, f. 123.

¹⁷ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, *Patrimonio artístico en Canarias en el siglo XVII*, Bozco, Cádiz, Insular de Gran Canaria, Madrid, 1985, p. 114. Art. Hechos y costumbres en las Cofradías Ordenadas, Siglos XVIII y XIX, María de los Reyes Hernández Socorro, coordinadora, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 183-184.

JPM

ICONOGRAFÍA MARIANA



PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO [A.3.1]

HERNÍ WATELE [c. 1677] / PAIS

ÓLEO SOBRE LIENZO / 85 x 107 CM

GRAN CANARIA, ARUCAS. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

BIROJUANIC.
DÍAZ PERÓN, M., «UN CORRE DE HERNÍ WATELE EN LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE ARUCAS», BOLETÍN DE EL MUSEO CANARIO EN PREPARACIÓN.

En el centro de la composición, la Virgen sube por la escalinata para dirigirse al sacerdote Zacarías, que la recibe a las puertas del templo, junto a sus acólitos. Santa Ana y san Joaquín la observan ascender, abajo a la derecha. Dos mendigos se asientan en el lado izquierdo, sirviendo de reposoirio a la composición. La escena se abre hacia una calle en perspectiva, flanqueada por edificios, y animada por transeúntes.

Este episodio de la vida de la Virgen, ausente en la Biblia, figura en los Evangelios Apócrifos. El Protoevangelio de Santiago [cap. VII y VIII] y el Evangelio del pseudo-Matthá [cap. IV], divulgados durante la Edad Media por la *Leyenda Aurea* de Santiago de Voragine, relatan que, a la edad de tres años, María fue conducida al templo por sus padres para ser consagrada a Dios. Debía subir quince escalones para ascender al santuario, correspondientes a los quince Salinos graduales (120-134), también llamados *Canticum graduum*, el cantar pronunciado por el pueblo de Israel cuando acudía en peregrinación a Jerusalén. María ascende sola por la escalinata, sin volver hacia sus padres o necesitar su ayuda. El tema se comparaba en la escuela XVII a la vocación del sacerdote, que subía en grado igual que la Virgen ascendió por la escalera del templo.

El detalle de los quince escalones, que se presentaba fielmente en la pintura durante la Edad Media, fue abandonado en el Renacimiento y la Contarreforma, pues no favorecía el equilibrio de la composición, por lo que los artistas, igual que H. Watele aquí, eligen un número de escalones arbitrario.

La atribución de este cobre a Herní Watele, pintor muy poco conocido, es posible por ser variante de una pintura del mismo asunto, perteneciente a una serie de cinco cobres en la Fundación Rúa de San Sebastián. La serie fue publicada por el profesor Valdésiego que, al encontrar la firma H. Watele en el cobre con la Negoción de la posoda a la Virgen y san José, atribuyó la totali-

dad de la serie a este pintor. El hallazgo de este cobre firmado es valioso para nosotros, pues nos permite extraer los caracteres estilísticos de un pintor sobre el que hasta ahora se sabe muy poco. Sin embargo, a la vista de los cinco cobres de la serie, es posible diferenciar dos minutos en la ejecución. *La Anunciación y Cristo ante los doctores* corresponden al estilo de Abraham Willensers, pintor con obra localizada en España, cuyos modelos, de canon corto, rostros redondos, ojos globulosos y modelado más duro, difieren de los de H. Watele; de diferente morfología, más elegantes y estilizados. No es extraño la colaboración de ambos artistas en esta serie, pues Herní Watele fue alumno de Abraham Willensers, según consta en los registros de la guilda de pintores de San Lucas de Amberes del año 1653-1654. Poco más hemos podido averiguar sobre este pintor que, tras ocho años de formación, consta como maestro en el año 1661-1662, y un año después, como *franc maître*. Debó ser también pintor de retratos, pues ejecutó el retrato de Reiner de Graaf [1641-1673], físico y anatomista de Leiden, según se deduce de un grabado en formato oval que reproduce su cabeza y hombros, esculpido por G. Edelink según H. Watele. Es de esperar que obras suyas aguardaran en España pues suponen, que al igual que su maestro, H. Watele dedicara buena parte de su producción a la exportación, a través de la vía comercial entre Flandes y el Nuevo Mundo, por medio de los *Fourchouk* y los *Innemsers*, marchantes flamencos afincados en Sevilla y Cádiz.

La Presentación de la Virgen en el templo de San Juan Bautista de Arucas que nos interesa aquí, repite el esquema del cobre del mismo asunto citado en San Sebastián (97 x 79 cm). Si bien la lámina de Arucas es de mayores dimensiones, el pintor simplificó la composición, reduciendo el número de personajes. Suprimió los niños portadores de cirios que acompañan a Zacarías y una de las mujeres detrás de santa Ana y san Joaquín, pero añadió el perro al lado del mendigo. La Virgen lleva en el cobre de San Sebastián un cirio encendido, del que ha prescindido aquí, detalle representado por transposición de lo que se menciona en el Protoevangelio de Santiago



[A.3.1]

VI. El Joaquín entregó cirios encendidos a unas jóvenes vírgenes, y les pidió que los mantuvieran encendidos, para evitar un posible temor de la pequeña María. Otras diferencias son visibles en la arquitectura: el cobre de Arucas incluye construcciones en el lado derecho, ausentes en la otra versión, por lo que la perspectiva de la calle, que queda truncada en el cobre de san Sebastián por la figura de san Joaquín, se pierde aquí en el horizonte.

¹ BEAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1857, pp. 184-186.

² VÍAS VALDIVIESO, E., *Las obras barrocas en el Patrimonio artístico de la diócesis de San Sebastián en el Páramo*, Florencia Barroca (obras, siglo XVII), Cat. Esp. Patrimonio-San Sebastián, 1996-1997, pp. 121-127.

³ De hecho Cristo ante los doctores repite de manera casi literal la composición de Willemss en el Museo del Prado. Véase, DÍAZ PADRÓN-MEDINA, El Siglo de Barroco en el Museo del Prado, Madrid, 1995, vol. II, p. 1302; No. 1221; DÍAZ PADRÓN, M., *Un cobre de A. Willemss en el Museo del Prado: Jesús en el Templo*, Boletín del Museo del Prado.

⁴ Artículo en preparación del profesor DÍAZ PADRÓN.

⁵ Año 1623-1624: *diestre des apprentis* el 7 de abril de 1623 la guilda recibe 230 florines de Hendrick Waile, pintor, aprendiz de Abraham Willemss, pintor. ICC ROMBOULTS, P11 & TH VAN LERUUS, De Lagersen in onder: *Historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, Amsterdam, 1991, I, p. 212.

⁶ ROMBOULTS-LERUUS op. cit. 1961, pp. 332, 343.

⁷ Un ejemplar se conserva en R. G. Våking, *Book & Print*, Somerset, Brit. RCN 4738.

IS



ENCUADRA CONCEPCIÓN [A.3.1.1]

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS [1628 - 1694]

TALLA EN MADERA POLICROMADA / 173 CM / CA. 1621 - 1626

SEVILLA, ARZOBISPADO DE SEVILLA. IGLESIA DE SANTA CLARA

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987), SÁNCHEZ MESA MARTÍN, D. (2002), p. 206.

Las distintas imágenes de la Inmaculada realizadas por Martínez Montañés tuvieron su comienzo en la que existe en la parroquia de El Pedroso (Sevilla) en ella aparece la Virgen con aspecto más infantil, de una belleza increíble. Pero todavía no se manifiesta en ella el tipo de Inmaculada que va a repetir otras veces, y que culminará en la *Inmaculada* de la Catedral de Sevilla, conocida como *La Cigüeña*, realizada entre 1628 y 1631. Ésta que esculpó para la iglesia del convento de Santa Clara es el precedente inmediato de la Catedral. Aquí cambia Montañés el plegado de los paños y otros datos del conjunto.

El profesor Hernández Díaz, uno de los historiadores más eminentes de Montañés, dice de la *Inmaculada* de la iglesia de Santa Clara que es una obra indudable del maestro. Como en *La*



Cieguecita, la Virgen aparece pensativa, con la mirada baja, las manos unidas por las palmas en oración, con dos cabezas de ángeles en las pies. Magnífico el ropaje tónico que cubre los pies y manto que cae desde los hombros, envuelve los brazos y marca profunda diagonal delantera, contrastando con el plegado curvilíneo del mismo.

Esta obra realizada entre 1621 y 1626, como anticipo de la Cieguecita de la Catedral de Sevilla. En la base, hecha con volúmenes macizos, resalta la media luna que emerge de las nubes con los picos hacia arriba. Y las dos cabezas de los ángeles, que en el caso de *La Cieguecita* van a ser tres. La serenidad es la misma en las dos imágenes; es como la manifestación externa de una pastosa calma interior, que se comunica hacia fuera en este gesto inflexible de quietud.

Esta Inmaculada está en un altar lateral de la iglesia de Santa Clara, que forma toda ella uno de los conjuntos más extraordinarios realizados por Montañés: el altar mayor, el de la Inmaculada, el de san Francisco de Asís, y los de san Juan Bautista y san Juan Evangelista. Como anota el profesor Hernández Díaz, en el propio retablo y en su ático, se sitúa la escena de Los Tallos, obra de Francisco de Ocampo, fechado en 1633.

El mismo aglomo vertical de la figura y la mirada baja acentúan el sentido de serenidad que es nota característica de estas Inmaculadas de Montañés, de las que ésta de la iglesia de Santa Clara es una de las más significativas. Es la expresión más bella del misterio que encierra dentro.

FGG



NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES [A.3.12]

JOSÉ LAJÁN PÉREZ [1756 - 1815]

MADERA POLICROMADA / 170 CM / 1802

GRAN CANARIA, SANTA MARÍA DE GUÍA, IGLESIA DE SANTA MARÍA DE GUÍA.

BIBLIOGRAFÍA:
TEJERA Y QUESADA, S. (1980), p. 28; FUENTES PÉREZ, G. (1998), p. 211; CALERO RUIZ, C. (1991), p. 57; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2001), pp. 108-117.

El autor de esta obra, José Laján Pérez, contaba con 46 años de edad cuando la ejecutó para la parroquia de su pueblo natal, Santa María de Guía, al norte de la isla de Gran Canaria. Se hallaba en la cúspide de su madurez profesional y de su mayor producción artística (35%). Esta imagen expresa soluciones artísticas y técnicas propias de un escultor que va más allá de los meros convencionalismos estéticos. En ella Laján se encontró libre para crear, pues no se sometió a los imperativos de la imagen de candelero (de vestir), principal demanda por parte de instituciones eclesásticas y particulares, en las que la anatomía queda reducida sólo a cabeza y manos. Aquí se reveló como un escultor maduro y decidido a resolver estudios de cierta complejidad estructural, plasmando los esque-

mas dieciochescos; de formas y actitudes más blandas y teatrales, que se conjugan con los postulados académicos. Se observa con claridad el esfuerzo de Laján por no descender a lo popular, utilizando para ello procedimientos técnicos cuyos resultados se aproximan a lo pictórico; sobre un eje vertical que antea desde la misma peana, el maestro organiza todo el estudio haciendo flotar al personaje de la Virgen sobre un tumulto de nubes del que emergen seis pequeños ángeles. Laján busca el golpe de efecto que radica precisamente en este cúmulo de nubes al que apoya en un solo punto de la referida peana, con lo que logra así una atmósfera más ligera, aérea y primaria a los conocidos rompimientos de cielo tan divulgados por la pintura barroca. La imagen mariana se balancea suavemente hacia su derecha para servir de contrarresto a la dirección y caída de las nubes. Hasta aquí Laján se revela como un escultor tradicional, eclesiástico, teatral y emotivo. Pero nos preguntamos si acudió a los préstamos estilísticos o fue original en el momento de plantear el boceto para el definitivo estudio.

No debemos extrañarnos de que en muchas ocasiones los escultores hayan acudido a modelos establecidos para lograr sus objetivos artísticos, recurriendo a las informaciones gráficas que entonces tenían a su alcance. Si bien Laján se mostró original y creativo en muchas de sus obras (*san Juan Evangelista*, *La Oración*; *santa Ana* y *san Joaquín*; *Garachico*, etc.), en otras, en cambio, estuvo sujeto a los deseos de los comitentes (*san Agustín*, *Las Palmas*). La observación de las manifestaciones artísticas de aquel momento, el recurso del grabado y los múltiples dibujos y apuntes fueron, como sucede siempre, los principales medios para llegar a la ejecución de la escultura. Laján no está tan lejos, como muchos creen, de aquellos artistas peninsulares activos entre los siglos XVIII y XIX, que también acudieron a los mismos procedimientos estilísticos y técnicos, determinadores comunes entre todos ellos. Por eso, la imagen de *Nuestra Señora de las Mercedes* mantiene un claro paralelismo con obras coetáneas realizadas por artistas peninsulares como, por ejem-



plo, Luis Salvador Carmona, que se hallaba activo a partir de la década de los treinta del siglo XVIII; algunas de sus imágenes muestran esos mismos planteamientos compositivos, produciendo una sensación de pérdida de masa a través del virtuosismo técnico. La *Virgen de la*

Asunción, perteneciente a la parroquia de Serdadilla (Cáceres), es buena prueba de ello; aparece sentada sobre un torbellino de nubes que asciende en forma de copa. Por tanto, la mayor parte de la masa lignea se acumula en la parte superior, adelgazándose consiguientemente el

contacto con la peana, produciendo una aparente inestabilidad con el fin de lograr el movimiento; o bien la homónima de la parroquia de Segura (Guipúzcoa), una puesta en escena que recuerda sobremedida el arte de los hermanos Asam (siglo XVIII). Lo mismo ocurría con la desaparecida imagen de *Nuestra Señora de la Paz* (parroquia de la Santa Cruz, Madrid), en la que las nubes intentan superar las dimensiones de la base, invadiendo así la propia hornacina. De esta obra sólo queda un grabado de Juan Antonio Salvador Carmona en la Biblioteca Nacional¹. No pretendemos demostrar ni afirmar que Luján Pérez tomó el modelo de los repertorios del mencionado escultor vallisoletano, pero sí encontramos ciertas analogías entre ellos. La imagen de *Nuestra Señora de las Mercedes* revela el mismo seguimiento compositivo que planteaba la *Virgen de la Paz*, citada anteriormente. En su obra, Luján no es tan grácil como Carmona. Los pliegues, por ejemplo, son más angulosos, amplios y espesos, apartando las formas barrocas, pero bajo el dominio y mesura de las propuestas académicas.

Hay que tener muy en cuenta que se trata de una pieza que Luján talló para la iglesia de su pueblo natal, donde recibió las aguas bautismales y en la que aprendió a ver, observar y disfrutar de las primeras obras de arte. Fue lo mejor que pudo haber hecho. Utilizó la madera de cedro², muy común para la mayor parte de sus esculturas. La policromía, en cambio, es probable que haya salido de los pinceles de Ossavary³. Con toda seguridad Luján prescindió del modelo de la anterior imagen: que en 1757 se había colocado en su altar con motivo del exito de las misiones mercaderías en la citada localidad gran Canaria. Ni siquiera conocemos su autoría. Luján la contempló durante el tiempo que permaneció en la casa paterna, en Guía, e incluso tuvo que haber vivido aquella ferviente devoción al nombre mariano de las Mercedes que por entonces conocía nuevos impulsos gracias al Obispo mercaderío fray Valentín de Morán (pont. 1750-1761). En 1802 se retiró esta imagen del culto para ser sustituida por la actual, bendecida el 24 de septiembre. Su comitente

fue el presbítero don Gaspar Monteseo, espocial devoto de la Merced, y mayor domo de la Cofradía del mismo nombre¹. Intervinieron también en la difusión y sostenimiento espiritual y económico de la devoción mariana don Lorenzo y don Francisco Monteseo, hermanos del mentado don Gaspar, el primero, sacerdote diocesano, y el segundo, fraile franciscano². En este sentido Luján pudo elaborar una imagen que reflejase sus propios criterios artísticos. Figuras tan representativas de la Historia del Arte como Gaya Nuño, Martín Gorgáez, y el linero Hernández Perera defienden el parentesco estilístico entre Luján y Saleiro. Sin entrar en estas disquisiciones —pues en el arte de Luján también confluyen otras tendencias estilísticas—, creemos que en la imagen de las Mercedes se descubren ciertos influjos salizescos u, al menos, de los escultores mediterráneos; el tratamiento concedido al tocado que cae hacia atrás, dejando al descubierto la cabellera mariana es uno de los síntomas más manifiestos de su inclinación por la sensualidad de los maestros levantinos, sin ignorar los atisbos de la estatuaría genovesa, que en el siglo XVIII fue objeto de atención de muchos artistas locales. En 1797, y durante la primera visita efectuada por Luján a Tenerife, isla con mayor número de estas obras religiosas, tuvo la ocasión de contemplarlas y de tomar apuntes para sus posteriores composiciones. Resulta cuanto menos curioso que los personajes de la Virgen María con tocado que intenta descubrir la cabeza, fueron realizados después de esa primera visita, es decir, entre 1800 y 1815 (*Virgen de la Encarnación*, *Virgen del Rosario*, *Gáldar*; *Virgen de las Mercedes*; *Virgen del Carmen* —iglesia de San Agustín—. Las Palmas de Gran Canaria.)³ Hasta qué punto la influencia genovesa dejó huella en el gusto por lo anatómico, por lo sensitivo y sensual? ¿o todo esto lo aprendió en esa hipotética visita a la Península, sobre todo al Levante? Y a medida que avanzan los primeros años del siglo XIX, Luján parece que las despoja del tocado; fíjemonos, por ejemplo, en las imágenes de Nuestra Señora de las Mercedes y la de Nuestra Señora del Carmen, última obra que salió de su taller. Hay en ellas una bien organi-

zada mezcla de estilos, procedencias gustos, detalles, etc. —a veces difícil de dissociar— que definen el arte de Luján Pérez. La imagen de Nuestra Señora de las Mercedes es precisamente el punto y final de todo ese proceso, reuniendo los aportes más adecuados para convertirse en un arte escultórico oficialista y representativo del archipiélago.

¹ GARCÍA GARCÍA, María Concepción, *El escultor Luis Salvador Corrons*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A., 1990, p. 66.

² Los hitos de Luján Pérez citan la muerte de orden cronológico la más próxima a la mayor parte de sus esculturas. Don Julio Sánchez Rodríguez también ratifica este dato para la imagen en estudio. *Nosotros*, ante la imposibilidad de conocer la veracidad del material, preferimos seguir manteniendo la opinión más generalizada al respecto. Es de obligada consulta la obra de SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, *La Merced en los Islas Canarias*, I.A. Argel Romero, S.A., patrocinada por la entidad local Sánchez Pizote I.E.P.A. Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 108-117. También la correspondiente a CALZEDO RUIZ, Clementina, *Luján, Vicerrector de Cultura y Depósito del Gobierno de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 57.

³ FRIENTES PÉREZ, Gerardo, *ConArte: El clasicismo en la escultura*. Anlo de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1990, p. 211.

⁴ TEJERA Y QUESADA, Santiago, *Los grandes escultores*. Don José Luján Pérez, Madrid, 1994, p. 28.

⁵ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, op. cit., p. 110. Estas tres religiosas, naturales de Gaitá, fueron hijas de don Cristóbal Jacinto de Monteseo y de doña María del Pericón James de Mesa. Desde muy temprana manifestaron siempre una profunda devoción a la Virgen de las Mercedes, de tal modo que en 1757, cuando don Gaspar contaba con 21 años de edad y gracias a su entusiasmo, se llevó a cabo la primitiva imagen de aquella advocación mariana, colaborando activamente el propio beneficiado y el sacerdote. En esta fecha don Gaspar consultó los estudios sacerdotales, y Luján Pérez apenas había los 2 años de edad.

⁶ Para el conocimiento de las aportaciones artísticas genovesas a Canarias, consultar el estudio de HERNÁNDEZ PÉRERA, Jesús, *«Alcuzcra genovesa en Tenerife»*. Anuario de Estudios Atlánticos, Madrid Las Palmas, 1991.

GFP



NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN [A.A.33]

JOSÉ LUJÁN PÉREZ [1756 - 1815]

TALLA COMPLETA EN MADERA, POLICROMADA / 1,48 x 0,80 x 0,47 CM / 1799

GRAN CANARIA, GÁLDAR, TEMPLO ARCHIEPISCOPAL DE SANTIAGO DE LOS CAVALLEJOS

BIBLIOGRAFÍA:

CALZEDO RUIZ, C. (1991), p. 57. CAZORLA LEÓN, S. (1999), pp. 73-76. JIMÉNEZ LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1982), p. 70. LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1984), p. 95.

La advocación de la Concepción está bastante extendida en Canarias y algunas parroquias se posieron bajo este nombre de Nuestra Señora (Vaherle, La Laguna, La Orotava, Realejo Bajos, Betancuría, Agaete, etc.), además de conventos y ermitas. Junto con los ejemplos más conocidos por ser la titular, la Concepción se venera en muchos recintos religiosos, con casos de mayor antigüedad que algunos de los reseñados, tal como sucede en Gáldar. Nuestra Señora, más tarde con el título particular de la Concepción, aparece desde los primeros momentos en la iglesia de Santiago, parroquia que, como es sobradamente conocido, es una de las más antiguas de las islas. Esta circunstancia la convierte en una de las primeras devociones marianas, antiguada que ostenta en la comarca de Gáldar, ya que en algunos documentos se atestigua que había sido traída por los conquistadores, lo mismo que la primitiva imagen de Santiago.

En el beneficio de Santiago de Gáldar, junto con la tribulación del santo apóstol en la parroquia matriz, siempre han estado muy presentes las devociones marianas, de tal manera que las dos primeras hijas del siglo XVI se dedican a la Virgen; Nuestra Señora de la Concepción de Agaete y Santa María de Guía, además de las ermitas de Las Nieves y La Encarnación. El propio templo jacobeo ha contado a lo largo de la historia con diversas advocaciones (Rosario, Copacabana, Pilar, Encarnación, Dolores, Soledad, Candelaria, Carmen, etc.), con el copatronazgo de Nuestra Señora de la Concepción, desde la misma cristianización, junto con santa Ana.

En la documentación del archivo parroquial las referencias son muchas, siempre como Nuestra Señora de la Concepción, aunque popularmente se le conoce por *La Panisima*, nombre que los galderes otorgan a todo lo relacionado con su devoción (cruce, altar, festividad, procesión, etc.). Entre los documentos del siglo XVI, la visita del licenciado Fernán González del 14 de marzo de 1556 recoge: *Luogo visitó el otro altar del lado iz-*



JA.33

quiendo de la advocación de Ntra. Sra. de la Concepción, que fundó Juan Rodríguez de Luero, en el cual dicho altar está una imagen de Nuestra Señora de bulto con su hijo en los brazos, puesta en su tabernáculo. Por esta referencia se conoce la ubicación del altar y su fundador, así como algunas características generales de la imagen, tales como el ser una talla completa y con una iconografía de la Concepción, que coincide con la primitiva de la parroquia matriz de La Laguna (Tenerife), con el Niño Jesús. Esta antigua imagen aparece referida todavía en el siglo XIX, cuando ya había sido sustituida por la actual.

Nuestra Señora de la Concepción ocupa un lugar de honor en el actual templo neoclásico de Santiago de los Caballeros, cuya primera piedra se bendijo el 23 de mayo de 1778, en la festividad de la Aparición de Santiago. Su retablo es genérico al del santo patron y ocupa el testero de la nave del evangelio (Nave de la Purísima), poseyendo la distinción de ser Altar Privilegiado, de ahí que sobre la mesa esté el Sagrario, tal como proclaman dos lámparas laterales de plata del siglo XVII (una de ellas mexicana). El retablo de madera es de estilo neoclásico; del mismo se refiere en el archivo parroquial: *En julio de 1866 fueron adornados los capillas del Patrono Santiago y la de Ntra. Sra. de Concepción con hermosos retablos, costaron 900 ptas. y los cuatro jarrones veinte y un duros. Aunque las capillas aparecen empapeladas son cortinas que se pueden quitar y poner habiendo una persona aquí y cuñadosa. La hornacina de la Virgen se abse en hueco de medio punto que aparece flanqueado por dos columnas clásicas de orden corintio que soportan un frontón curvo, adelantadas al cuerpo del retablo; a cada lado y en un segundo plano aparecen sendas pilastras con las mismas características, todo pintado imitando mármoles. Como remate superior aparecen los dos jarrones citados los otros dos pertenecen al retablo de Santiago. El consagratorio es del mismo año, aunque se colocó el 25 de octubre, es de caoba y su autor fue Ignacio Djeda. Según las cuentas de la época Se han gastado en adornar estas dos Capillas de Santiago y Concepción mil ciento ochenta y ocho pesos.*

La imagen de Nuestra Señora de la Concepción es una lograda creación del escultor guineense José Lejón Pérez (1756-1815). Fue realizada en Las Palmas y de la misma se refiere en las cuentas de fábrica de 1799. *Por 2468 reales y 14 maravedís que tuvo de costo la Imagen de Nuestra Señora de la Concepción así del escultor, pintor, modera, ojo de cristal, hechura de la vidriera, hechura de la media luna, incluso la plata y las doce estrellas, conducción a la Ciudad, y del cajón en que fue, y algunos pregios que fue preciso mandar a la Ciudad.*

La acción transcurre en el cielo y sobre una pama neoclásica aparece una masa de redondeadas nubes, con querubines a los lados, sobre las que se yergue la Madre de Dios, calzada con sandalias que dejan ver sus dos pies, pisando el izquiesto a la serpiente que muerde una manzana de oro entre sus fauces y cuya cola asoma por la parte de atrás de los cúmulos de nubes. María porta una sencilla túnica de color amarillo suave (vestida de sol), recogida con cinturón y de mangas largas, debajo de las cuales salen manguitos de una prenda inferior. El manto es azul, apoya sobre el hombro derecho y se desliza por la espalda, recogido por el lado izquierdo a la altura del cinturón y cayendo por el brazo derecho. Todas las telas son lisas, sólo decoradas con estrellas en el manto azul y borduras doradas. Tanto el rostro como las manos reflejan una gran espiritualidad, potentes en la serena y tranquila belleza de la cara, con los cabellos morenos que caen hacia atrás o las manos que elegantemente sólo se unen por las yemas de los dedos. La policromía es de una gran calidad, apreciable en detalles como el cinturón de la Virgen, con un minucioso trabajo que sólo se puede apreciar de cerca.

La fruta azul alude al árbol del Bien y del Mal y al ser maligno que intuyó al pecado de Eva, provocando la expulsión del paraíso terrenal. De ahí que María es la Nueva Eva que superará el pecado original. Precisamente en el Génesis (3.15) se puede leer: *Prodré enemistad entre tú y la Mujer entre tu descendencia y la tuya. Ella herirá tu cabeza y tú apuntarás a su calcetín. Al igual que otros símbolos, la luna que sale de los*

lados de la masa de nubes, aparece reflejada en la visión apocalíptica de san Juan y fue visto una gran señal en el cielo: una Mujer vestida de sol, con la luna bajo los pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas (san Juan, Apocalipsis, 12.1-17). El tema de la Inmaculada, por lo demás, alude a la concepción sin mácula de la Virgen en el seno de santa Ana, su madre, y no a la Encarnación de Nuestro Señor.

Como se puede apreciar, esta iconografía muy ajustada a los textos bíblicos, a pesar de la aparente simplicidad de la escultura, en una composición muy cuidada, sobre todo por la armonía y los recursos que el artista utiliza para simular el tránsito de la Virgen en las alturas. Todo ayuda a obtener un efecto ascensional, tanto los verticales pliegues frontales, como la posición de las manos y la erguida cabeza, en ligero contraposto, sin que rompan esta tendencia los paños del manto que, con sus líneas oblicuas y serpenteantes, coadyuvan a lograr esta sensación aérea. Compositivamente siempre se ha resaltado el paralelismo entre esta imagen y la de Nuestra Señora de La Luz (Las Palmas de Gran Canaria).

Relacionado con la imagen, además de la media luna y el sol de doce estrellas de plata que la corona, hay un conjunto importante de piezas, tales como el termo completo para su fiesta, frontal del altar mayor para la celebración principal, estandartes, ranga de cruz para la procesión, todo en color celeste; vidriera dedicada a la Virgen (colocada en 1906 en el ventanal de su capilla colateral); también se conserva un paño que se confeccionó con las ropas de la antíguidad egipcia. Muchos de estos objetos están en directa relación con la solemne fiesta del 8 de diciembre, con procesión que recorre varias calles del centro histórico (Plaza de Santiago, Tenesor Semidán, Artemi Semidán, El Moral y Capitán Quesada), decoradas con gallardetes propios que sólo se utilizan en ese día festivo: paño azul, con el anagrama de María en dorado; M coronada, rodeada de estrellas). El itinerario no siempre fue el mismo, antaño parece que bajaba y subía por la Calle Larga e incluso la celebración fue durante mucho tiempo en su octa-

va, ya que el día 8 se celebraba en la Iglesia de San Antonio de la Vega (orden de San Francisco), cuyo altar mayor tenía otra Inmaculada, actualmente en la iglesia de San Antonio de Padua de Mogán. No menos importante que su fiesta es la celebración de los alumbrados durante el mes de mayo, que tenían un aparato escenográfico extraordinario, con la imagen en el tabernáculo del altar mayor, donde se llegaron a representar actos alegóricos. Todavía se mantiene esa tradición y actualmente se celebran en la propia capilla, con culto diario a la Virgen, que es adornada con arreglos de flores y luces. En el mismo templo de Santiago se conservan otras tres imágenes marianas realizadas por Lejón, correspondiéndose con antiguas devociones de Gáldar: Nuestra Señora de la Encarnación, también conocida como Virgen de la Vega por haber sido su fundación en una ermita de la Vega Mayor de Gáldar; Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de los Dolores. También talló el imaginero guineense el san Sebastián que se venera en la ermita homónima, situada en la entrada de la ciudad.

JSLG



MIRAJRO DE LA VIRGEN DE LA PEÑA [AA.34]

ANONIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 67 x 51 CM (CON MARCO) / CA. 1793 / SIGLO XVIII

PROFUNDAMENTE VIEJA DE TRO PALMAS. ENTRA DE NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA

BIBLIOGRAFIA:

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1933) p. 20. MORGANTE RODRÍGUEZ, M. J., MATO CASTAÑEDA, L. (1987) p. 42.

Cuadro exvoto de pequeño formato y factura popular, en el que se representa un milagro de la virgen de La Peña obrado en una joven enferma, a la que devolvió la salud, según se cuenta en una inscripción del propio cuadro.

La composición pictórica se estructura en dos planos; en el superior se observa, en la parte derecha, una imagen de la Virgen con el niño en brazos, sobre una masa de nubes; en el lado iz-



[A.3.5] querdo aparece una cartela enmarcada en un ovalo en color rojo, en la que puede leerse el texto alusivo al milagro que representa la obra: *Milagro que obró nra. Sra. de la Peña con una hija de Fernando Pérez de las Calderas de San Bartolomé. Habiendo estado desahuciada de los médicos por la intercesión de esta Santa Y. Mogen recobro Salud perdida. Año 1783. En el plano inferior se representa, a la derecha, a la joven enferma sentada sobre un lecho, y, en el lado izquierdo, a un caballero de rodillas mirando a la virgen y en actitud de oración y agradecimiento.*

Los colores que predominan en la obra son los blancos, azules y ocres, resultando el marco rojo de la cartela.

En los inventarios de bienes de la ermita de Nuestra Señora de La Peña, publicados por don Santiago Cazorla, se alude a cuadros sobre milagros de la Virgen, aunque en la actualidad éste es el único que se conserva en el templo. Concretamente en el inventario realizado el 11 de mayo de 1743 se relacionan *Dos cuadritos de milagros de la Virgen que, sin embargo, no aparecen mencionados en el inventario confeccionado el 5 de abril de 1764.*

Además de los exvotos representados por los dos cuadritos referidos y por la representación

plástica que nos ocupa, en el santuario de La Peña existió, hasta hace aproximadamente tres décadas, otro conjunto de exvotos conformado por numerosas figurillas que representaban pies, brazos, manos, ojos, cabezas, cuerpos, etc., aunque en la actualidad no se conservan. Estas figurillas y los cuadros referidos evidencian la costumbre de los fieles de depositar en el templo de la patrona de la isla elementos alusivos al favor concedido por la Virgen o a la gracia solicitada a la misma, pues tanto las representaciones plásticas referidas como las figurillas tenían como objeto pedir por un acontecimiento deseado o bien agradecer el milagro obtenido.

El caso que nos ocupa se trata de un exvoto de agradecimiento, pues la cartela incluida en el cuadro narra el milagro de que fue objeto la joven enferma representada en la escena plástica.

Este pequeño cuadro aparece descrito en algunas fuentes bibliográficas. Así, en la obra titulada *Notas Históricas de la Virgen de la Peña, en la isla de Fuerteventura*, de Sebastián Jiménez Sánchez, podemos leer: *También hemos visto en el santuario un mediano lienzo de tauca factura, que tiene en alto y en un extremo a la Virgen con el Niño, y en plano más abajo una co-*

ma con una joven enferma y un hombre a sus pies de rodillas dando gracias a la Virgen. En otro extremo de la pintura se lee lo siguiente: *Milagro que obró Nuestra Señora de la Peña con una hija de Fernando Pérez de las Calderas de San Bartolomé. Habiendo estado desahuciada de los médicos por la intercesión de esta Santa Inagen recobro salud perdida. Año de 1783 (sic). Por su parte, M^o Jesús Morante y Lorenzo Matro describen este exvoto en el trabajo titulado *La pintura en Fuerteventura y su conservación del siguiente modo: El tercer exvoto que hemos registrado pertenece a la ermita de la Vega de Río Palma y está colocado, con marco sobre el Altar de San Lorenzo. Mide 51 x 34 cm. posee marco y en él se representa uno de los milagros de la Virgen de la Peña. Su estilo es popular, su estado de conservación malo y en él puede leerse el relato del suceso y la fecha de 1793. La fecha de realización de este artículo es 1984, año en que según la cita el cuadro se encontraba colocado en el templo, sobre el retablo de san Lorenzo. Actualmente la obra se encuentra en la sacristía de la ermita.**

BCR



NUESTRA SEÑORA DE SAN SALVADOR [A.3.5]

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 107,5 x 81,5 CM / FINALES DEL SIGLO XVII O PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII

GRAN CANARIA SAN BARTOLOME DE TRIANA, PLAZA DEL INGLÉS, CAPILLA CATÓLICA DEL TEMPLO ECUMÉNICO EL SALVADOR

BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, J. (1990), pp. 282-284; MORENO MEDICOZA, A. (1997), pp. 20-31; THIENS, M. (1947), pp. 297-299; DUCHET-SUCHAUX, G. Y PASTOURIEAU, M. (1996), pp. 323; RÉAU, L. (1996), pp. 129; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1986), pp. 379; DE ANTONIO SÁENZ, T. (1998), pp. 122-124; NAVARRETE PRIETO, B. (1998), pp. 292; PEÑANDEZ LABREDA AGUDE, C. Y GARCÍA GANZA, M^o C. (1994), p. 67.

El paso del siglo XVII al XVIII supuso, junto con el cambio a la dinastía borbónica, un proceso de apertura hacia Europa, especialmente hacia Francia e Italia.



[A.3.]

Algunos artistas procuraron adaptarse rápidamente a las nuevas corrientes, mientras que otros permanecieron sujetos a las enseñanzas del Siglo de Oro español, y en Sevilla concretamente, casi todos fueron fieles seguidores del magisterio de Valdés Leal y Murillo.

En este marco cronológico de finales del XVII y principios del XVIII se puede emplazar el lienzo de Nuestra Señora de san Salvador que proyecta todo el momento de esplendor de la pin-

tura barroca sevillana con claras reminiscencias murillescas, pero a su vez refleja esa nueva contención del color, ahora mucho más equilibrado y tan del gusto rococó que da lugar a una pintura de gran elegancia.

La Virgen María coronada, porque participa de la dignidad real de Cristo, está situada ante un repuntamiento de gloria de suaves tonos y con pequeños querubines enmarcándole la resplandeciente cabeza a modo de nimbo. La composi-

ción es romboidal y las esquinas superiores están ocupadas por putti. María sostiene con la mano derecha una rosa que nos muestra con gracia, mientras que sobre su rodilla izquierda sostiene al Niño Jesús Salvador que, como tal, porta en su mano izquierda la esfera terráquea y con la diestra imparte la bendición.

Las sombras de toda la pintura se espesan de manera que de ellas surgen las imágenes y crean en su conjunto una atmósfera muy cálida e íntima.

Este tipo de iconografía mariana aparece en la Edad Media con un sentido bíblico. La rosa simboliza a la *Madré de Dios* procedente del tallo de la familia de patriarcas y reyes y que se convierte con el Cristianismo en la flor de la Virgen María, calificada como rosa sin espinas porque nació sin la mancha del pecado original.

En ocasiones, como se observa en este lienzo, su divina maternidad se resalta con la presencia de la paloma de la Anunciación que, a veces picotea la rosa, aunque algún autor, como la Dra. Hernández Socorro¹, señala que se puede identificar con el Espíritu Santo, probablemente haciendo referencia al misterio de la encarnación del Verbo que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo.

A partir del siglo XVII, la iconografía de la Virgen con la rosa fue adoptada por las corrientes de devoción mariana que por entonces se creaban, llegando a ser tan común su presencia como la de los rosarios, que en un principio estaban formados por una corona de rosas rojas y blancas que se alternaban, siendo en ocasiones denominada con la advocación de la Virgen del Rosario, a pesar de portar una rosa.

Una referencia de esta temática de la Virgen de la Rosa la encontramos en la escultura gótica del Hospital (hoy Colegiata) de Roncesvalles (Navarra). Realizada en madera y cubierta con chapas de plata, la Virgen del Tesoro repite exactamente la disposición de la del Salvador, aunque sin la presencia de la paloma.

Como punto de partida para la composición de su obra, el pintor de Nuestra Señora de san

Salvador pudo inspirarse, que no plagiar, en el grabado del romano Vespasiano Strada [1582-1622] titulado *Virgen y el Niño con una rosa*, que Zurbarán utilizó para su *Virgen de la Merced* y que copió fielmente, como tan común era en aquella época entre los pintores ya fuera de grabados originales o de otros realizados a partir de éstos.

En lo referente a la autoría de este lienzo del Templo Ecueménico no hay ningún autor corroborado, aunque por el estilo y procedencia, además de por las indicaciones aportadas por la Dra. Carmen Fraga¹, podríamos apuntar en la línea de Domingo Martínez [1688-1749], pintor sevillano de técnica esquisita que destacó por su reavivación del estilo de Murillo y por una búsqueda de la belleza a través del refinamiento cromático. Aunque hasta este momento no se dispone de documentación alguna que permita confirmar quién fue el artífice de esta obra.

Lo que sí que es más que probable es que se trate de alguno de los seguidores de Murillo, imitador de su estilo y que, como tantos otros, tras su muerte procuraron seguir su línea para satisfacer la demanda de clientes que seguían reclamándolo y que así seguirían haciéndolo durante los primeros veinticinco años del siglo XVIII, aunque siempre incorporando su toque personal.

La procedencia de esta tela está en una colección particular en Sevilla, que la donó al que fue Obispo de Canarias Moisés José Antonio Infantes Florido [1967-1978], quien la cedió al Templo interconfesional del Salvador que el mismo fundó en enero de 1971 y que finalmente acabó ubicada en la capilla católica del mismo.

¹ HERNÁNDEZ SOCORRO, Mª de los Ríos, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en un comentario artístico que acompañó al cuadro y que se dirigió mediante una tarjeta sujeta de 1993 que está La Caja de Canarias.

² Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna quien le agradecemos desde la organización de la exposición sus siempre interesantes e útiles.

MTAR



PLACA DEL PROTOEVANGELIO [A.A.34]

FRANCESCO NATALE JUARA [1673 - 1759]

PLACA PUNTEADA, INCELADA Y REPIETIDA EN SU COLOR CON MARCO PARCIALMENTE SOBRIORADO / 84 x 52 CM / PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, COLECCIÓN PRIVADA

FIRMA: DNI

EN EL REVERSO: FRANCESCO JUARA

Con marco mistilíneo y campo central de acentuado relieve y dinamismo, presenta a la Inmaculada Concepción con su hijo en brazos, sobre el globo terráqueo con una media luna con los cuernos hacia abajo y envuelta en una apoteosis de nubes, ráfagas y ángeles. La Madre de Dios sujeta debajo de su pie la serpiente infernal enroscada alrededor del mundo, mientras el Niño Jesús humilde en su cabeza la lanza terminada en cruz que empuja en sus marcos. A sus plantas, se hallan dos ángeles púberes —uno en actitud orante y otro con un ramo de aznaces, trofeo simbólico de su pureza original— que se repiten, a mayor escala, en el coronamiento del marco, en este caso portando una corona con doce estrellas, símbolo de las doce tribus de Israel y de los doce apóstoles. Otros dos ángeles niños despliegan, en el extremo inferior, una filacteria con la leyenda: *IPSA CONTERET CAPT TVMM* (Gén 3, 15).

Simbólicamente, la imagen representa el Protoevangelio o primera promesa de salvación prefigurada en el Génesis. Como la mujer apocalíptica, María aparece sobre el fondo de una aureola solar —que surge de su cabeza— con la luna a sus pies pero al mismo tiempo es identificada con la nueva Eva, la mujer anunciada desde el mismo paraíso, cuyo linaje había de aplastar la cabeza de la serpiente.

La composición refleja su gran calidad y maestría no sólo en la disposición de las figuras, que con su relieve tan acentuado llega a disponer de un gran número de planos hasta el fondo de la chapta con un gran carácter naturalista, sino tam-

bién en el dinamismo de los paños, el vigoroso movimiento de los ropajes y el ritmo vibrante que se consigue con las cabezas de querubines, niños alados y ángeles de cuerpo entero. El reverso presenta tapa de madera con decoración simétrica de flores, tallos y hojarasca, pintada en oro sobre fondo verde y negro; y, en la zona superior, una placa de bronce con angilla para colgar la pieza.

Guardada en colección privada, su existencia ha sido ignorada hasta el momento. Por fortuna, la presencia de la firma de su autor en la parte posterior de la placa, pintada en letras doradas, nos ha permitido conocer la personalidad de su artífice; el célebre platero mestizo Francesco Natale Juara, pariente del también conocido arquitecto Filippo Juvara, que dio las primeras trazas del nuevo palacio Real de Madrid en 1735. Establecido en Fiuma desde 1717 hasta su muerte en 1759, hasta ahora la única obra de segura paternidad de Francesco Natale es otra placa perteneciente a la casa de Saboya con la representación del desierto en la Huida a Egipto, que comparte con la de Gran Canaria el mismo tipo de marco mistilíneo —más simplificado en el caso que nos ocupa, en el que cobra más importancia el campo del relieve— con ángeles sobrepuestos y molduras decoradas con oras





HAJG

y formas avereadas. Ambas se hallan firmadas en el reverso con su nombre y apellido. Se trata de piezas muy características del barroco romano, cuyo decorativismo está tomado de las realizaciones y programas ornamentales de las gran-

des arquitecturas, como evidencian las guirnal-das de flores y angelitos superpuestos al marco.

En Sicilia también se le atribuye el frontal de altar de plata y bronce dorado del Duomo de

Messina y una sacra en la iglesia del Carmelo de Calascibetta; mientras que en España se considera de su taller un relieve con trunca de localida-d de la ciudad de Roma y temática similar al de Teor, en este caso con la Inmaculada Concepción sobre la bola del mundo entre nubes y cabezas de querubinos. Con marco idéntico al de la casa de Saboya, fue donado por S.A.R. la Infanta doña María Isabel de Borbón a la capilla del Palacio Real de Madrid en 1931.

¹ ACCASCIANA, María, *Orfebre di Sicilia dal XII al XIX Secolo*. S.F. Flaccio editore, Palermo, 1976, pp. 363-367, fig. 240-243.

² A MARTÍN, Fernando, *Caricayo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1982, nº 111, p. 143.

JPM



VIRGEN DORMIDA [A.3.7]

FRY MIGUEL LORENZO (1658 - Ca. 1730)

MADERA Y LIENZO POLICROMADOS / 130 CM / CA. 1703 / SIGLO XVIII

TENERIFE. LA LAZONA. IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA CATALINA DE SIENA

BIBLIOGRAFÍA:

RODRÍGUEZ MOLINE, J. (1935), p. 126; TARRIUS, P. (1964), (1969A); CIBRANESCU, A. (1965), p. 189; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1981), 263-266; CALZADILLO, R. J. C. (1987), pp. 261-264; PIEDRAHITA, R. (1988), J. M. (1988), pp. 120-121; RODRÍGUEZ MOLINE, J. C. (2001), p. 147; CORDERO LAGUNA, DAUPE, D. (2001), pp. 295-347.

La creencia de que María no sucumbió a la muerte —sino que se durmió para pasar al Padre— no tuvo en la escultura tanto éxito como en la pintura y, en cualquier caso, fue menos difundida que la escena de su ascensión a los cielos que le sigue en el relato de su vida. Con todo, las islas conservan algunas efígies de bulto sobre la dormición de la Virgen, que la presentan acostada plácidamente y con las manos unidas en actitud orante. Así se muestra en esta imagen de vestir realizada por el agustino fray Miguel Lorenzo, cuya autoría fue recogida por un cronista dieciochesco de la orden que lo calificó como religioso leigo de este convento, pintor y grande bienhechor del Coruña, que hizo la Capilla de Gaceta y asimismo a Nuestro Se-

hora difunta. En efecto, Miguel Lorenzo pasó como ermitaño en 1674 en el convento del Espíritu Santo de La Laguna al que, salvo desplazamientos ocasionales, se mantuvo vinculado a lo largo de su dilatada existencia. En aquella ciudad había nacido en 1658 del matrimonio formado por Bernabé Lorenzo y María Domínguez, y en su parroquia de los Remedios recibió las aguas bautismales el 4 de octubre de ese año; debió fallecer en torno a 1730, aunque la inexistencia de registros de enterramientos nos impide de momento precisar la fecha.

La primera información que acredita las ocupaciones artísticas de fray Miguel data de apenas un año después de su profesión, pues figura como pintor cuando en mayo de 1675 recibió el encargo capitular de asistir al antiguo prior fray Gaspar Guerra. En el convento compaginó la formación piadosa y su aprendizaje con gubias y pinceles junto a hermanos de regla de superior edad; en este sentido, hemos podido documentar allí en el comercio de siglo, al menos, seis religiosos artistas. De 1681 data el primer trabajo conocido de fray Miguel, una talla de san Guillermo de Aquitania que tenía entonces para dorarlo y esculirlo y que colocó una vez policromado en el nuevo retablo de la Cofradía de la Cruz del cenobio donde moraba.

Las noticias sobre la Virgen *difunta* son más escasas, aunque cierta información nos ha llevado a proponer dataarla en los primeros años del siglo XVIII. Se trata de la solicitud de licencia elevada en 1712 por fray Miguel Lorenzo al obispo para consagrarse con la intención de que se permitiera procesionar públicamente la imagen, y en ella expone que *aurá ocho o nueve años que resulta a costa de su depósito la función del Tránsito y entierro de Santa Santísima Nuestra Señora con toda la decencia que es notoria el primero domingo introito de la Assumptio de Nuestra Señora a que assiste todo este pueblo con toda devoción*. De esta manera, la hechura de Virgen ha de adelantarse al menos a 1703, año en que el autor por propia devoción comenzó a festejarla; durante esos años la efígie permaneció en el convento —quizás en la capilla de Gracia— sin estar vinculada a patronato

alguno. Fue en 1724, todavía vivo fray Miguel, cuando los padres capitulares aceptaron la propuesta del vecedor Santiago Álvarez de Abreu para convertir en capilla una celda, en la esquina del claustro junto a la sala de estudio de Teología el nuevo patrono se comprometió también a dotar la fiesta que hasta entonces se hacía. Allí se entronizaría la Virgen en un hermoso retablo de pabellón-baldaguino flanqueado por las efígies de Santiago y san Francisco, inequívoca referencia a los nombres del fundador y su esposa, Francisca Valdés.

La Virgen *difunta* es una imagen vestidora que tiene talladas cabeza, manos y pies. El torso está sólo esbozado, los brazos articulados y la mitad inferior del cuerpo se soluciona con un armazón de madera recubierto de tela encolada a modo de falsa celdita, con decoraciones vegetales al óleo sobre fondo terroso. Precisamente en su policromía, que combina flores, tallos y hojas de cardo en diversos tonos pastel, encontramos elocuentes semejanzas con los motivos ornamentales del dintel y las jambas del acceso a la antigua capilla de la Virgen de Gracia del convento agustino de La Laguna, obra de fray Miguel Lorenzo que fue largos años mayordomo de su cofradía. La efígie fue concebida de esta manera para ser amortajada con ricas galas, como las que aún conserva, y también para recibir joyas y alhajas, entre ellas, sobresaie su urna a modo de cama chagada en plata, que debe ser obra íntima del tercio central del siglo XVIII. La imagen recibe culto desde 1843 en la iglesia consuetudinal de Santa Catalina de Siena de La Laguna, a donde pasó con sus vestidos, ajuar de culto y retablo previa petición de las religiosas una vez desamortizado, en 1835, el cenobio agustino.

De esta iconografía de la Virgen *difunta* o dormida disponemos en las blas de contados ejemplos además de éste. Así, se conservan efígies similares en la iglesia de la Concepción, en La Ortava (procedente del convento franciscano de la Villa); en la ermita del Tránsito en Icod de los Vinos; y en la iglesia de Guadalupe en Teguije. En la propia iglesia agustina de La Laguna debió existir antes que esta otra escultura de María en su hora postrera, colocada por Tomás Pe-

reira de Castro en la capilla de su patronato en el segundo cuarto del siglo XVII; la documentación avala que por voluntad suya se celebraba anualmente con una imagen que allí estaba la fiesta del Tránsito. Bajo tal título se conoce también esta imagen y así consta, por ejemplo, en la licencia para procesionarla públicamente (1722) y en la escritura de mayorazgo (1735) instituido por Santiago Álvarez de Abreu. Éste había obtenido cuatro años antes una bula de indulgencia para fundar en torno a la Virgen la cofradía de la Buena Muerte, pero dudamos que llegase a constituirse formalmente.

La figura de fray Miguel Lorenzo presenta interesantes perfiles como religioso, como patronizador, como artista y acaso también como erudito. El haber profesado como lego sugiere un carácter modesto, pues su relevante trayectoria no se corresponde con tal estado dentro de la orden. Buena prueba de su soberbia son las continuas donaciones con las que favoreció el culto de la Virgen de Gracia, la gran devoción de los agustinos a partir del último tercio del Seiscientos, entre ellas, la importación desde Genova en 1715 de un ahornelico mayórico que la figura y que permanece colocado sobre la puerta principal de la iglesia en ruinas. En cuanto a su labor artística fue polifacético: tallaba y policromaba esculturas, pero también trabajó como pintor de caballete y mural, y como dorador de retablos. Pero su extenso catálogo conocido invita a considerar una labor más amplia en todos esos campos y también la pervivencia de su arte a través de discípulos, como Agustín de Jesús Thujillo, formados en el obrador conventual. Lo mismo puede aplicarse a sus lazos con otros artistas. Así, resulta sugestiva su relación con el imaginero Lázaro González de Ocampo, al que sin duda conoció en La Laguna y a quien abonó en 1706 el costo de las efígies titulares del convento de agustinas de Los Reales.

Finalmente, queremos hacer notar su posible identificación con el *pater* Michael Laurentio, lector de Artes del convento agustino de La Laguna, autor en 1678 de un tomo en 4º titulado *Conventarii in octo Phisicorum Libros Arist.* La edición revisada de la Bio-biblio-



IA3.17

grafía de escritores canarios así lo plantea, completando esta noticia con datos biográficos del religioso antes mencionados, a los que podemos añadir su nombramiento como lector de Artes en 1671 y la licencia que se le concedió en 1679 para ordenarse de epístola. Pero la existencia en el mismo convento de otro religioso llamado Miguel Lorenzo Villavi-

encia nos hace ser cautelosos a este respecto y, en cualquier caso, justifica el equívoco de añadir al autor de la Virgen Difunta el topónimo Villanueva, que vendría a ser un erróneo desarrollo de Villavencio abreviado. Ha de zanjarse, por lo tanto, este asunto menor y nominar correctamente a nuestro fraile artista: fray Miguel Lorenzo.

¹ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Censo 237, f. 145. Dio noticia TARGUES, Pedro «Miguel Lorenzo Villanueva, escultor del siglo XVII al XVII. La Virgen del Baniños en La Taide, 9 de abril de 1659».

² RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. *La pintura en Canarias durante el siglo XVII*. Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 203.

³ Archivo Histórico Diocesano de Tenerife. Póculo Santo Domingo. Libro XI de bautismos de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios, t. LII v. Agudado esta referencia a don Lorenzo Soriano. Don matriculadamente 1635 como abto de su nacimiento MELLADES CARLO, Agustín y FERNÁNDEZ SUÁREZ, Marcos. *Biobibliografía de escritores canarios siglos XVI, XVII y XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, 1967, t. V, p. 302; y SALAS DELGADO, Francisco. *Humildades canarias de los siglos XVI y XVII*. La Laguna, 1990, t. I, p. 68.

⁴ Información obtenida por el autor para la preparación de su Tesis Doctoral.

⁵ TARGUES, Pedro. «Miguel Lorenzo Villanueva, escultor del siglo XVI al XVII. San Guillermo de Agatino, en La Taide. Santa Cruz de Tenerife, 6 de abril de 1659. La imagen, que se cree perdida, se conserva en el Museo del Santuario del Cristo de La Laguna. RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, «Escultura en Canarias del Gótico a la Ilustración, en *Arte en Canarias siglos XV-XIX* (Los años retrospectivos). Islas Canarias, 2001, t. I, p. 137».

⁶ AIPT, Canarias 979. En efecto, el 12 de septiembre de 1712 el prior y vicario general del obispado concilió en la plaza para que se celebrase por las calles, por donde andó la procesión de la Santa Imagen del Santo Cristo de Ynges.

⁷ CHINEA BRITO, Carmen Dolores y SANTANA RODRÍGUEZ, Lorena. *Das cinto en el convento de San Agustín de La Laguna*. inédito.

⁸ AIPT, Canarias 996. Libro IV de censales del convento del Espíritu Santo, f. 82r-82v.

⁹ Es el Convento de Santa Catalina, las monjas más antiguas conservan la tradición de que las jenas con las que se alimenta la efigie fueron de ser Placentina de Llanera, quien tras su petersa en el siglo XVII. Véase PÉREZ MORAÑA, Jesús, «Introducción al siglo del clero familiar al románico, en *Arte del I Congreso Intercontinental Génesis, Arte y Literatura. La mujer como objeto artístico en el clero* J. La Laguna, 2002 (en prensa).

¹⁰ LORENZO LIMA, Juan Alejandro. «Virgen Señora del Tránsito, en *El Busto de la Concepción*, La Orotava, 2003, pp. 152-154.

¹¹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Clero, 2407. Libro de obligaciones, f. 21v.

¹² AIPT, Patrimonio natural 1285 (escritura de José Antonio Sánchez de la Fuente, 29/1/1743, sin filiación).

¹³ CORANESCU, Alejandro. *La Laguna*. Guía histórica y monumental. La Laguna, 1995, p. 170.

¹⁴ FERNÁNDEZ PEÑEDA, Jesús. *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1965, pp. 255, 278, 379, 453.

¹⁵ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. «Dos devociones marianas y su iconografía en Lanzarote, en *IX Jornadas de Estudios sobre Florentinista y Lanzarote*. Puerto del Rosario, 2006, t. II, p. 37».

¹⁶ TRUJILLO ALVAREZ, El recibí barroco en Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, 1971, t. I, p. 92.

¹⁰ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. *Lo pintado en Cádiz*, op. cit., pp. 489-490.

¹¹ MILLARES CARLO, Agustín y HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel, op. cit., p. 103. SALAS DELGADO, Francisco, op. cit., pp. 67-68.

¹² AHN, Sección Clero, libro 2408, Libro I de Inventario de la parroquia de Santo Chao de Montañés, l. 172.

¹³ *Dados*, ff. 176-178.



CRM

INMACULADA CONCEPCIÓN (LA.3.8)

ANÓNIMO

MADERA POLICROMADA, ESTUPEADO Y APLICACIONES /
55 x 21 x 23 cm / MEDADOS DEL SIGLO XVII

TÉCNICA. COLECCIÓN PARTICULAR

Inédita para la historiografía artística insular, encontramos esta representación inmaculista, fiel a la tradición iconográfica en la imaginería hispana. La talla debe ser encuadrada en aquel conjunto de obras que, de pequeño formato, se realizaron en gran número para abastecer la demanda de particulares, quienes las depositaban en sus oratorios como en este caso, donde aún hoy mantiene ese carácter de devoción íntima.

Pese a que la imagen ha permanecido a lo largo de las generaciones dentro de la misma familia, su encargo, o en todo caso, el nombre de su primer propietario, se ha desdoblado en el tiempo, no encontrándose referencia documental u oral alguna que pueda apuntar su origen.

Hemos de tener en cuenta que los encargos ímicos a obradores peninsulares de piezas que representaran este tema, quedan ya documentados en la primera mitad del Seiscientos, con la talla conservada en el tesoro de la Concepción de La Laguna¹⁴ remitida por Juan Manuel Suárez, canario afincado en Sevilla y canónigo de la seo hispalense. Este, en sus mandos testamentarios (1633), legó a su parmuña natal un Niño Jesús de metal y una Imagen de Nuestra Limpio y Pura Concepción de talla con sus peanias que yo tengo en mi oratorio¹⁵. En 1658 sería el sargento Diego de Santamaría Salmán quien do-

nara otra talla de igual advocación, esta vez a los agustinos de Canáchico, identificada por el profesor Martínez de la Peña con la conservada hoy en el coro bajo del convento concepcionista de la misma localidad, y adscrita a la escuela sevillana¹⁶. Nuevos estudios han vuelto a profundizar en sus vínculos con los obradores sevillanos, encontrándonos ante una talla de gran calidad que viene a resumir el momento artístico en el que fue realizada, a mediados del Seiscientos, por un escultor aún anónimo, que se mueve con destreza entre los modos más contemporáneos, recurriendo a soluciones y modelos ya superados que emplea con gran acierto¹⁷.

Manteniendo ese mismo eje cronológico por esos años debió realizarse, también en Sevilla, la pieza aquí estudiada. Los débitos formales de la talla con otras hispalenses realizadas por Montañés, Cano, los hermanos Ribas y posteriormente Roldán, junto a una particular forma de realzar los elementos decorativos en volumen que aparecen en el manto y la túnica, nos indican los puntos a seguir en el análisis de la obra canaria, delimitándonos el espacio cronológico en el que pudo ser realizada, pasada ya la primera mitad del siglo.

En cuanto al trazado general de la pieza, se aleja de los modos en los que se desarrolló Martínez Montañés en las realizaciones del mismo tema, donde la tipología de su Inmaculada se sintetiza en la tallada entre los años 1628-1631 para la capilla de los Alabastros de la catedral sevillana. Pese a ello, si encontramos puntos análogos en algunos detalles de la ejecución técnica y motivos de las decoraciones, que igualmente aparecen en la producción de Alonso Cano en su etapa sevillana.

Pero será con los hermanos Ribas y con Pedro Roldán con quienes hallamos una mayor afinidad al analizar el modelo descrito por la effigie insular. Respecto a los hermanos Ribas, Dionisio y Gaspar, pese a encontrarse publicada su monografía, complementada con diversos estudios, son escasas las referencias en cuanto a su realizaciones de pequeño formato, tan habituales en los talleres, centrándose principalmente en sus labores de

retablistica y escultura integrada dentro de estos conjuntos. Frente a ello, queda de manifiesto la calidad de estos escultores en obras de menor tamaño con piezas tan significativas para el arte andaluz como el Niño Jesús, que conserva la Hermandad de la Anagura de Sevilla. Sabiendo las distancias iconográficas, y las facilidades en cuanto al tallado según el tamaño de las piezas, observamos claros vínculos entre nuestra Inmaculada y el referido Niño. Ambas obras mantienen similar disposición en lo que se refiere al trazado y tallado del rostro, donde se asemejan los modos de cejas y ojos, trazado de la barbillas y papadas, pero sobre todo, la manera de resolver la boca. En el tratamiento de los ropajes, apreciamos ese gusto tan barroco de plasmar los tejidos en movimiento, apuntando la tipología de pliegados y la soltura empleada en su ejecución, donde la túnica o el manto se quiebran. Otras analogías apreciables son los modos de resolver la composición general, donde la nube de querubines que soportan a ambas tallas se estrecha en su base, para dar un mayor realce a las imágenes. Las cabezas estasiadas de querubines y la media luna hacia abajo son como aquéllas que Pacheco recomienda para así justificar a María como luz del sol. En cuanto a la peana, su estructura corresponde claramente a las piezas realizadas para obras del siglo XVII, aunque hemos de apuntar que su trazado se mantuvo vigente hasta finales de la centuria siguiente.

Finalmente, en las labores de policromía y su decoración, apreciamos nuevos parentescos con la imaginería de esta época y, en especial, con las ejecutadas por Gaspar de Ribas. Dichas decoraciones de malce, con engarces de piedras, fueron empleadas con anterioridad por Pacheco o Pablo Legó, en las vestimentas de trabajos lignarios de Montañés y Cano; retablo de Santiponce y Virgen de Lebrúj respectivamente, perfectamente conocidas por el referido artista.

Estas inhabituales decoraciones, verdaderas filigranas escultóricas, se verá posteriormente reflejadas en el trabajo de los hermanos Ribas y, en especial, las policromías realizadas por Gaspar, como la túnica del Niño con el que compararemos la talla insular.

los bienes del Ilustre antiopeense Pablo Van Dulle y Terlinck, señor de Lilloit, Berendrecht, Zuidland y Ballart en los Estados de Flandes —muerto en Amberes, en 1590—, a quien su yerno Melchior de Montevende y Pruss —hijo del mercaderado Jacome de Montevende y de su legítima esposa Margarita de Pruss— le había vendido en 1562 las cuatro quintas partes del templo benedictino, pues entonces esa talla presidía el testero del sagrado recinto en unión del grupo escultórico brabanzón de su advocación y varias pinturas de temática religiosa⁵.

A partir de ese momento, la historia de la pieza sería paralela a la de la *Piedad* titular, corriendo igual suerte y pasando por idénticas vicisitudes, desde su traslado provisional a la vecina ermita de San Miguel Arcángel de Tazacorte al reconstruirse aquella otra, pues estuvo deshecho para fabricar de nuevo una capilla, en el periodo de 1672-1678⁶, y su posterior incorporación al retablo barroco de la cabecera labrado en dicha centuria⁷, cuyos nichos laterales compartía con la efígie de san Ambrosio en los inventarios existentes de 1861⁸ y 1928⁹, hasta su eventual estancia de casi un lustro en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Arilana, donde recibió culto junto con las dos arteriores en la capilla lateral de la Epístola, mientras se restauraba el santuario mariano, lo que finalmente retomaría en el mes de agosto de 1985¹⁰.

Conforme a su iconografía habitual, el arcángel aparece representado en el instante de abatir al dragón apocalíptico (Ap. 12, 7-9), es decir, a Satanás, que adopta el aspecto de una profecía figura antropomorfa, aunque todavía conserva algunos de los caracteres tradicionales más significativos del simbolismo demoníaco: las incipientes alas membranosas de quíptero en las extremidades superiores, las manos y los pies transformados a modo de garras, otra cabeza en el sexo —renovación obscena del paganismo derivada de la mitología griega—, la completa desnudez de su consuelo cuerpo y el color rojo de la piel contrastando con el resplandor áureo del traje militar de su vencedor, entre cuyas piernas se rebalse¹¹.

De acuerdo con el carácter bélico del tema plasmado y por influencia del teatro religioso medieval¹², el alado capitán de las milicias celestes va anacrónicamente protegido por un casco empunado, con una coraza con doble faldar recubierto por aristas verticales, sobre una especie de cota o ropa de mangas cortas, y sendas rolleras de placas metálicas articuladas, con las correspondientes prebas y escarpes de punta redondeada, al tiempo que el brazal, codal o cadera y azambrazo cubren su único brazo visible, con cuya derecha empuña en alto la espada, mientras con la otra mano —oculta bajo la roja capa con ribetes dorados prendida en el pecho con un broche oval— porta una rodela con la inscripción latina *OVIS SICVS DEVS* —«Quien como Dios o El que es como Dios—, alivia a su preeminencia entre los ángeles, pues es partícipe de la divinidad¹³».

Dicha armadura y sus complementos indumentarios concuerdan con los reproducidos en el estatillo de un *Josén Caballero* del Museo Mayer van den Bergh de Amberes (N.º Cat. 22888)¹⁴, pero así el movimiento curvilíneo de su agl pitura y la inestable disposición de las piezas, que parecen sugerir más el influjo de ciertos modelos gótico-tardíos copiados en los medios artísticos alemanes en el transcurso de las últimas décadas del siglo XV y los comienzos de la siguiente centuria, pues en ellos debieron de inspirarse obras tales como el Arcángel del Wadsworth Athenaeum de Hartford (Connecticut, E.E.U.U.), el *san Jorge con el dragón* de la colección J. Boccador (París)¹⁵, otro santo arauto de propiedad particular¹⁶ e incluso el *san Miguel* del Museo Victoria and Albert de Londres —en opinión de Gestoso y Pérez—, cuyo autor Pedro Millán trabajó en Sevilla en dicha época¹⁷.

Ahora bien, el tratamiento de sus paños quebrados en profundos pliegues angulares y recortados en duros bordes con vuelos laterales sinuosos, obteniendo un recto clausuro, traduce fielmente el lenguaje pictórico de los primitivos *flamenos*, a la vez que revela el quehacer de los talleres escultóricos de los Países Bajos meridionales durante esos años, pues pareciese soluciones se advierten, por ejemplo, en el *san Roque*

del Museo de Bellas Artes de Valenciennes (Francia)¹⁸, el altomóvil de la Resurrección del Museo de Bellas Artes de Budapest (No. Inv. 61.73)¹⁹, el *san Cristóbal* bruselense de una colección privada de Braine-le-Comte (Bélgica)²⁰ o el *rey Mago* del Rijksmuseum de Amsterdam (No. Inv. RBK. 1965-1)²¹.

También apuntan hacia tal zona geográfica la dulce expresión de su rostro de finos rasgos, con los ojos entomados y hoyuelo en la barbilla, que se asemeja al del santo homónimo de la colección M. Gaean (Bruselas)²², y la grácil caída de su cabellera semioculada sobre los hombros, comparable con la de la talla citada del museo de Valenciennes²³.

Por lo tanto, resulta evidente la filiación brabanzón de la pieza estudiada —sometida a un tratamiento de conservación y restauración por Pablo Anadón-Restauraciones en agosto-septiembre de 2000—, que sería ejecutada dentro del primer cuarto del siglo XVI —y más concretamente hacia la década de 1510-1520— en un taller de Amberes, ciudad a donde sola viajar en ocasiones su opulento importador, pues él mismo declararíala ante el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición haber estado allí, al menos, en los años 1520 y 1521²⁴, y con la cual mantenía estrechos contactos mercantiles a través de sus factores —uno de éstos era Cosmas van Urdingen²⁵— a quienes sin duda debió recurrir a la hora de dotar con singular magnificencia las dos ermitas de su hacienda de Tazacorte, para cuyo espléndido ornato trajo de Flandes [...] muchos ymágenes de halbo y otras de otras de pinzel, uoladoras en veinte y quatro ducados²⁶.

No en vano, ese goticismo arcaizante y los débiles germanismos en ella advertidos señalan las notas que, a juicio de A. Humbert, definen la producción escultórica de bastantes obradores antiopeenses de la época²⁷, cuyo marcado carácter cosmopolita se tradujo en un estilo heterogéneo con inevitables fluctuaciones desde el punto de vista de la calidad artística, según R. Dider²⁸.

⁵ MIGNON DELGADO, C., *Ilustración de Montevende y las ermitas de su hacienda de Tazacorte en La Palma, en Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid-Las Palmas) No. 31, año

1988, p. 237. «Haceridos flamencos en las salas del antiguo Instituto de su mesonero artífice durante los siglos XVI y XVII, en Coloquio Internacional Canarias y el Atlántico 1580-1680, IV congreso del Ateneo de San der Dices a Las Palmas de Gran Canaria (1989). Ediciones del Club de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 783-794, y «Flamencos y el Atlántico Ibérico: el mesonero-artífice de hocques de Gosenberg en la isla de La Palma», en *Actas del Congreso Internacional sobre GE S'olo y la Es-*

LAALA



culismo de su época. Institución Fernán González-Academia Burgalesa de Historia y Bellas Artes, Burgos, 2001, p. 512.

⁷ Méndez, «Icono de Montserrat...», pp. 323-326 y 329. «Haceridos flamencos...», pp. 721-724 y 728, y «Flamencos y el Atlántico Ibérico...», pp. 509-508 y 515.

⁸ Méndez, «Icono de Montserrat...», p. 329. «Haceridos flamencos...», p. 730, y «Flamencos y el Atlántico Ibérico...», pp. 515-516.

⁹ Méndez, «Icono de Montserrat...», pp. 310 y 342. «Haceridos flamencos...», pp. 729-732, y «Flamencos y el Atlántico Ibérico...», p. 517.

¹⁰ Méndez, «Icono de Montserrat...», p. 341, y «Haceridos flamencos...», p. 714.

¹¹ Véase TRULLO BORGUEZ, A., *El Retablo flamenco en Canarias. Escena. Cabillo Insular de Gran Canaria*, 1977, t. 1, pp. 161 y t. II, figs. 447-448, pp. 309-310.

¹² ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS: «Los Libros de Actas de La Palma. Legajo de Documentos, No. 4. Inventario de todos los Ermitas, Cofradías y Mesoneros de Insignes de la Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios. Año 1861. Copia del inventario remitido al gobernador eclesiástico del Obispado de Tenerife, el 25 de febrero de 1861, s.f.

¹³ Véase, Legajo de Documentos, No. 15. Inventario perteneciente a Nuestra Señora de los Angeles del año 1828, t. 1.

¹⁴ NIEBRAS DELGADO, C., «Icono de Montserrat...», pp. 343-342, y «Haceridos flamencos...», p. 745.

¹⁵ REAL, L., *Introducción del arte cristiano. T. 1. vol. 1. Iconografía de la Palma. Antigua Testamentaria Ediciones del Seúl*, Barcelona, 1996, pp. 65-71 y 85-86.

¹⁶ MÜLLER, E., *Leart sculpture de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'architecture du Nouvel Âge et sur ses sources d'inspiration*, Librairie Armand Colin, Paris, 2008, pp. 59-59.

¹⁷ Véase BAEZ NÚÑEZ, E., *El Arcángel San Miguel. Su patronato de España en el Santo Desierto de Guajirapán y el Santuario de Tlacuá. Instituto de Investigaciones Estéticas. Monografías de arte 2. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, pp. 9-12. Cabe señalar que en esta escultura la palia de la preposición latina *vici* es ermitica.*

¹⁸ DE COO, J., *Miscelari. Miscelari van der Berg. Catalogus 2. Beschreibend. Publiert Antiaq. Antwerpen*, 1909, nº 2288, pp. 226-227.

¹⁹ GLENNAN, D., *Gothic Sculpture in American Collections. The Cleveland: 1. The New England Museum (Part 2), en Gothic (The International Center of Medieval Art, USA), vol. 32/2, 1981, nº 2, p. 253.*

²⁰ BOCCADORI, J., *Statuaria medievale in Francia de 1400 a 1510*, t. II. *Las Cofradías de Templos*, SA Zoug-SI. Grafica Marzari SA, Milano, Italia, 1974, figs. 39-191b, pp. 36-27.

²¹ LEVEAUX-BOCCADORI, J. y BRESSET, E., *Statuaria medievale de collection J. L. Les Cofradías de Templos*, SA Zoug-SI. Grafica Marzari SA, Milano, Italia, 1972, p. 130, fig. 217, p. 211.

²² PEREZ-EMBED, F., *Padre Miguel y los cofrades de su cofradía en Sevilla*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1973, pp. 70-76, im. 29.

²³ HARDY, A., *Monna des Beaux-Arts de Valenciennes. 1. Sculptures et objets d'art*, en *La Renaissance de Valenciennes et des Maîtres de l'École Chrétienne des Arts de Lorient*, Fland, año XXI, nos. 4-5, 1972, fig. 2, p. 259.

²⁴ SZODIS-ESZLARY, E., «Sculptures néo-gothiques, néo-flamandes et flamandes en Hongrie. 1. Un détail de statuaire au de l'église de San Florian de Veszprém», en *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts (Budapest)*, nº 31, 1968, pp. 25-32, figs. 21, 22 y 32.

²⁵ «Sélection des activités des années 1980 et 1981» (Saint Christophe par THOMAS, G.) en *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, t. XIX, 1982-1981, pp. 195-196.

²⁶ LEEB-WOZNIEWSKI, J., con la colaboración de HALSEMA-PIRES, W., *Rechtschaffenheit in der Renaissance*, Staatig-

seris y *Geographisch-Biographisches Annalenblatt*, 1873, vol. 133, pp. 125-126.

² LIEVEAUX-BACCADOR, J. y PRESSAT, E., *op. cit.*, t. II, fig. 352, p. 315.

³ Véase nota 18.

⁴ NEGRÍN DELGADO, C., «Flandes y el Atlántico Ibérico...» p. 520.

⁵ Véase STREIBER, J., *Das Antwerpener Notariatbuchlein. Quellen zur deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte des 16. Jhs.*, Wiesbaden, 1982, p. 26; EYERBERGT, J. C., «Flandes y el Atlántico De las Indias a las orillas del Océano (1549-1648)», en *Coloquio Internacional Cartaginés y el Atlántico 1580-1648. IV Centenario del Ataque de Van der Dues a Las Palmas de Gran Canaria (1999)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 530.

⁶ NEGRÍN DELGADO, C., *diálogo de Montevideo...*, pp. 229-230; «Florenciales flamencos...», pp. 227-228, y «Flandes y el Atlántico Ibérico...», p. 510.

⁷ HUMBERT, A., *Le sculpteur sous les Ducs de Bourgogne (1368-1483)*, Paris, 1962, p. 131.

⁸ OBER, R., «*von der Arbeit der Meisters*», en *Praxis der Internationalen Zeitschrift für Kunst International Art Journal*, Bruckmann München.

CND



SAN MIGUEL, ARCÁNGEL (J.A.A.LB)

ANÓNIMO

MADERA POLICROMADA / 130 x 90 x 80 cm / SIGLO XVIII-VIII

GRAN CANARIA, ACEBRES, TEMISAS, IGLESIA DE SAN MIGUEL, ARCÁNGEL.

BIBLIOGRAFÍA:

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2002), pp. 211-217.

En 1840 se reemplazó la imagen de san Miguel de fray Marcos Gil por otra nueva, aunque más vieja que aquella. La segunda imagen de san Miguel que llegó a Temisas había sido esculpida, probablemente, en el siglo XVII y la de fray Marcos era de 1729. Ésta fue venerada durante 111 años. Al llegar la nueva, fue retirada del culto, quizás porque estuviese deteriorada o porque la devoción popular reclamase una imagen del Arcángel con demonio. Lo cierto es que la imagen del san Miguel triunfante del fraile dominico desapareció y suporamos que sería enterrada, siguiendo la costumbre eclesial.

La nueva imagen con demonio llegó a Temisas procedente del convento desamortizado de

San Bernardino de Siena de Las Palmas, que había sido habitado por las monjas clarisas. Una vez ejecutada la desamortización, los bienes de culto pasaron a la Diócesis, distribuyéndose entre las iglesias parroquiales, presta petición y aprobación. El párroco, a cuya jurisdicción había per-

tenecido el convento, fue el encargado de los trámites exigidos para la correcta distribución. El expediente del convento de San Bernardino se hizo el 11 de noviembre de 1840 y fue tramitado por el párroco de San Bernardo, don Matías Padrón. Precisamente en este mismo año fue de-

J.A.A.LB



moldo el edificio del convento, convirtiéndose en calle y alameda un sector del solar, y en el resto se construyó el Teatro Cárneo que, posteriormente, fue sustituido por el actual Gabinete Literario.

En la talla de san Miguel se aprecia la diferencia de calidades de ejecución. La del casco y cuidado del rostro contrasta con otras partes de acabado más tosco, como las piernas y el diablo. El rostro ovalado, de facciones regonales y los cabellos enroscados de la cabeza recuerdan el modelado de los angelotes barrocos, aunque tiene también ciertos resabos de escultura flamenca.

La armadura llama la atención por los rasgos arcaizantes: el casco morión (propio del siglo XVI), el peto de escote cuadrado y las encañales recuerdan las de las armaduras que se hicieron en Canarias para conmemorar la canonización del Rey san Fernando en 1671.

En las piernas lleva coturnos o grebas a la romana, copiando de algún grabado flamenco manierista, que se ve mucho en la pintura de la época.

El diablo con los brazos hacia arriba y la cola de dragón terminada en punta de flecha, recuerda la escultura de san Miguel de Santo Domingo de La Laguna, procedente de la antigua ermita de los Adelantados, en la actualidad desacralizada.

El carácter popular que se observa en el uso de telas encañales y la gruesa preparación de estucos demuestra que se hizo en un taller popular. Por todo ello, es probable que sea imagen hecha en un taller local en el siglo XVII o principios del XVIII.



JPM

SAN MIGUEL ARCÁNGEL (3,4 A 1,7)

FRANCISCO DE ZURBARÁN (FUENTES DE CANTOS, BARCELONA, 1598 - MADRID, 1664)

ÓLEO SOBRE LIENZO / 234 x 126 CM

MADRID. COLECCIÓN CENTRAL, HERRERO

BIBLIOGRAFÍA:

DIÁZ PADRÓN, H. (1982), pp. 56-57, no. 342, (1984), p. 56; (1984), p. 18; (1985; 1987), no. 58-59, no. 10; (1988), p. 36; (1991), p. 40; (1990), p. 52.

El libro del Apocalipsis [12, 7] nos informa sobre la apariencia de este ángel, sobre su coraje guerrero y su defensa del bien. San Judas nos lo representa altercando con el demonio sobre el cuerpo de Moisés [Judas, 9], y en el Antiguo Testamento es invocado por Daniel [10, 13-21] en las luchas del pueblo de Israel para liberarse del yugo de los persas. Miguel, cuyo nombre significa el que es como Dios es el ángel preferido del Creador, administrador y ejecutor de la justicia divina y perfecta. Fue el que dirigió la batalla contra el mal, arrojando de los cielos a Satán y a los ángeles caídos. Se le considera el mayor de todos los ángeles, tanto en el Cristianismo, como en el Judaísmo y en el Islam. Junto con Gabriel y Rafael —los más representados de los siete que menciona el Antiguo Testamento— pertenece a la categoría de los Arcángeles o mensajeros de Dios, según la división de Dionisio Aeropagita en su *Jerarquía Celestial*, que distribuye la esoterografía del cielo en querubines, serafines, dominaciones, potestades, tronos, virtudes, ángeles y arcángeles. Estos últimos son los únicos que tienen nombre e identidad concreta y se cuentan en el Antiguo Testamento en número de siete: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Baraquiel, Jehudiel, Scaziel, Pelel y Raziel.

El lienzo está comprometido con el arte de la Contrarreforma, que favoreció la representación de san Miguel, el más popular de los arcángeles, en quien los jesuitas vieron un símbolo de la Iglesia Católica triunfante contra la herejía protestante. El ángel está particularmente presente en la España del momento. Aparece como protector de España y patrón de los Godos en la Devoción del patrocinio de san Miguel, Príncipe de los Ángeles de Eusebio Nieremberg (Madrid, 1595-1658), pues tanto Recaredo, primer rey de los Godos convertido al cristianismo (589), como Rodolfo I de Habsburgo, primer príncipe de la casa de los Austrias, que reconoció la superioridad del papado sobre el Imperio, fueron elegidos el día de su fiesta.

San Miguel figura aquí como ángel guerrero y príncipe de las milicias celestes. De ahí el escudo, el yelmo con penachos, la labrada coraza y la espada de fuego que empuja en la mano derecha, donde se lee la inscripción «QVIS SIC UT DEVS» (¿quién es como Dios), etimología del nombre que le dio Dios y que legitimiza su posición como capitán general de los ángeles. Zurbarán transcribe con sobrio eclectismo la fidelidad, benevolencia y bravura de este ángel moribundo. Su majestad guerrera y la gran belleza de su rostro impactan al espectador.

La representación concuerda con los preceptos de Pacheco en su libro *Arte de la Pintura* (1649), en los que advierte sobre la inconveniencia de representarlo con barba o con rostro de mujer; conceder a los ángeles rostro de mujer —nos dice— *denota flojedad, por ser cosa indecente a los espíritus angélicos, sustancias espirituales y volentes y pusilaje; no es bien en ocasión alguna pintar los ángeles barbados que, respecto de su ser y naturaleza, dice inferecencia e improbidad* [1]. *Debenas pintar en edad juvenil, desde 10 o 20 años, que es la edad del medio* [2]. *de hermosos y agradados rostros, vivos y resplandecientes ojos, aunque a lo varrnil, con vastos y lustrosos cabellos, rubios y castaños, con gallardas talles y gentil composición de miembros, augumento de la belleza de su ser. Las alas, que no se mencionan en el Antiguo Testamento, son el atributo que lo identifican como mensajero celeste, las cuales —nos dice Pacheco retomando a Molanus— *hanse de pintar ordinariamente hermosísimas* [3] *para dar a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados. Los colores rojo y verde de su atuendo y la armadura corresponden a su iconografía habitual su apariencia se asemeja a la de los guerreros que marchan a la cabeza de las legiones*, coincidiendo con las instrucciones de Pacheco: *Acertarán, empero, los pintores que usaren de los trajes e instrumentos, conformándose con la verdad de la historia* [4]. *se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracines, huyendo de lo que ahora se usa*.*

La visión de este san Miguel se aleja de los prototipos comunes de los pintores flamencos e ita-



hanos adictos a la exuberancia barroca, con clara predilección por la representación del administrador de la justicia que pesa las almas del purgatorio y por el exterminador que lucha contra el demonio. Esto es lógico, pues la impetuosidad compositiva tan estimada por Rubens o Guido Reni es ajena al sermoneo estético de Zurbarán, que opta por el estabismo y la sobriedad que lo caracterizan. Así, la figura aislada y hierática, colocada de tres cuartos de perfil y con las alas desplegadas hasta el suelo, se impone sobre el fondo neutro y oscuro. La sobriedad formal, la limpieza del color, la precisa ejecución y los contrastes de luces y sombras que recuerdan su formación tenebrista son típicos de su personal manera. La fisonomía de este bello rostro se repite en otras creaciones suyas. Lo vemos en la *Virgen de la Adoración de los pastores* y la *Epifanía* del Museo de Grenoble, y en san Juan Bautista y *El Arcángel con incensario* del Museo de Cádiz, con rasgos más acusados.

Posiblemente la pintura formó parte de una serie de lienzos con arcángeles, pues como serie se conserva en las copias del Monasterio de la Concepción en San Francisco de Lima, uno de los cuales es copia de taller de la pintura que nos ocupa. La figuración fijada por Zurbarán fue difusora de la iconografía de los ángeles que tanto se desarrolló en el sincretismo de la pintura virreinal de América Latina. La copia reproduce la figura e indumentaria del ángel de Zurbarán, suplantando la espada por un bastón de mando y el fondo neutro por un cielo con pequeñas escumas de su victoria contra Lucifer, pero esta lejos de transmitir la poderosa imagen de majestad y belleza que nos brinda el maestro extremeño. Los lienzos peruanos debieron ser enviados a América hacia poco después de mayo de 1612, pues se asocian al contrato que el pintor firmó el 2 de mayo de dicho año con Juan de Valverde, para la realización de treinta y seis óleos destinados al Monasterio de la Encarnación de Lima, cuyo destino se desconoce¹. Esto nos proporcionaría una fecha *ante quem* para el original que estudiamos.

¹ Si alude a el escultor Alonso Gómez de Rojas en su *Apuntación del nuevo pensamiento que executó en su escudo del hábito del Sr. Francisco Pacheco, insigne maestro de pen-*

lun de nuestros tiempos, desde su paso a el Arcángel San Gabriel Amén de la Cruz Blanca PACHECO, F. El Arte de la Pintura. Madrid, 1990 (1698), p. 3253.

† PACHECO, op. cit. 1649, pp. 566-576.

‡ BAEZ MACÍAS, E. El arcángel San Miguel. Madrid, 1979, p. 20.

§ Véase Francisco de Zurbarán, Cat. Esp. Alcazar, Fundación Lecaso, 16-10-8-11-2000.

JS



ÁNGELES MÚSICOS [A.A.A.L.D.]

ANÓNIMO

ESCUPTURA EN MADERA POLICROMADA / 105 x 65 x 195 CM / Ca. 1707 / SIGLO XVIII

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

BIBLIOGRAFÍA:

HERNIZ MORALES, J. (1985), sp.

El complementar diversas temáticas religiosas, especialmente marianas, con ángeles músicos es una creación de la Edad Media, pero la idea del ser celeste que tañe un instrumento musical o canta, como expresión de la música que trasciende el mundo terrenal, hunde sus raíces en las primeras etapas de la Antigüedad (Criste, 1984: 67-69), concretamente en los escritos cosmológicos sumero-caldeos que hablan de los planetas, de sus esferas, de las divinidades que habitaban en cada una de ellas, de los números y notas musicales que les correspondían y de sus relaciones con el comportamiento del hombre (Silfany, 1977: 31-43). Esta teoría va a ser recogida muchos siglos después por los pitagóricos y por Platón, quienes elaboran una coherente correlación entre el macrocosmos y el microcosmos, teoría que cristianizada va a ser transmitida por diversos autores medievales. No en vano la música en este periodo estará ligada a la Astrología, a las Matemáticas y a la Geometría en los estudios del Quadrivium. Y en el nuevo orden establecido por el Cristianismo, los ángeles se convertirán en los receptores de la teoría de la música de los planetas y de la armonía de las esferas, pasando a desempeñar a partir del siglo XIII la función de músicos, función que en el arte de los siglos precedentes tan sólo habían asumido el



[A.A.A.L.D.]

rey David y el grupo de leslitas que actuaba junto a él así como los famosos Ancianos del Apocalipsis tan difundidos en miniaturas y portadas. Porque los ángeles con la tufa, cuyo terrífico sonido desencadenaba las plagas apocalípticas o llamaba a los muertos al Juicio Final, se consideraban heraldos de Dios y no músicos capaces de generar un placer estético.

Los ángeles-músicos propiamente dichos, pues, hacen acto de presencia en la época del Gótico en representaciones casi exclusivamente marianas, convirtiéndose en los más fieles miembros de la corte celeste que rodea a María en sus diversas apariciones de *La Virgen con el Niño*, *La Virgen de la Leche*, *La Asunción*, *La Coronación*, *Maitines*, *Madornia*, así como en múltiples advocacio-

nes puntuales. Su rígida expresión fue propiciada por diversos escritos sobre angelología, inspirados en el del Pseudo Dionisio Aeropagita, de los que el santo Tomás incluido en la *Summa Theologica*, el de Ramón Llull de 1277 y el *Llibre dels Àngels* del franciscano Francesc Desimoni de 1392 (Rodríguez Suñer, 1988:13), pueden contarse entre los más relevantes. A estos ángeles, que unas veces aparecen esculpidos en las portadas, boscacos o cerramientos de altares en catedrales e iglesias, y otras pintados en multitud de tablas, se les encuentra por lo general tañendo instrumentos de música baja, entre los que los cordófonos de moda (lúd, mandora, vihuela de arco, salterio, arpa), el órgano portativo y las flautas son los más frecuentes. Pero la presencia de ángeles músicos en todas estas imágenes esculpidas o pinta-

das no responde tan sólo a una cuestión ideológica, sino que también existe una razón estética, de enriquecimiento visual a través de las variadas y sugerentes formas de los instrumentos, lo que unido al colorido de las bellas ornamentaciones de las cajas de ciertos cordófonos se convierte en un placer y recreo para la vista del contemplador; además del auditivo provocado por una música celestial imaginada.

Durante el Renacimiento y el Barroco, se reforzó el papel de estos ángeles músicos, que se multiplican en los repintamientos de gloria de las grandes escenografías de este último período. Ahora ya no será sólo el tema mariano el que se enriquezca con estos seres celestes, sino también los cristológicos, hagiográficos o dogmáticos. Incluso, el ángel-músico se independiza de cualquier temática para convertirse en un motivo autónomo en las cajas de algunos de los monumentales órganos barrocos. Siguiendo con esta tendencia, a principios del siglo XVIII en el Santuario de Las Nieves de La Palma se dotó a la hornacina central del retablo donde se ubica la imagen de la patrona con un rico conjunto de estos seres celestes, vinculados aquí como ya era habitual desde el siglo XIII al tema mariano. Se despliegan en torno a la Virgen de Las Nieves ángeles cantores con sus partituras junto a otros que tocan el arpa barroca, la flauta traviesa, la chirimía, el violín, la corneta y lo que parece ser una mandola. Algunos de estos instrumentos son de la época felicitosa, arpa, flauta, mientras que otros (corneta, chirimía y mandola) ya habían dejado de usarse hacia algunas décadas. Y en el contrapunto de este retablo están plantados los dos ángeles-músicos que figuran en esta exposición, en madera tallada y estofada, haciendo sendos cordófonos de tipología un tanto confusa, aunque se pueden identificar como un laúd y un cistro.

En efecto, los rasgos característicos de ambos instrumentos no están bien definidos, lo que apunta a un posible préstamo por parte del escultor anónimo de estos ángeles de algún grabado o de otra pintura y no de la realidad circundante, realidad musical que o bien debía ser desconocida para él o bien recordada de forma vaga. El que definitivos como laúd tiene una caja oval (el laúd barro-

co tenía la caja ovalde de dorso abombado, largo mástil y clavijero doblado hacia atrás como el del laúd, pero no en canal como el de éste, sino plano y de bordes ondulados como el de la guitarra, y con diez clavijas. La tapa armónica está dotada de un tornavoz circular sin rosetón calado, tiene la típica varilla central del laúd, carece de cuerdas y en el diapasón que está incompleto se perciben unos cuantos trastes. Por su parte, el cistro tiene una caja ovalde, como la del laúd, pero plana (la caja del cistro italiano e inglés era de contorno más redondeado), un largo mástil que remata en el típico clavijero de este instrumento, en canal, con clavijas laterales, ligeramente inclinado hacia atrás y con voluta en su final. Presenta asimismo un orificio tornavoz sin rosetón y varilla central (en el cistro ésta era inclinada) mientras que carece de cuerdas y de trastes. El ángel que lo toca tiene entreabiertos los labios en actitud de cantar. Evidentemente, la distancia a la que tenían que ser vistos estos instrumentos ha impulsado a su autor a omitir detalles fundamentales de los mismos y a despreocuparse de realizar buenas réplicas que, por otra parte, no era su misión como artista.

RAM



SAN RAFAEL ARCÁNGEL. [LAULE]

REINO DE HITA Y CASTILLO (ATRIBUCIÓN) / SEVILLA
1774 - 1784

MADERA POLICROMADA Y DORADA / 148 X 89 X 55 CM.
GRAN CANTARA, TERROR. BASILICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PÍNG. CAPILLA COLATERAL DE LA EPÍSTOLA

Esta efigie, lo mismo que las que figuran al arcángel Gabriel y los santos varones José y Nicodemo, fueron adquiridas en Sevilla. Reproducidos al respecto las cuentas que se recogen en el templo de Terror, bajo el epígrafe siguiente: *Cuentas referentes a la construcción del templo inaugurado en 1767. Dice así:*

Por 3.390 reales costo de los estatutos de los Arcángeles san Gabriel y san Rafael y los Santos Joseph y Nicodemas, a saber 1.800 las esculturas, veinte las aureolas de San Gabriel, 1.200 el estofado, 220 los cajones donde viene-

ron, 80 reales de fletes desde Sevilla a Cádiz. L. Pbr 270 y medio reales de vellón antiguo de Jete desde España, capa y abertir hasta poner en tierra en Santa Cruz los cajones con las efigies de los dos Arcángeles y Santos'.

La adquisición de este grupo supuso, así, el desembolso de 3.390 reales'.

La efigie que ahora nos ocupa se halla en la capilla colateral de la Epístola, junto al retablo que, realizado por Nicolás Jacinto, preside hoy el Sagrado Corazón de Jesús'.

Se atribuye esta obra a Benito de Hita y Castillo', tallista sevillano (1714-1784). Destacó Hita en el panorama de la escultura andaluza del Setecientos, especialmente trabajos de obra completa y de vestir, aunque también se adentró en el campo de la intervención sobre piezas de talla para transformarlas en efiges de canclero', españolas especialmente por Sevilla y Huelva. La obra del sevillano caló hondamente en nuestras islas, especialmente a partir de la embajada, en 1752, de su Cristo de la Cruz, adquirido por el comento franciscano de Santa Cruz de La Palma. Desde esta fecha, Hita empezó una relación con el arquitecto canario que duró largos años, pues sus esculturas gustaron y dejaron huella en el arte escultórico de los islas se contabiliza ya una veintena de trabajos suyos existentes en nuestro territorio'.

Si bien se ha asegurado que su formación tuvo lugar junto a Miguel de Perra y José de Monteseocho, sus pautas están más próximas a las labores de Pedro Duque Cornejo'.

Tuvo Hita algún familiar dedicado a las actividades artísticas, tal es el caso de Felipe Fernández del Castillo, su tío, con quien colaboró hacia mediados del siglo en la elaboración del retablo y talla de la Inmaculada Concepción, correspondientes a la Hermandad del Santísimo Sacramento de la sevillana parroquia de Santa Catalina. El retablo fue encargado a Felipe y la parte escultórica iba a corresponder a Benito, pero fallecido aquél en plena confección, se encargó éste de culminar el conjunto. Destacamos, asimismo, que Hermenegildo y Salvador, hermanos suyos, colaboraron con él en el taller.



[A. A. 111]

Otras obras suyas fueron las representaciones de los arcángeles Miguel y Gabriel para el paso procesional de la *Virgen de Todos los Santos*, una *Virgen de lo Cinto* para el santuario de Coqueno (Huelva), la *Virgen del Rosario* de la parroquia de San Andrés en Sevilla, etcétera¹.

En lo que a su obra concierne, los profesores Bernales Ballesteros y García de la Concha han

comentado que fue uno de los autores más elocuentes del pintoresquismo dieciochesco, con más interés por lo *humilo* o agradable que por la intensidad de expresión².

La figura que comentamos se nos muestra en actitud anárquica. Porta un cayado en su mano izquierda, mientras que con la otra blanda su elemento parlante más significativo, el pez. Maes-

tra vestido y cape, ambos ornados con estofados. En la zona de los antebrazos se distinguen dos conchas, como si de un peregrino se tratase. No en vano, se le ha considerado patrono de los emigrantes. El rostro ofrece cejas altas y en la cabeza advertimos un coqueto tocado. Mientras, las alas, al igual que sucede con su obra pareja, el san Gabriel, adquirieron tonalidades pardas.

La obra muestra a las claras su confección setecentista, pues los paños no muestran estafismo alguno, sino que parecen abrirse, efecto éste al que contribuye igualmente la disposición del cabello.

Acabamos con una breve reseña sobre este arcángel, tan unido a Tobías como Gabriel a la Anunciación. Como salvador de Tobías, se le considera patrono de los médicos y boticarios. Al haber guiado³ a Tobías joven, a él imitan los viejos y marinos, de ahí, como citábamos, su patrocinio sobre los emigrantes⁴. Asimismo se le ha considerado protector de los jóvenes que abandonan el hogar paterno, aspecto éste que dio lugar al culto de Ángel de la Guarda, adoptado en el siglo XVI. Esta veneración se vio favorecida por los jesuitas, en tanto que se preocupaban por la recta formación de los jóvenes, junto a san Luis Gonzaga⁵.

Diversas son las iglesias canallas que poseen plasmaciones de este arcángel. La dedicada a San Juan Bautista en Tilde guarda en su tesoro una tala, de unos cincuenta centímetros, en la que aparece el arcángel como peregrino, portando dos conchas fijadas a la esclavina, como en la nuestra. Se trata de una obra del siglo XVII.

Contemporánea de la anterior debe de ser otra recoleta imagen del santo peregrino conservada en las dependencias de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación en Huelva (Lanzarote), asimismo con un buen uso de estofados y dorados. Aquí no aparecen las conchas, pero sí lleva la calabaza para el agua en su mano izquierda. En la misma isla destacamos la talla que preside la ermita de San Rafael, a las afluencias de Tiganse.

Agarte conserva una pieza del mismo título, ya contemporánea, lo mismo que el templo que a él se dedica en Vecidiano (Santa Lucía de Tiraján).

¹ Recogimos esta obra publicada por SANCI423 RODRIGUEZ, Julio, 2001, pp. 109-110.

¹⁰ El documento que confirma la procedencia hispalense consta en SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, julio de 2010, pp. 119-120.

¹¹ Ídem, p. 125.

¹² Para otras obras del mismo artista en Canarias, conqúese el comentario crítico dedicado a la *Virgen de san Ramón Nuyto de Teror*, presenta también en esta exhibición.

¹³ VVA., 2024, pp. 84 a 100. La primera monografía detallada sobre el artista se debe a José González Luján.

¹⁴ Así acontece en 1763 con la *Virgen de La Amargura*, propia de la colección de San Juan Bautista VV. AA., 2024, p. 96.

¹⁵ BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CORCHA, Federico, 1986, p. 86.

¹⁶ Ídem, p. 81.

¹⁷ Ídem, p. 85-87.

¹⁸ BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CORCHA, Federico, 1986, p. 85-87.

¹⁹ IEDJ, Louis, 1996. *Iconografía*. Artiguo Testamenti, T. I, volumen I, pp. 77-78.

²⁰ ANÓNIMO, (1929) «La festividad del día. El Arcángel Gabriel y los emigrantes». *El Defensor de Canarias*, 24 de octubre de 1929, p. 1.

²¹ La parroquia de San Matías en Arreman (Gran Canaria) guarda un lienzo, realizado en Cádiz por Ana María Venca a finales del siglo XIX, que figura al Ángel de la Guarda guardando a un niño, mientras que a su lado se abre una cara grotesca, personificación del mal.

JCR



SAN GABRIEL ARCÁNGEL [A.A.LP]

BENITO DE HITA Y CASTILLO (ATRIBUCIÓN) / SEVILLA
[1714-1784]

MADERA POLICROMADA Y DORADA / 143 X 80 X
57 CM

GRAN CANARIA, TEROR. BASÍLICA DE NUESTRA SE-
ÑORA DEL PINO

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ FERRERA, J. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J.
1960; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. 2010.

La figura de Gabriel, que anuncia a María que va a ser Madre del Redentor, ha sido atribuida asimismo a Benito de Hita. Constituye hoy pareja de la talla que recoge a san Rafael. Ambas suponen un ejemplo más de las constantes relaciones artísticas entre Andalucía y Canarias. Numerosas son las piezas artísticas importadas de aquella región peninsular²². Como ya se ha observado, las *Virgenes de Rabel y Gabriel*, así como las que figuran a los santos Varones, fueron traídas tras la inauguración del nuevo templo. Igualmente, y pa-



[A.A.LP]

ra el mismo recinto, arribó entonces una talla de san Ramón Nonato, atribuida a Hita y Castillo. En una zona más lejana, Génova, se compraron las *Virgenes de san Joaquín y san José*, para colo-

carlas en el segundo cuerpo del retablo mayor. Tales adquisiciones no reflejan otra cosa que el interés por adecuar el recién elevado edificio presidido por santa María del Pino.

La representación de arcángel Gabriel se nos muestra también plena de efectismo y con vestimentas asimismo dinámicas, aunque el personaje no muestra aquí actitud de marcha. Ofrece su hombro izquierdo al descubierta, al tiempo que muestra su pierna derecha, adelantada y libre de los textiles.

Como ha señalado Réau, la iconografía de Gabriel es más abundante que la de san Miguel, al aparecer en todas las Anunciacines, pero menos variada. Es el ángel por excelencia, pues comunica la cotrasabida noticia a María, lo mismo que había hecho con Zacarías en relación con su futuro vástago, Juan el Bautista.

Este personaje celeste aparece frecuentemente ataviado con ropas litúrgicas, y lleva por lo común un bastón coronado por la flor de lis, en relación con la pureza de María, o una rama de olivo, simbolizando la paz.

En Canarias contamos con otras figuraciones de Gabriel en solitario. Ejemplo de ello lo supone una talla que ha experimentado una notable devoción por parte de los tierneros. Nos referimos a la que otrora ocupó un lugar destacado en la lagunera ermita dedicada a Nuestra Señora de Gracia, hoy guardada en la catedral de los Remedios de La Laguna. Fue traído en el siglo XVI desde España, en la misma centuria pues, que la flamenca talla titular del templo. Según nos cuenta la Dra. Fiquelme Pérez, ambas eran llevadas con asiduidad a la ciudad de La Laguna en épocas de calamidades (sequías, temporales).¹

Aparece vestido con tónica ropas litúrgicas, y lleva por lo común un bastón coronado por la flor de lis, en relación con la pureza de María, o una rama de olivo, simbolizando la paz.

En 1951, Gabriel fue declarado patrón celestial de las comunicaciones (teléfono, telegrafía, radio, televisión).²

¹ Los detalles comunes a ambas piezas se recogen en el comentario crítico dedicado a san Rafael, presente también aquí.

² Para más detalles sobre el asunto, remitimos al último trabajo publicado entre los que ambientan el instrumento de la importación desde el Gótesco a la Ilustración. Véase VVAA, 2002, *Año en Canarias*, tomo 1, pp. 125-138. Este trabajo se debe al investigador don Carlos Rodríguez Morales.

³ RIQUELME PÉREZ, María Jesús, pp. 57-58, 1982.

* RÉAU Louis, *Iconographie. Artique Testament*, tomo I, volumen I, 1996, pp. 70-71.

JCR



ÁNGEL DE LA GUARDA [A.A.L.H.]

ANÓNIMO TERREÑO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 157 x 98 CM / CA. 1700

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. IGLESIA DEL ANTIGUO HOSPITAL DE SAN SEBASTIÁN.

La tradición y las Sagradas Escrituras fundamentan la existencia de los ángeles, seres espirituales, servidores y mensajeros de Dios, que la Iglesia reconoce como verdad de fe. Su representación plástica se remonta a los primeros siglos del cristianismo, pero fue durante el Renacimiento cuando comenzaron a figurarse individualmente de acuerdo a lo Jeronimo Celestial de Dionisio Aeropagita (siglo VI), que divide esta milicia divina en tres grupos. Al tercero de ellos corresponde la relación directa con los hombres y está compuesto por principados (que protegen las naciones), arcángeles (mensajeros) y finalmente los ángeles que protegen a todos los hombres.

En efecto, ángeles es también la confianza en que todos tenemos asignado un ángel custodión que nos *siva de guía y sea compañero perpetuo e inseparable de nuestra peregrinación*³. No fue, a pesar de su cercanía piadosa, tema especialmente difundido en la plástica hispana frente a compañeros como san Miguel, jefe de las milicias del Señor, o san Gabriel en su faceta de embajador glorioso. No obstante, existen capillas y altares dedicados al Ángel de la Guardia en algunos templos canarios, como los conventuales dominicos de La Laguna⁴ y Garachico⁵, y se conservan también algunas esculturas (figuras parquiales de la Concepción de la Oratoriana o San Blas de Mazo, entre otras) y pinturas como esta que testimonia ahora su devoción.

Muestra en primer plano al ángel llevando de su mano a un niño mientras le indica el cielo, de acuerdo a un modelo codificado que Intención identifica con una cita clásica: *Sic itur ad castra* (por ahí se va al cielo). Prima, por lo tanto, la condi-

ción del ángel como guía frente a su faceta de protector ante el mal, figurado en ocasiones por el demonio como ser monstruoso. Pero esta propuesta es más amable y a ello colabora la representación del hombre como infante vulnerable vestido de blanco. Esta elección tiene, además, un doble fundamento. De una parte alude al pasaje evangélico en el que Cristo señala que los pequeños tienen sus Ángeles en el cielo (Mt. 18-10), pero también enfatiza la inferioridad de la naturaleza humana frente a la perfección angélica.

La sencilla indumentaria del niño contrasta con la de su valedor, vestido con camisa de tul, tónica verde de vuelo más ceñida por un lazo rojo y amplia capa de este color que le cae sobre el lado derecho y vuela pesadamente a sus espaldas. Otro gran lazo que recoge la manga izquierda y el habitual cizlado a media pierna completan su atuendo. Busto en estos elementos como en el paisaje montañoso salpicado de vegetación que hace de fondo se advierten los modos de la pintura insular del cambio del siglo XVI al XVIII, insistidos durante largos años, lo que complica una duración precisa.

El anónimo autor de esta pintura—cercano, al menos en su paleta, a las propuestas de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725)—, se valió para componerla de una estancia hominíma del italiano Simone Cantarini (1612-1618), discípulo de Guido Reni. La dependencia ahora en la actitud de ambos personajes, en el modo de conducir al niño y de señalarle el cielo, y en detalles como la lazada que cibe la tónica del ángel. Pero el pintor canario modifica ese modelo al introducir el paisaje y vestir al guardián a la moda plástica local. Aunque mediocre, alcanza ciertas cotas de calidad en la pretendida transparencia del ala a través de la que puede verse el marito. Y nos parece también destacable la deuda nórfica—en primera instancia, quintaniana—de los pliegues metálicos de la capa al viento que nos remite a uno de los ángeles del cuadro de *Ánimas de la Catedral de La Laguna*, aquel que a nuestra derecha rescata un alma del purgatorio y la conduce y guía a la gloria. Para componerlo, Quintana se limitó a adaptar la estampa mencionada, lo que confirmó que el modelo circulaba en el ámbito canario precedente, tal vez, del sur peninsular. Recordemos que Murillo lo utilizó para su Ángel de



SANTO TOMÁS DE AQUINO [AA.4.2A]

JOSÉ LUJÁN PÉREZ [1756 - 1815]

MADERA POLICROMADA / 190 CM / 1802

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

BIBLIOGRAFÍA:
CALERO BUIZ, C. (1990), p. 86; ROMERO Y CIBALLOS, I.
(2002), p. 89.

A partir de 1522, año de la fundación del primer convento dominico en las islas, el de San Pedro Martir de Las Palmas de Gran Canaria, la orden de Predicadores supo difundir sus contenidos catequéticos, culturales y espirituales a través de las manifestaciones artísticas, siendo el género pictórico el principal aliado de los temas iconográficos, y no así la escultura, que no tuvo la dimensión social alcanzada, por ejemplo, en el ámbito franciscano. En este sentido, los dominicos se limitaron a reproducir aquellos santos de mayor significación histórica —santo Domingo de Guzmán, el Fundador; san Vicente Ferrer, san Luis Bertrán, santa Catalina de Siena, santa Rosa de Lima, san Pedro González Telmo (san Telmo), por su popularidad entre marinos y más recientemente san Martín de Porres (fray Escoler)—, apareciendo la figura de santo Tomás de Aquino [1226-1274] con un carácter intelectual y apenas abordada por los repertorios artísticos de Canarias. La mayor parte de estas esculturas son de candelero (de vestir), si exceptuamos la que ocupa nuestro estudio, una elegante imagen perteneciente a la parroquia de Santo Domingo de Guzmán, de la capital grancanaria, salida de la gubia de José Luján Pérez [1756-1815] a pesar de las dudas planteadas por algún que otro historiador acerca de su autoría (dicitor don Jesús Hernández Feraal).

No olvidemos que esta obra perteneció al extinguido convento de Predicadores, que hasta la Desamortización (1836) fue un importante centro de divulgación cultural, aparte de la dimensión religiosa. Destaco por sus escuelas de Flo-



BA.4.111

ki Guzmán [1665-1666] del convento de capuchinos de Sevilla ahora en la Catedral hispalense. Nada podemos aportar, sin embargo, sobre el origen del lienzo que nos ocupa, no recogido en los inventarios realizados en el último tercio del Setecientos en el templo donde ahora se conserva.

¹ INTERBIAN DE NOLA, Juan, *El primer obisporio y núcleo o núcleo de los oros que achen conserne fuertemente co pitor y esculpr los Imágenes Sagradas*, Madrid, 1782, t.1, lib. II, cap. VIII, p. 152.

² CIFRANESCU, Alejandra, *La Laguna. Guía histórica y monumental*, La Laguna, 1965, pp. 201-202.

³ VELÁZQUEZ MÉNDEZ, J., *Convento de San Sebastián de Guanchos (aportes para su festividad Guanchos)*, 1998, pp. 127-128.

⁴ Otra representación pictórica integraba el relato mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios en Buenavista, desaparecida en el titulación, que hace pocos años distinguió el templo.

⁵ NAWARRETE PEREIRA, Benito, *La primera andalucía del siglo XVI y sus fiestas guanchas*, Madrid, 1998, p. 250.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Referencia: 782.

CRM



BA22J

sofía y Teología tomística, cuyas enseñanzas no se desvanecieron a pesar del ataque práctico de los holandeses en 1599. Sus principales estancias albergaron un interesante material didáctico y artístico; apuntes, dibujos, grabados, llenos, etc., que Luján debió de utilizar para sus fines escultóricos. La consulta sistemática de bibliografías fue fundamental para definir los modelos posteriores, pues buena parte de aquellos viejos libros contenían interesantes grabados; la *Summa Theologica* y el *Officium de festo Corporis Christi, ad mandatum Urbani Pape IV* (Oficio Litúrgico del Corpus Christi, ambas escritas por el propio santo Tomás, constituyeron una de las primordiales fuentes de información para el estudio de la iconografía. Aunque bien es cierto que el grabado ha sido un instrumento eficaz para los artistas, podemos correr el riesgo, sin embargo, de establecer una inadecuada

relación y dependencia con respecto al mismo, privándonos de imaginación y creatividad. No cabe duda de que Luján, aparte de los medios utilizados, intentó ser original en esta imagen del santo de Aquino. Rehusó del esquema iconográfico más convencional, en el que santo Tomás aparece glorificado, en calidad de escritor (Doctor de la Iglesia), mostrando la pluma y el libro en actitud de recibir la inspiración divina, tal y como lo representó Zurbarán en el lienzo que actualmente se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. En la versión de Las Palmas de Gran Canaria, Luján Pérez rompe con ese arquetipo oficial, ofreciéndonos una imagen elegante, idealizada, a pesar del arrebato barroco, lejos ya de la interpretación más tradicional como personaje robusto y regordete, de corta estatura y de amable semblante. Aquí, santo Tomás de Aquino se yergue con gallardía, al-

zando la custodia como defensor de la Eucaristía. Hay un claro intento de traducir a la escultura los conocidos apotosis tan características de la pintura del siglo XVII, en las que los personajes se mueven en el espacio intentando ascender hasta lo Alto.

Es un estudio correctamente planteado que recuena sobremedida al grabado de Juan Moreno Tejada, existente en el convento de Santo Tomás de Aquino (Madrid), y cuyo dibujo fue resuelto por Manuel de la Cruz en 1790, que copia el lienzo de Lucas Giordano (1632-1705); la postura y el movimiento son los mismos, sólo que el cobre prescinde de la custodia y aparece a punto de desplegarse ante la presencia de la Virgen en medio de un tumulto de nubes y rodeada de ángeles. No es extraño que Luján conociera este grabado a través de los religiosos dominicos de Las Palmas. Los colores habituales del hábito de los predicadores —blanco para la túnica y negro para la capa— se ven matizados por el dorado de los bordes, el sol sobre el pecho, que representa su sabiduría, y la cadena alusiva a su obra, la *Catena Aurea*, que no es otra cosa que una serie de recopilaciones de los comentarios que los Padres de la Iglesia hicieron acerca de los Evangelios. En este sentido, Luján huye de los ornatos profusos y complejos, prefiriendo la morbidez de la volumetría de los pliegues; en algunos casos, el dorado de los bordes se vuelve algo más pretencioso, caso del *san Pedro Mártir de Verona* de la parroquia de San Juan Bautista de Telde (Gran Canaria)¹. Según el regidor perpetuo del Cabildo de Gran Canaria, don Isidoro Romero de Ceiballos, fallecido en 1816, la imagen de santo Tomás de Aquino fue tallada en 1803², cuando Luján frisaba los 47 años de edad.

¹ CALERO RUIZ, Clementina, *Luján: Visiconcepción de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1998, p. 86.

² ROMERO Y CEBALLOS, Isidoro, *libro cronológico histórico de los sucesos elementales, públicos e históricos de esta Isla de Gran Canaria (1780-1810)* Edición del Cabildo de Gran Canaria, transcripción y estudio preliminar de Vazquez, Santos, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, tomo I, p. 29.

Foto: Reproducción de un grabado. Copia del grabado de Juan Moreno Tejada por L. CALERO, Biblioteca Universitaria, 2008.



SANTA CLARA DE ASS [A.A.12B]

ANÓNIMO SEVILLANO

TALLA EN MADERA POLICROMADA / 179 x 53 x 73 CM / SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASIS

BIBLIOGRAFÍA

ALZOLA, J. M. (1986), p. 69 y 108 CASTRO IBONNETTU, C. (1993), p. 123-125; (1997), p. 88.

La imagen de santa Clara de Assis hoy venerada en la iglesia parroquial de San Francisco de Assis de Las Palmas de Gran Canaria es, a nuestro juicio, la más espléndida efigie de la santa conservada en Canarias. Antes recibió culto en el convento de San Bernardino de Siena de la misma ciudad, de madres clarisas, y desaparecido tras la desamortización, un convento que fuera fundado en 1664. Sobre el origen de la escultura se sabe muy poco, puesto que la documentación del convento hoy conservada y repartida por los diferentes archivos canarios —destacando los Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas, además del Histórico Diocesano del Obispado de Canarias—, es escasa y señala informaciones dispersas y sin referencias al patrimonio escultórico. El Sr. Alzola, en su trabajo sobre la iglesia de San Francisco de la misma ciudad, señala un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, sin referir cuál, donde pudo constatar que esa imagen y la de san Bernardino de Siena llegaron a la isla desde Sevilla, con toda seguridad tras el incendio que destruyó el monasterio en 1719.

De cualquier forma, dos cosas quedan claras al contemplar esta imagen. En primer lugar, que su procedencia es de un taller de importancia, porque el trabajo es muy cuidado y de moderna concepción iconográfica, como más adelante observaremos. Por otro lado, que el propio hecho de ser una talla aleja la factura de la obra de Canarias, pues la costumbre entonces era la de representar a la Fundadora como imagen vestidera, no porque se considerase santa de poca devo-

ción y por ello se podía recurrir a esa tradición, ni tampoco por su escaso peso para las procesiones, sino porque hacerla vestidera acercaba la santa al pueblo, concretamente a la comunidad femenina de religiosas, que vetan en ella a la Madre, moja como ellas. No podemos perder de vista que, ante todo, nos hallamos ante la socie-

dad del Barroco insular, una cultura que desde las periferias privilegia lo estrictamente sensitivo por encima de los valores estéticos y plásticos, sentimiento este último que coteruzará a practicarse de forma generalizada en el gusto barroco desde el segundo cuarto del siglo XVIII y en talleres de tanta importancia como los sevillanos,



[A.A.12B]

madrileños o castellanos, sin que olvidemos en modo alguno al gran representante del momento, el marqués Saizillo. Ecos tardíos de esa cultura apreciaríamos en Canarias a través de José Luján Pérez o Fernando Estévez, sin que ambos maestros llegasen a representar una particularidad insular, sino a sumarse, muy tardíamente, a un concepto artístico peninsular tardobarroco.

Por todo ello esta *santa Clara* no se encuentra entre los patrones plásticos de su representación en las islas, sino que comparte un punto de vista, tanto en la composición como en el fondo, cercano a esos lenguajes artísticos definidos hacia 1725. Si atendemos al documento citado por el Sr. Alzola en cuanto a su origen hispalense, no debe sorprendernos la actitud teatral de la santa, con la vista perdida en el infinito, recordando más la gloria del *Triunfo Católico* presente ya en el arte desde tiempos de Felipe II y los artistas escarolenses. Lo tradicional hasta entonces, tanto en la pintura como en la escultura, es que la santa contemplase amada la custodia que porta en la mano derecha, pues la defensa eucarística es su imagen devocional por excelencia, algo que queda recogido en el arte. Sin embargo, esta pieza grancañaria evidencia un cambio de actitud que sólo podemos comprender a través de la evolución conceptual de la escultura del siglo XVIII y las transformaciones que operan en la iconografía clariana. Por ello podemos acercarla al gusto sevillano capitaneado por Pedro Duque Cornejo [1678-1757], de quien se importó una obra de su entorno para *Tenerife*, la *santa Bárbara* de Icod de los Vinos, estudiada por la Dra. Praga González. Ahora bien, no queremos decir que esta *santa Clara* se deba al arte particular de Duque Cornejo, aunque se halle cercana a su estilo, sino que comparte los patrones expresivos y estéticos del arte sevillano derivado del artista; no es nuestra intención proper atribuciones indocumentadas, sino comprender el contexto artístico de la pieza estudiada.

Por otro lado, el profundo sentido teatral característico del tardobarroco está no sólo en la actitud de la santa, que tuerce el cuello hacia la

derecha en dirección al ostensorio y el infinito, sino en los propios planteamientos compositivos, puesto que tal torsión se ve acompañada por el vuelco del manto en sentido inverso, es decir, hacia la izquierda, con la intención de crear un contrapunto, que se ve profundizado por el avance de la rodilla derecha que contrasta con la retirada del manto hacia el lado izquierdo y el leve retraqueamiento de la mano izquierda que sostiene el báculo para resaltar el avance de la mano derecha con la custodia. Son recursos propios de las composiciones barrocas desde el siglo XVII que ganan espectacularidad en el Setecientos. Por todo ello, podemos concluir que nos encontramos ante una escultura que bien podría proceder de talleres sevillanos del estomero de Duque Cornejo y entre 1725-1750.

Desde el punto de vista iconográfico, conviene recordar que esta imagen de *santa Clara* alude a la defensa que la santa hizo de su convento ante un ataque sarraceno mostrando la custodia, tal y como indican sus hagiografías medievales —y modernas—, así como el propio Santiago de la Voragine; esta imagen, perfeccionada por los artistas desde la Edad Media, ganó nueva fuerza tras el Concilio de Trento y su definición en la iconografía trentina como perfecta defensora del dogma eucarístico. Por ello, debe entenderse que *santa Clara*, además de ser la Fundadora de la Orden Segunda, sitúa a la familia franciscana como valedora del espíritu de Trento y como apoyo ideológico al Estado Moderno.

CCB



SAN BERNARDINO DE SIENA [A.4.2.C]

ANÓNIMO SEVILLANO

ESCLITORIA EN MADERA POLICROMADA / 165 X 61 X 70 CM / SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PIEDRAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍ

BIBLIOGRAFÍA:

ALZOLA, J. M. (1986), pp. 117 y 118. CASTRO BRUNETTO, C. (1983), VOL. II, pp. 445-447.

La *efigie de san Bernardino* de Siena que se venera en la actual parroquia de San Francisco de Asís de la capital grancañaria, es la imagen de mayor valor sobre este santo que se conserva en Canarias. Al igual que la talla de *santa Clara* de Asís, hay venerada en el mismo templo, pocos días conocemos sobre su llegada a la isla. En primer lugar, se trata de la imagen patrona del convento de clarisas que a él se dedicó en la ciudad de Canaria al tiempo de su fundación en 1664, y ya por entonces se contaría con una imagen suya, pues con motivo de la llegada de las primeras religiosas se instaló un altar conteniendo una *efigie de Nuestra Señora del Patrocinio*, otra de *santa Clara* y la de la advocación del convento, *san Bernardino*. Sin embargo, tras el incendio de 1719, esta primera imagen desapareció, siendo sustituida por la que hoy veneramos, y que llegará en fecha incierta procedente, tal vez, de Sevilla.

El supuesto origen hispalense es consecuencia, como en el caso de la *efigie de santa Clara*, del documento hallado por el Sr. Alzola en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife y donde se citaría tal procedencia, sin indicarse cuál es dicho documento. Para ello, no es descabellado suponer que nos encontremos ante una pieza de madera que pudo realizarse en esa ciudad hacia el segundo cuarto del siglo XVIII, pues estilísticamente está muy relacionada con el gusto cercano a los talleres de Pedro Duque Cornejo [1678-1757], el entonces, más notable artista de Sevilla. Así pues, esta imagen de autor anónimo se confronta en la atmósfera del *Triunfo Católico* tardobarroco, donde la expresividad y la teatralización son aspectos cruciales que deben mostrarse tanto en las esculturas como en las composiciones pictóricas.

En el caso de *san Bernardino* de Siena, la importancia de la visión dramática es notable, puesto que junto con *santa Clara* de Asís, son dos de los grandes valedores de la exaltación eucarística en el seno de la familia franciscana. Tanto las hagiografías sobre este santo como los autores de los grandes *Plas Sanctorum* desde el siglo XVI, caso de Pedro de Ribadeneira, exaltan al santo italiano como excelente orador al servicio del nom-

bre de Jesús y, en consecuencia, del dogma eucarístico y no es porque lleve una custodia o cualquier otro atributo que podamos identificar con la Eucaristía, sino por el sol o resplandor que portaba en una de las manos donde se escribía el nombre que Jesús —esto en la iconografía del siglo XV y posterior—, o por la presencia de un estandarte con las iniciales IHS, Jesús. No se escapa a nuestra comprensión que aludir al nombre del Salvador, en el pensamiento e iconografía trinitaria, es una cita directa al Santísimo Sacramento. Por todo ello, san Bernabino de Siena, desde el pensamiento franciscano de la Contrarreforma, es otro de los santos que reciben una nueva interpretación iconográfica y un ajuste devocional, al igual que sucedía con santa Clara de Asís. En ambos casos, de su importancia mediaval relacionada con su papel en la historia de la Orden, pasamos a una contemplación de su santidad dentro de los cánones del pensamiento Barroco y de la iconografía de la exaltación contrarreformista.

A esas ideas responde perfectamente la imagen sevillana venerada en Las Palmas, puesto que si apreciamos su actitud, a diferencia de la santa Clara que llegaría a la vez que esta pieza y tal vez debida a la misma gubia, en vez de dirigir su mirada hacia el infinito y con una actitud de adoración ante la custodia, San Bernabino es más cercano a los fieles, dirigiendo hacia ellos su mirada, no por casualidad, sino porque este santo representa, en el pensamiento franciscano el poder de la oratoria, del convencimiento a través de la palabra, una función que durante buena parte del gótico estaba reservada a san Antonio de Padua o, mejor, de Lisboa.

Finalmente, hemos de considerar la escultura de san Bernabino de Siena como obra anónima de taller sevillano del segundo cuarto del siglo XVIII, más que por las vagas referencias documentales, por su estilo, vinculado a la obra de Duque Cornejo y su estela andaluza, que no hacen sino preludiar el esplendor al que se llega en Gran Canaria con la figura de Luján Pérez, que bien pudo estudiar esta escultura y tenerla como modelo de aprendizaje artístico.

CCB





SAN BUENAVENTURA [AAAZ21]

ANÓNIMO CANARIO / SIGLO XVIII

ÓLEO SOBRE LIENZO / 70,5 x 56,5 cm

TENERIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, CONVENTO DE SAN JUAN BAUTISTA, O DE SANTA CLARA

BIBLIOTECA

CASTRO BRUNETTO, C. J. (1993), p. 401-422.

San Buenaventura es uno de los grandes santos de la orden franciscana en Canarias. Tal es así que el primer convento fundado en las islas, el de la majestosa localidad de Betancurta, fue a él dedicado, y allí pasó un tiempo en el siglo XV quien habría de ser otro de los grandes santos de la orden, san Diego de Alcalá. Por todo ello, existieron en Canarias numerosas efigies del llamado *Doctor Seráfico*, por considerarle tanto la comunidad franciscana como la Iglesia universal, uno de sus grandes doctores. Participó como teólogo en el combate a las herejes de su tiempo, principalmente durante la segunda mitad del siglo XIII, además de ser profesor de la Universidad de la Sorbona de París, autor de diversos textos teológicos donde valora la obra de santo Tomás de Aquino y redactar una de las más célebres hagiografías de san Francisco de Asís.

Por todo ello, la orden franciscana siempre ha considerado al santo, canonizado por Sisto IV en 1452, como su principal autoridad teológica, y los temas iconográficos que lo representan, desde el tiempo bionmedieval, lo hacen siguiendo el esquema de un hombre iluminado por Cristo, siendo atributos suyos la pluma y el libro. Sin embargo, en el Gótico final no se había extendido aún su representación, pues no podemos olvidar la fecha tardía de su canonización, por lo que será durante el tiempo moderno cuando la representación del santo cobre fuerza. Además, dado que él llegó a incluir en su obra una *Enbrevis* con santo Tomás, y teniendo en cuenta los estrechos lazos creados entre las órdenes franciscana y dominica, su representación iconográfica,



[AAAZ21]

fica, en muchas ocasiones, formará pareja con otra pintura de santo Tomás de Aquino, como san Francisco suele aparecer asociado con santo Domingo de Guzmán. Por otro lado, si tenemos en cuenta el número más que significativo de fundaciones dominicas y franciscanas en Canarias, especialmente en la isla de Tenerife, no es de extrañar que la representación de san Buenaventura tuviese relevancia en el contexto general de la iconografía franciscana en Canarias, contando muchos conventos de las islas con pinturas o esculturas de este santo de la Toscana.

También hemos de valorar la importancia que la iconografía trentina tuvo en Canarias. Muchas de las imágenes que hoy conservamos en los conventos fueron realizadas en los siglos XVII y XVIII, en plena efervescencia del sentimiento contrareformista, y por los propios frailes. Santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, san Ignacio de Loyola o el franciscano san Pedro de Alcántara fueron canonizados a lo largo del siglo XVII, y todos ellos tienen algo en común: el ser santos eruditos, cultos, de profundos conocimientos teológicos. Si en el caso de santa Cla-

ra de Asís o san Bernardino de Siena asimismo a una modernización del concepto del propio santo orientado hacia la sociedad barroca, esto sucedería incluso con más fuerza en lo que respecta a san Buenaventura, porque percibimos en él a un verdadero santo que llega a la gloria y la devoción entre los suyos por sus conocimientos teológicos. Se produce, entonces, una selección de su valor, asociándose los elementos iconográficos presentes en sus lienzos o esculturas a los de otros santos de la Contrarreforma cercanos cronológica y espiritualmente a la misma, como santa Teresa de Jesús o san Pedro de Alcántara, santos ambos que suelen figurar como escritores, especialmente en el arte en Canarias. De ahí que san Buenaventura se muestre en muchas obras más como místico que como teólogo medieval.

Todo ello se aprecia en la anónima pintura que conservari las clarisas de La Laguna donde sobre un fondo indefinido de paisaje aparece gallardamente la imagen de san Buenaventura en arrogante postura, sosteniendo la pluma con la mano derecha y sobre la izquierda figura un libro que sostiene una iglesia, en alusión a su obra teológica y a la propia orden franciscana, simbolizada en la iglesia, puesto que la propia Orden lo considera su teólogo por excelencia y perfecto seguidor de Francisco. Aparece imberbe, rasgo popularizado en su imagen desde el siglo XVI y viste el capelo y capa cardenalicia, y sobre el capelo, alás de serafín que lo señalan como Doctor Seráfico, lo que nos muestra, aún más si cabe, su pertenencia a la orden franciscana. El halo de luz que le ilumina es señal de su misticismo, de la inspiración divina de su obra, y en ello se asemeja a los santos ya mencionados.

La obra es de irregular ejecución y aunque hoy la contemplamos en este convento, bien pudo llegar a él en algar de los valienes del patrimonio franciscano tras la desamortización del siglo XIX, tal vez del cercano convento de San Miguel de las Victorias, que siempre profesó gran devoción al santo, o también pudo pertenecer desde los orígenes al convento de religiosas. En cualquier caso, el contraste entre la actitud arrogante dierociesca y el rudo colofono arcaizante

se señalan una evolución pictórica de la plástica del siglo XVIII, lo que nos conduciría a señalar una fecha aproximada a 1750.

CCB



SAN FRANCISCO DE ASÍS [A.A.A.2.E]

ANÓNIMO CANARIO

TALLA EN MADERA POLICROMADA, DORADA Y ESTOFADA / 113 X 44 X 40 CM / SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

TENDRIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, REAL SANTUARIO DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA LAGUNA

La imagen de san Francisco de Asís, que en la actualidad se venera en la iglesia del Real Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna, antes templo comunal de San Miguel de las Victorias, podríamos considerarla como una escultura de nuestro anónimo canario de la segunda mitad del siglo XVII. Lo cierto es que vincular la historia de esta escultura con dicha templo lagunero es arriesgado, pues tras el incendio del convento en 1810, cuando desapareció buena parte del patrimonio artístico de su iglesia, y los posteriores —y traumáticos— procesos desamortizadores de 1820/1823 y 1835/1836, es difícil afirmar con absoluta certeza el origen real de las imágenes que hoy contemplamos. Sin embargo, no descartamos que pudiese tratarse de una imagen, que, primado en el culto al srito en ese convento, fuese rescatada de las llamas en la fecha del incendio, pero si así fue, no quedó ningún registro documental del incidente, tal vez por considerarse entonces como algo obvio.

El culto a san Francisco de Asís en el antiguo convento de San Miguel de las Victorias es evidente, toda vez que se trata de un convento franciscano. En el siglo XVI coexistía ya una imagen suya, que sería donada por el pintor Cristóbal Ramirez, según consta en un documento de 1618.

Tras esa imagen recibiera culto en el templo otra, de comienzos del siglo XVII, tal y como queda reflejado en un documento de 1622, la cual se ubicaría en el altar mayor⁴. No obstante, la

que contemplamos en la actualidad, objeto de nuestro estudio, podríamos datarla hacia mediados del siglo XVII, cuando se generaliza en Canarias el culto a san Francisco de Asís contemplando el Crucifijo, como si se tratase de un espejo. Se trata de la más perfecta traslación al campo iconográfico del *Alter Christus*, san Francisco como el *otro Cristo*, que responde a una adaptación de su culto al ideario de la Contrarreforma, superando el tema de la Estigmatización, hasta entonces, el más popular en el arte. Este modelo iconográfico, que hunde sus raíces en el Gótico final, adquiere fuerza en el siglo XVI gracias a la mencionada Contrarreforma, y sería el que se entendiese por los conventos canarios y templos parroquiales.

Así pues, aceptando la posibilidad de que esta estige estuviese en el convento desde que fue tallada, se trata de una imagen profundamente barroca del siglo XVII, que en función del realismo mostrado en la talla de manos o rostro, así como por el cariz teatralizado en la contemplación del crucifijo, nos lleva hacia la influencia de la escultura castellana de la misma centuria. Por entonces llegarían a Canarias las llamadas *veras efigies* o imágenes de santos de profunda devoción o determinados conventos peninsulares, gracias a las estampas grabadas, sueltas, o incluidas en libros devocionales, históricos de la Orden o hagiográficos.⁵ Tal vez alguna de esas obras, o alguna talla llegada a Tenerife por entonces, y de origen peninsular, pudo inspirar a su anónimo escultor si no se trata, en último caso, de una escultura peninsular, algo que sólo nos revelaría una profunda restauración y un estudio de las maderas empleadas, que no podemos identificar a simple vista sin riesgo de equivocarnos.

Centramos su cronología en la segunda mitad del siglo XVII, y no en el XVIII, porque, entonces, las imágenes de san Francisco se realizarían con un grado de afección dramática aún mayor, y la influencia andaluza se haría notar con más fuerza, justamente abundando en esa peculiaridad. Por ello, la clasificación que proponemos es la de una talla de la segunda mitad del siglo XVII y de posible taller canario. No obstante, la imagen prin-

cipal de san Francisco venerada entonces en el convento —había otras—, fue muy mejorada en su retablo y recibió gran devoción; tal vez sea la que hoy continuamos contemplando en el templo. O tal vez no. Lo que realmente importa es que nos encontramos ante un buen ejemplo del arte caravajesco del siglo XVII y de profunda modernidad en consonancia con el arte español de su tiempo.

¹ THIEBLO RODRÍGUEZ, Alfonso, *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 1977, vol. II, p. 58.

² Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Sección esculturas nº 2.000. *Realcédula de uno expedido con su imagen, ante Matto de Heredia*, fols. 30-31.

³ C/ CASTRO BERNETTI, Carlos Javier, *400 esculturas apócrifas de los conventos franciscanos de La Laguna y Río de Lanzarote*, en: X Coloquio de Historia Caribio-Americana (1992) Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, tomo I, pp. 900 y 901.

CCB

RAA22E



SAN FRANCISCO DE ASÍS [RAA22F]

ARMANDO A. ANTON DE MARAZZANO [GÉNOVA 18-IX-1664 – GÉNOVA 7-III-1739]

MADERA POLICROMADA / 151 x 52 x 34 cm / CA, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

LANZAROTE, TEGUISE, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE GUNDALEPE

BIBLIOGRAFÍA

REAL, L. (1997), pp. 544-545; ZATI DE LEÓN, E. Y PERERA, BEGONOR, F. M. (1997); HERNÁNDEZ PEÑERA, J. (1991), pp. 402-413; CALERO RUIZ, C. (1987), p. 40; CALERO RUIZ, C. Y ACUESTA QUESADA, A. (1996), p. 131.

San Francisco de Asís¹ es uno de los santos más populares y fundador de una orden monástica. Sus discípulos se encargaron de propagar la orden que será la más numerosa de toda la cristiandad. En Lanzarote los franciscanos fundaron la primera orden religiosa.

Esta imagen es una de las tres esculturas que se conservan de esta advocación en la isla, mientras que hay una gran profusión de san Antonio de Pádua o de Lisboa, advocación franciscana, una de las más arraigadas en Canarias.

La escultura de san Francisco posee los atributos característicos, además del crucifijo en las manos, tiene los cinco estigmas —heridas que se corresponden con las infligidas a Cristo en la cruz— de las manos, pies y costado. Es una imagen de candoroso y no posee la indumentaria original, se muestra con un sayal de la orden con un cingulo a la cintura, que debe presentar tres nudos, símbolos de los votos de pobreza, castidad y obediencia, las tres virtudes franciscanas, mientras que, erróneamente, esta imagen posee un cingulo con cuatro nudos. Su rostro se muestra con cierta expresión torturada, pues imitaba el ceño y pómulos prominentes. En su rostro, gesto y postura podríamos ver la gubia del imaginero Marazziano, autor conocido ya en Canarias, especialmente en las islas occidentales². Algunos autores ya apuntaban que la imagen de san Francisco podría ser de origen genovés³. Se muestra con barba —en este caso, bífida—, tipo



que reaparece en el siglo XVI, opuesto al imberbe, impulsado por Giotto. No presenta la anchura tonsura monacal propia de esta advocación. El cabello aparece muy trabajado. Es de color castaño, con reflejos de color miel que le dan más volumen.

Esta imagen es originaria de la iglesia conventual de la orden de San Francisco dedicada a Nuestra Señora de Miraflores. Este cenobio fue fundado a finales del siglo XVI. Desde entonces comenzó su engrandecimiento y, a su vez, los paulatinos deterioros. Los saqueos, incendios y destrucciones eran ocasionados, principalmente, durante las incursiones de personas del exterior con afines beigeirantes. Durante el siglo XVIII se realizó el retablo mayor, de madera sin policromar, que acogió a la imagen. El retablo presenta varios lienzos anónimos. *La Resurrección de Cristo*, *Nuestra Señora de Miraflores*, *La Pasión de Cristo* y *El abrazo de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán*. Esta última iconografía fue creada por un dominico en el siglo XV. Y es de especial importancia porque fue la orden de los dominicos la segunda que se fundó en la isla —Tegüise— a principios del siglo XVIII.

La iglesia conventual de San Francisco poseyó, al menos, otra imagen genovesa, *Nuestra Señora del Carmen*. La hermandad dedicada a esta ad-



IAA2FJ

vocación mariana la hizo traer en 1773. Previo en el incendio de 1909 de la iglesia de Nra. Sra. de Guadalupe, a donde había sido trasladada al cerrarse la iglesia conventual por la desamortización eclesíastica en la primera mitad del siglo XIX.

La iglesia de San Roque de Tinajo acoge otra curiosa imagen de esta advocación, de bulto redondo y de traza más arcaica y con manos de

plomo¹. En el retablo mayor donde se ubica la imagen, también presenta un lienzo del santo, *La Estigmatización de san Francisco*. La tercera imagen que se conserva en la isla pertenece a la iglesia de Horta. También de bulto redondo en madera y telas encoladas.

¹ REAU, L. *Iconographie de l'art chrétien: iconographie de les saints. De la A à la F*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, pp. 514-561.

² HERNÁNDEZ PIEDRA, J. *Escultura gresiviana en Tenerife*. Anuario de Estudios Atlánticos, Madrid, 1961, pp. 402-412. CALZADILLA, C. *Escultura barroca en Canarias, 1600-1750*. Anuario de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1967, p. 40.

³ CALZADILLA, C., y ACOSTA, A. *Escultura hasta 1900*. Cuaderno de Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1991, p. 110.

⁴ ZAT DE LEÓN, E. *PIEDRA BETANCUR*. F. M. Anuario General del Patrimonio Eclesiástico de Lanzarote y La Graciosa, Diócesis de Canarias, 1997.

FPB



SAN FRANCISCO DE ASÍS [AAA2G]

AVÓNDO

ESCULTURA DE BULTO REDONDO, MADERA POLICROMADA Y ESTOFADA / 137 X 48 X 35 CM / SIGLO XVI

FUERTEVENTURA, BETANCURIA, MUSEO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA:

CALZADILLA, C. (1967), pp. 115-117; CAZORLA LEÓN, S. (1993), pp. 45-47; CAZORLA LEÓN, S. (1996), pp. 94-95; GARCÍA RODRÍGUEZ, M.; HERNÁNDEZ DÍAZ, I. Y CERDE-SARUZ, R. (1999), pp. 213-215; CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1999), p. 28.

Es una obra de madera estofada y policromada, con pan de oro, cuya factura presenta formas renacentistas, más concretamente manieristas. La figura en su conjunto es estilizada; la cabeza tiene el pelo tallado, de color oscuro; el rostro es de forma alargada, con barba, mirada baja y labios entreabiertos; el vestido es un amplio hábito con cordón y amplios pliegues bien ejecutados, del que sobresalen las manos también estilizadas, a las que faltan tres dedos a cada una, y los pies, apoyados sobre la peana.

La obra perteneció al convento de San Buenaventura de Betancuria, aunque actualmente está expuesta en el Museo de Arte Sacro, al que fue trasladada desde la cripta de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Betancuria, donde estuvo depositada algún tiempo.

En el convento franciscano existían, al menos, dos imágenes de *san Francisco* en el año 1676, fecha en que fueron restauradas por los padres fray Juan Domínguez y fray Casimiro de San Francisco, por encargo de fray Gonzalo Temudo, fra-

ciscano que residía en el convento desde el año 1668. Estas restauraciones aparecen descritos en un texto de 1677, cuyo autor es el padre fraile Gregorio Coronado, que desempeñó el cargo de predicador en aquel convento. Este texto fue escrito al final de uno de los manuscritos de fray Juan de Santonoz y en él consta que una de las tallas « por ser tan antigua estava toda deshecha y maltratada sin todos los dedos de la mano derecha, sin algunos de los pies. Sin peana ni sancto Cristo en lo mano. Esta Sancta Imagen tambien aderesaron poniéndole todo lo que le faltava y el Crucifijo y le doraron todo el habito de moriente para que quedase más seguro por ser esta tierra tan húmeda y la dexaron como está y que la obra talla del Precursor .. por haverse mojado muchas veces en la Iglesia hijo estava muy maltratado tambien sin peana, sin algunos dedos y saltando todo el baxis con tanta indecencia que causaba lástima mirarla. A ésta la reformaron todo lo que le faltava y la borrararon, doraron y estofaron con el primor que oy se ve. Cazorla León, S., 1995).

Resulta probable que alguna de las imágenes aludidas en este relato se corresponda con la talla de san Francisco que nos ocupa, aunque no existen —o no se conocen hasta el momento— referencias documentales claras, que permitan afirmarlo con absoluta certeza. Tampoco existen noticias fehacientes sobre el autor de la obra, aunque sí se sabe que el 31 de mayo de 1604 el convento franciscano de Betancurá suscribió un contrato con el escultor Agustín Ruiz para la ejecución de una imagen de San Francisco de tamaño de una vara de medía de alto sin la peana y dando acabado de toda perfección en lo que toca [...] con su peana sin que haya durado no grabado excepto los hábitos de la peana y un letrero en el qual tengo que hacer y por la hechura y darle acabado de todo me han de dar cuatrocientos reales que es el precio en que me concierte con el padre Fray Melchor de Alarcón predicador de la dicha orden de S. Francisco y bicario de dicho convento, los cuales me o de dar por el susodicho Pedro de Alarcón su hermano y los trescientos me los a ille ir dando como fuese haciendo dicha hechura y la tengo de



1604261

dar acabado por todo el mes de julio cuando me o de pagar el resto de los dichos cuatrocientos reales [...] y los otorgantes [...] lo firmaron de sus nombres siendo testigos Sebastián López y Hernando de Tolavea y Pedro de Santo Domingo (Calero Ruiz, C., 1987).

La obra objeto de este contrato, según la doctora Calero Ruiz —que cita al respecto a M. Tarquis—, fue sustraída del convento de Betancurá por los vecinos de Tinejo para colocarla en su iglesia, donde según apuntaba M. Tarquis se encontraba con un montón de trastos, hacia el año 1956.

Por su parte don Santiago Cazorla, en su obra *Las ermitas de Nuestra Señora de La Peña y de San Miguel de Fuentesventura* (1996), señala que, tras el cierre del convento franciscano el obispo Codrera autorizó el traslado de algunas esculturas del citado cenobio a la iglesia de Tinejo que tales imágenes fueron reclamadas posteriormente por el Ayuntamiento de Betancurá para la

iglesia de este pueblo y que en el año 1860 el Obispo don Joaquín Llach y Garriga autorizó la devolución de las imágenes a Betancurá.

Sin embargo, entre las obras que relaciona Cazorla como trasladadas a Tinejo y posteriormente a Betancurá no figura ninguna talla de san Francisco, aunque en la actualidad se conservan en la Villa tres tallas de este santo, una en la iglesia parroquial, situada en la hornacina izquierda del retablo dedicado a Cristo atado a la columna, y dos ubicadas en el museo de Arte Sacro: un busto de madera y la talla de cuerpo entero que nos ocupa. La más antigua de las tres es ésta última, que ha sido datada como perteneciente al siglo XVI.

Las características artísticas de esta imagen, la existencia del contrato anteriormente referido entre el convento de Betancurá y el escultor Agustín Ruiz para hacer una talla de san Francisco y el propio estilo de este autor, permiten plantear la hipótesis de que la citada imagen pudiera ser la ejecutada por Agustín Ruiz en el año 1604, aunque ello no se puede afirmar con absoluta certeza.



ABRAZO DE SANTO DOMINGO A SAN FRANCISCO
[1604.261]

ANTONIO DE ORTEGA (ATRIBUCIÓN) / SIGLO XVII
MADERA POLICROMADA / 61 x 59 x 22 cm / SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

BIBLIOGRAFÍA
TARQUIS, M. (1956) MARTÍN GONZÁLEZ (1195-1611), pp. 257-258. CAZORLA, S. (1994) p. 394. TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. (1971), pp. 102-103 y 136-137 y 92. TOMO II. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1960), pp. 56-57 y 91. CALERO RUIZ, C. (1987), pp. 183 y 212. CASTRO BRUNETTO, C. (1991), pp. 41-59. FRAGA GONZÁLEZ, C. (1989), p. 239. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995), p. 207.

La actividad evangelizadora que llevaba aparejada la conquista territorial castellana favoreció el establecimiento en el archipiélago canario

de numerosas comunidades monásticas. Desde fechas muy tempranas los órdenes religiosos precedieron a la fundación de conventos y monasterios desde los que se instruyó y catequizaba a la población insular. Sin duda alguna, fueron las órdenes mendicantes —franciscanos y dominicos—, las que ostentaron el mayor protagonismo en Canarias. Así, los seguidores del santo de Asís y los monjes predicadores fundaron un total de veinte y tres cenobios respectivamente, divulgando en la práctica totalidad de las islas sus enseñanzas y valores espirituales. En este

[LAZAR]

proceso evangelizador las imágenes desempeñaron un papel de primer orden. De este modo, las figuras de los santos fundadores —san Francisco de Asís [1182-1226] y santo Domingo de Guzmán [1170-1221]—, de los miembros santificados de cada una de las órdenes, así como los episodios más relevantes de sus trayectorias vitales fueron evocados plásticamente, no sólo con la finalidad de ornamentar los templos conventuales, sino con el objetivo de que aquellos se erigieran en ejemplos de virtud a los que seguir e imitar.

Uno de estos episodios a los que nos referimos —el místico y legendario abrazo entre santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís—, fue el elegido para ocupar un lugar de privilegio en el sagrario que preside el altar mayor de la iglesia del extinto convento dominico de San Pedro Mártir (Las Palmas de Gran Canaria). Dicho sagrario lignario, encargado por Marcos de León en 1665 y resuelto a modo de tabernáculo soportado por bamos columnas salomónicas, fue realizado por el maestro de carpintero Antonio de Ortega, a quien ha sido atribuida la imagen de la que nos ocupamos. El dorado de la pieza ensamblada, tal como señala el Dr. Concepción Rodríguez, corrió a cargo de Francisco de Osorio.

La escultura, de reducidas dimensiones, representa a los dos padres fundadores de las órdenes franciscana y dominica —figurados con tonsura clerical, barba y bigote, distintivos del fraile mendicante—, en el instante en que, según la leyenda, se estrecharon en un abrazo. Santo Domingo de Guzmán, vestido con una rica capa, permanece erguido, mientras que san Francisco de Asís, representado vistiendo el hábito franciscano ceñido por el tradicional cordón de su congregación, parece iniciar una ligera genuflexión, tal como lo revela el movimiento de las pliegues de su talar ropaje. Destaca el significativo protagonismo adquirido por las manos de ambos personajes. Las extremidades, esmagadas en el caso de san Francisco, han sido magnificadas hasta llegar a la desproporción con el posible propósito de intensificar un abrazo tras el que se esconde no sólo un acto físico, sino una idea de unidad y conciliación que tiene en la leyenda su fuente de inspiración temática e iconográfica primaria. En efecto, de acuerdo con la tradición, los santos fundadores de los órdenes franciscano y dominico tuvieron una visión en el transcurso de un sueño. Durante el letargo, dos religiosos, uno con hábito blanco y otro con apariencia de mendigo, convirtiéndose en fortalezas pilares evitaban el desmoronamiento de la Basílica de San Juan de Letrán. Tras el sueño, santo Domingo de Guzmán coincidió en Roma con el santo franciscano, reconociéndose mutuamente como los protagonistas de aquella visión. Comprendie-



ron entonces que su misión consistiera en eliminar el progreso de la herejía —representada en el siglo XIII por la protagonizada por los albigenses, y salvar así a la Iglesia Universal— singularizada en el místico sueño por la Basílica Laterana². Comovidos ante tan alta misión se fundieron en un abrazo que, desde entonces, simboliza la unión entre las dos órdenes. El objetivo común de propagar las enseñanzas de Jesucristo a través del ministerio pastoral —a pesar de las diferencias que siempre enfrentaron ambas comunidades—, ha sido transformado plásticamente en un gráfico y sólido abrazo.

Si tenemos en cuenta el momento de crisis sufrido por la Iglesia durante el Quinientos —evocador de aquella otra herejía medieval albigense—, y la necesidad de proclamar la unidad espiritual, no debe resultar extraño que a lo largo del siglo XVII —durante el que fue tallada la obra a la que nos referimos—, dicha iconografía dominico-franciscana adquiriera cierta relevancia. Por lo tanto, la pieza escultórica atribuida a Antonio de Ortega debe ser puesta en relación con otras obras artísticas salidas de la inspiración de otros artifices insulares. Entre éstas, pueden ser destacadas las imágenes pintadas por Cristóbal Hernández de Quintana (convento de Santa Catalina, San Cristóbal de La Laguna; iglesia de San Juan Bautista, Telde). Siguiendo el modelo estético ideado por este pintor orensano fueron realizadas con desigual fortuna, entre otras, las obras que decoran el retablo del Carmen iglesia de San Juan Bautista, La Orotava, la inscrita en el segundo cuerpo del retablo mayor de la Iglesia del ex-convento franciscano de Teguiate (Lanzarote), y la que se encuentra firmando parte del retablo de Nuestra Señora del Rosario Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Asimismo, integrado en el retablo de San Francisco Iglesia del ex-convento de San Pedro de Alcántara, Santa Cruz de Tenerife se encuentra un diéscisis bajorelieve reproduciendo el mismo acontecimiento. El hecho de que encontremos el mismo motivo iconográfico tanto en templos franciscanos como en los regentados por los padres predicadores, pone de manifiesto que la concilia-

ción como medio para salvaguardar la unidad espiritual fue un objetivo perseguido siempre por ambas órdenes³.

¹ Antonio de Ortega, nacido en la capital gran Canaria y padre del escultor Alonso de Ortega fue también el autor del ya desaparecido sagrado que se encontraba en el altar mayor del convento de Ntra.Sra.de la Concepción las Palmas de Gran Canaria. Véase el ensayo TRUJILLO RODRIGUEZ Alfonso, El retablo barroco en Canarias, 1977, p. 102 (Ito III y p. 36-37 y 92 (Ito III).

² No es el cenital llamado por Antonio de Ortega, ni es el acto natural por el que se entrego la obra concluida se hace referencia alguna al grupo escultórico. Sin embargo, en diversas ocasiones ha sido atribuida a Ortega su autoría, aunque no haya sido aclarado del todo dicho parentesco. Véase al respecto, entre otros, TÁRQUIS MIGAS, «La escultura barroca en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XVII», 1956; Anthon Myriel Torpuz (Universidad de La Laguna) y JIMENEZ SÁNCHEZ, Sebastián, Arzobispo General de la Iglesia Parroquial de Santo Domingo de Guzmán en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, 1962; Fondo Sebastián Amorémez Sánchez (Archivo de El Museo Canario), Caja 40, carpeta 2, doc. 3 y Caja 99, carpeta 1, doc. 2.

³ En su condición de pilar de la Iglesia, a santo Domingo se le suele representar sosteniendo en su mano un templo. Así fue figurado por José Joaquín Pérez Iglesia de Nuestra Señora de la Fle de Matanzas, Puerto de la Cruz, Tenerife.

⁴ El Dr. Celedonio Bruneiro ha documentado que en la provincia franciscana de San Diego de Canarias los ministros generales insistían a los frailes a imitar la intervención de santo Domingo al realizar los actos comunitarios. Véase al respecto, CASTRO BRUNETTO, C., «Los inventarios...», 1993, p. 44.

FSP



SAN FRANCISCO DE ASIS EN LA PORCIÚNCULA (AA.4.2)

JUAN SÁNCHEZ COTÁN (ACTIVO 1614 - 1631)

ÓLEO SOBRE LIJADO / 275 X 204 CM / 1620

FIRMADO: J. SANCHEZ/COTAN 1620

SEVILLA, CATEDRAL DE SEVILLA. SACRISTIA MENOR

BIBLIOGRAFÍA:

MEMORIA (1722) IVA & PONZ, A. (1780) T. IX, p. 785. ARANA DE VARELA, F. (1788), p. 49. OLÁN BERRIEDUEZ, A. (1800), p. 341. CARRIZO Y AROCA, J. DE N. (1920), p. 1975. GONZÁLEZ DE LEÓN IBARRA, p. 115. GROSPOU Y PÉREZ, J. (1956), p. 11. MATYR, A. L. (1911), p. 128. LASSO DE LA VEGA, M. (1833), p. 43. ANGLUO D. Y PÉREZ SÁNCHEZ, ALF. (1972), p. 44-45. VALDIVIESO, F. (1979), No. 454. VALDIVIEO, E. Y SERRERA, J. M. (1985), pp. 376-377. FERNÁNDEZ ROSAS, M. (2001), pp. 104-105. EXPOSICIONES SEVILLA 1982, No. 32. BO DE JUNERO 1983, No. 32. SEVILLA, 1992, No. 94.

La fecha y lugar de nacimiento del pintor sevillano Juan Sánchez Cotán continúan siendo

una incógnita, al igual que su formación y comienzos de su vida profesional. Diego Angulo y Alfonso Pérez Sánchez diferencian su producción de la realizada por el fraile cartujo del mismo nombre que también trabajó durante el primer tercio del siglo XVII en Toledo y Granada. También, al carecer de referencias documentales relativas a su formación y comienzos profesionales, apuntaron la hipótesis de que existieran vínculos familiares entre ambos pintores.

La actividad profesional de Juan Sánchez Cotán en Sevilla comenzó, documentalmente, en la segunda década del siglo XVII cuando firmó en 1614 con los artistas Francisco Pacheco, Francisco Varela y Jerónimo Ramírez una protesta ante la Audiencia de Sevilla de las cargas tributarias efectuadas por los Alcaldes del gremio de pintores. En esta fecha ya debía tener un taller perfectamente establecido en la colección de San Vicente donde realizó años después el lienzo de san Francisco de Asís en la Porciúncula (1620) para el convento de la Merced, la Virgen del Buen Suceso para el convento de San Agustín (1625), y las tablas del retablo de la Concepción de la parroquia de San Lorenzo (1630). Comaccedor de la traditística contemporánea, tuvo una biblioteca de interés donde está constatada la presencia de un *Tratado de los máquinas de Arquímides* y otro de arquitectura que prestó al pintor Juan de Uceda Castrovenera y le devolvieron a finales del año 1631. Se ignora el momento y lugar de su muerte.

La formación manierista y la influencia de los pintores Alonso Vázquez, Juan de Roelas y Pablo de Céspedes son evidentes en sus obras conservadas y especialmente en san Francisco de Asís en la Porciúncula, que realizó para el retablo de la capilla dedicada a este santo en el ángulo noroeste del claustro del Convento de la Merced Calzada de Sevilla, descrito por las fuentes anteriores a 1830. Este lienzo es el único de los conservados que tiene su firma y fecha y llegó a la Catedral después de la desamortización de Mendizábal.

La escena, desarrollada en el interior de la capilla de la Porciúncula, presenta dos planos insu-



[A.A.A.2]

turas de Alonso Vázquez conservadas en el Museo de Bellas Artes y tano de Sevilla, mientras el fuerte cromatismo del nacimiento de gloria recuerda claramente los fondos de algunas obras de Juan de Roelas. En el plano inferior, una semi-penumbra realista envuelve la figura de san Francisco arrodillado y acompañado por unos ángeles cantores, cuya música eleva la mirada del santo hacia el plano celestial donde queda repre-

sentada la aparición de Cristo y la Virgen, rodeados por una aureola de ángeles. La composición, que recuerda el *Tránsito de san Hermenegildo* de Alonso Vázquez, influyó en el cuadro del mismo tema que pintó después Francisco de Zurbarán y conserva el Museo de Cádiz.

El llamado *Milagro de la Portiñicula* constituye uno de los temas predilectos de la icono-

grafía franciscana por la vinculación del fundador con este lugar, donde su biógrafo fray Tomás de Celano pensó que había visto san Francisco. Sin embargo esta opinión, que difundió san Buenaventura, no es totalmente fiel a la verdad ya que la Portiñicula era el templo de esta comunidad desde 1211 y rezaba san Francisco una noche de 1216 cuando una luz sobrenatural inundó la zona del altar donde aparecieron la Virgen y su Hijo que, rodeados por una multitud de ángeles, prometieron al santo que concederían el perdón y la sabación a quien con esta intención visitase aquel templo. La concesión quedó condicionada a la aprobación del Papa y Honorio III accedió a dicha demanda llamada *indulgencia plenaria del penión de Asís*. Desde entonces la capilla de Portiñicula se convirtió en el lugar de oración franciscano por excelencia, cerca del cual construyeron una casa de barro y madera donde falleció en 1226 el santo y transformaron luego en la Capilla del Tránsito.

TLP



APARICIÓN DE LA VIRGEN A SANTO DOMINGO [A.A.A.2]

ESTEBAN MÁRQUEZ [1652 - 1696]

PINTURA AL OLEO SOBRE LIENZO / 204 x 136 CM

SEVILLA FUENTES DE ANDALUCÍA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LAS NIÑAS

Esteban Márquez fue un pintor que nació en La Puebla de Guzmán (Huelva) en 1652, y murió en Sevilla en 1696. Fue un pintor de la Escuela Sevillana de Pintura, ya que se formó en Sevilla en el taller de su tío, el pintor Fernando Márquez, con el que trabajó hasta 1672, el año en que murió su maestro. Después de un tiempo en su tierra natal, Esteban Márquez volvió a Sevilla, en donde trabajó hasta su muerte.

Como indica el profesor Enrique Válfosco, su estilo se mueve estrictamente dentro de la órbita de Murillo, aunque posee características pin-



RAUZZI

pías que se definen especialmente en la expresividad de sus personajes. En sus obras hay partes de una calidad mayor que otras, lo que hace pensar que en ellas actuaron también los artistas que trabajaban en su taller.

La obra *Aparición de la Virgen al santo Domingo* describe el momento en que el santo, en un arrebatado místico, va a recibir la leche desde el pecho de la Virgen, poco antes de su muerte. Este fenómeno místico, que aparece en otras

obras de pintura religiosa, es llamado por algunos autores como *lactación mística*. En la pintura de Esteban Márquez, santo Domingo aparece trastornado en el momento de recibir esta gracia mística.

La composición de esta obra es de una compleja belleza: el santo está medio caído, en el trauce último de su vida, en que recibe esta gracia celestial. Lo sostienen un grupo de vírgenes, que lo confortan en los momentos últimos de su vida. Estas mismas vírgenes aparecen en el fondo de la escena, y componen un cortejo fúnebre que se disponen a sepultar su cuerpo. En la parte alta del cuadro hay un rompiente celeste en el que aparecen varios ángeles, que cortejan a la Virgen y al Niño que se aparecen al santo.

El mismo profesor Enrique Valdés hace notar que esta escena es una derivación de la pintura que representa la *Muerte de santa Clara de Murillo*, que se conserva en el Museo de Dresde.

La influencia de Murillo es evidente en la descripción de las figuras de la escena y en el mismo colorido. Pero no cabe duda que Esteban Márquez sabe imprimir a sus obras datos personales, que lo distinguen del gran maestro sevillano. En las obras de Esteban Márquez la fuerza cromática es intensa, y con ella se acentúa la emotividad de la escena que se describe. También la misma descripción de la escena en varios planos es muy personal. En esto se acerca a obras de pintura de Oriente y Occidente, que intentan dar así una mayor amplitud a la descripción, por medio de la pintura narrativa.

FGG



EL TRANSITO DE SAN FRANCISCO [A.A.2K]

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 160 X 84,5 CM / PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVIII

TENERIFE. LA LAGUNA. CONVENTO DE SAN JUAN BAPTISTA DE LA ORDEN DE SANTA CLARA.



[AA23]

BIBLIOGRAFÍA
SEBASTIÁN, S. (1996). REA, L. (1992).

Esta pintura representa la muerte de san Sebastián, que aparece con expresión placida y un tanto atrobada recostado en el suelo, mientras su cuerpo es sostenido por la compungida matrona romana Jacoba de Settesoli, quien, presintiendo su muerte, llegó a Santa María de los Angeles para traerle un paño religioso con el que le hizo la túnica que le serviría de mortaja, además de prepararle el mostacciul, manjar que le sirvió de último alimento (Sebastián, 1996: 315). Un par de angelitos asisten solícitos junto a la matrona al cuerpo estigmatizado del santo, mientras otros cinco hacen música frente a esta escena como signo de la música celestial que en esos momentos estaba escuchando ya el alma de san Francisco. Una cartela pintada bajo el cuerpo del santo lleva los siguientes versos: *En tus brazos gran matrona! illo este Serafin el vuelo/ a ocupar silla en el cielo/ onde su humildad de corona/ humillándose se entrona/ en la que Luzbel perdió/ y su humildad se lo dio/ en tal alla Genarquis/ teniendo a Christo por guía!* El último verso es legible.

La composición y distribución de las figuras en el lienzo, sobre un fondo neutro, está bien conseguida, aunque la escena renana ingenuidad, los pliegues son bastante duros y acartonados y la pincelada es poco suelta. Aún así la pintura tiene encanto, pues su autor ha pretendido individualizar a los siete angelitos por sus rostros modelados, túnicas, alas, cabelleras e instrumentos. De los cinco músicos, dos supuestamente cantan sosteniendo una partitura, aunque sus labios permanezcan cerrados y su expresión no haga traslucir el esmero de las cuerdas vocales, y tres tocan instrumentos: arpa, violín y mandolina. Los dos primeros son instrumentos de la época, si bien tamizados por la especial visión de su autor, mientras que la mandolina no sobrevivió al siglo XVI, lo que indica claramente que debió ser tomada de algún viejo grabado o dibujo y que fue utilizada para enriquecer la escena con melodífonos de variada tipología.

En efecto la pequeña arpa clavicónica es un modelo harco un tanto ornamentado en su clavijero y remate de la columna, mientras que la abultada caja con sus costillos, sus orificios tornavoces

en la tabla y sus ganchos para sujetar las cuerdas indican un conocimiento bastante cierto del instrumento real. Posee diecinueve cuerdas, cuyos puntos de sujeción tanto en el clavijero como en la tapa armónica están perfectamente señalados. El violín también se aproxima bastante al modelo real, pues en él se aprecia su contorno, el cordal trapezoidal, los oídos tornavoces, el diapasón de ébano y las cuatro cuerdas, aunque se aleja del instrumento de la época en otros elementos, como en el clavijero, que aparece doblado hacia atrás como el del laúd y no termina en voluta como era usual, en las escotaduras que no tienen la marcada forma de c ni los oídos de la de f, y sobre todo en el arco, que nos muestra un modelo arcaico, típico de los siglos XIII y XIV. La mandolina, en cambio, nos muestra muy pocos detalles al ser un instrumento ya obsoleto, del que desconocemos si en algún momento se utilizó en Canarias, aunque a juzgar por la documentación, tendríamos que afirmar que no. Tenía una caja oval con mástil independiente, un clavijero en forma de hoz, rematado en voluta, elemento éste que es lo único que aquí se ha dibujado, cuatro cuerdas y pequeño orificio tornavoz. En esta

pintura tan sólo se muestra una cuerda y el orificio circular en la tapa.

Es curiosa la presencia de estos músicos celestes en el *Tránsito de san Francisco*, temática de origen medieval no muy frecuente en la iconografía franciscana, que ha preferido más tratar escenas de la biografía del santo y de sus milagros que el de su muerte, aunque en el *Ayuntamiento de Garachico* se conserva un lienzo con la misma temática, lienzo que presumiblemente proceda del convento franciscano de esa misma localidad. De todas formas, los ángeles músicos aparecen muchas veces en las escenas del tránsito al otro mundo de algunos santos como es el caso de san Isidoro o san Antonio de Padua, por lo que no tiene nada de particular que se hayan introducido en el de san Francisco. No obstante, creemos que la presencia de estos músicos aquí está más relacionada con un pasaje de la vida del santo franciscano que ha sido más ampliamente difundido, sobre todo en el siglo XVII, pues se trata de una iconografía postmedieval (Riau, 1997: 562). Nos referimos al llamado *Éxtasis* o *Visión de san Francisco*, también denominado *san Francisco confortado por un ángel*, que alude a un pasaje de su vida narrado por Tomás de Celano (*Vida 2ª de San Francisco*, parte 2ª, cap.12), donde se traduce su amor por la música estando en Rieti curándose de una afección ocular, se sintió muy triste y le pidió a un hermano que le cantara una canción al son de la cítara, pero éste rehusó por modestia, por lo cual a la noche siguiente mientras estaba meditando acerca de Dios, de pronto sueña una cítara de armonía maravillosa que entona una melodía finísima? Finalmente, arrebatado por el Espíritu de Dios, el Padre santo, al oír la dulcísima canción, goza de lleno de tales delicias que piensa haber pasado al otro siglo. La música y la voz provenía de un ángel enviado por Dios para calmar sus sufrimientos (Sebastian, 1990: 315).

Este pasaje ha atraído a muchos artistas barrocos, quienes imbuidos por ese interés por visualizar los instrumentos musicales en múltiples rompimientos de gloria, además de en otras variadas escenas religiosas, se apresuraron a poner en manos del ángel de la narración un cordón-

no de la época, que varía según la interpretación que hacen los diversos pintores del término medieval, siempre ambiguo y genérico, de cítara, pero que, según el criterio de cada uno es el idóneo para expresar esa melodía finísima o dulcísima canción de la que habla el texto. Y así nos encontramos con un violín en un grabado de R. Sadeier (1604) que copia una pintura de Paolo Piazza, que a su vez sirvió de modelo a otra pintura anónima española en paradero desconocido, violín que también introduce Murillo en el cuadro (1645) que hoy se conserva en la Real Academia de San Fernando de Madrid. En cambio, Francisco Riballa ha preferido el laúd en las dos versiones que nos da de este tema (Museo del Prado, 1625 y Wadsworth Athenaeum de Hartford, Connecticut, USA, ca. 1620), lo mismo que Van Dyck y Francisco Herrera el joven (Catedral de Sevilla, ca. 1657), mientras que Juan Sánchez Cotán ha convertido al ángel con violín *du gamba* en el protagonista de su composición (Catedral de Sevilla, ca. 1620), introduciendo dos ángeles músicos más, uno con corneta y otro cantor. Violín, laúd y viola *du gamba* son, pues, los cordónicos elegidos por los pintores del Viejo Mundo como instrumentos capaces de reflejar la excelso música celestial escuchada por san Francisco, mientras que para los hispanoamericanos será la guitarra, tal y como lo vemos en las dos versiones que nos ofrece Juan Zapata Inca en los lienzos de los conventos franciscanos de Santiago de Chile (ca. 1670) y de Cuzco, o un pitoro anónimo en el de Bogotá. Pero también podemos encontrar al ángel sin ningún instrumento, como sucede en las obras homónimas de Carraaggio (1592, Wadsworth Athenaeum de Hartford) o Georges de La Tour (Museo Tessé de Le Mans), y en la anónima del convento de las clausas de La Laguna, cuyo autor ha buscado una solución intermedia, al introducir en una esquina de la composición, y en un rompimiento de gloria, a dos angelitos con violín y arpa, mientras el ángel principal ayuda a san Francisco a incorporarse. Son, pues, distintas versiones de un mismo tema en el que casi siempre está presente la música instrumental, inspirada en la propia narración.

RAM



SAN ANTONIO DE PADUA [AA.2.1]

MIGUEL GIL SUÁREZ [1654 - Ca. 1713 - 1713]

ESCULTURA EN MADEIRA TORADA Y POLICROMADA / 109 CM DE ALZURA / 1676

GRAN CANARIA, TELDE. PUERROQUA DE SAN JUAN BAUTISTA

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ BÉNITEZ, P. (1969), pp. 110-111, CALERO RUIZ, C. (1987), p. 202, CONCEPCION RODRÍGUEZ, J. (2001), II, 273-274 Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2002), pp. 31, 34-43.

Este san Antonio de Telde constituye —en nuestra opinión— la mejor muestra del arte popular y arcaizante del escultor Miguel Gil. En su actitud hierática y en su mirar sereno, que se pierde en la lejanía, advertirá el presbítero Pedro Hernández Benítez —fozados espacios y tiempos históricos— características que remonta a la estatuaria del Antiguo Egipto y nos hacen pensar en influencias ejercidas sobre los artistas de la época, al ser descubiertos y estudiados los grandes templos con sus píloas, obeliscos y estatuas coalescentes. En cualquier caso, su dulce expresión, ajena a este mundo, reflejo de su plenitud espiritual y de su unión mística con Dios, conecta con el arte de todos los tiempos y justifica el éxito de este tipo de imágenes candorosas, cuyos reflejos dorados —en este caso a base de gruesos muros vegetales y flores de gran tamaño— contribuyen a cautivar y a deslumbrar al pueblo sencillo y devoto. La efigie ha perdido el Niño Jesús original que, de pie y sobre el libro, hoy sólo podemos conocer a través de una de las fotografías que ilustran el libro del mencionado cronista teldense.

Encargado para el convento franciscano de Nuestra Señora de La Antigua de la ciudad de Telde por el dón y licenciado Diego Romero Tello y Medina mediante contrato suscrito en 1676 con el maestro de escultor y donador Miguel Gil Suárez ante el escribano José García, la escultura —concertada en precio de 500 reales de plata— debía de ser de la misma forma, calidad y medida que la talla del mismo santo existente en



11.44.211

el convento de San Francisco de Las Palmas. Este tipo de cláusulas referidas a modelos a imitar era muy frecuente en los contratos artísticos firmados en Canarias desde el siglo XVI, tanto en obras de arquitectura, retablos o imaginería, que solían especificar que debía de ser igual y con las mismas medidas que tal o cual capilla, iglesia, techumbre, vivienda, retablo o imagen. En este caso, incluso años después, en 1680, el hermano Gaspar Martín volvió a solicitar de nuevo al mismo artista una segunda copia de San Antonio de la misma escultura y facciones, y esmaltado, dorado y estofado y plateado el anillo.

Todo ello apunta a una de las características esenciales del arte canario y también del hispanoamericano: su tendencia arcaizante, la reiteración de esquemas y modelos y la falta de sentido de la modernidad. Este peso de la tradición, manifiesto tanto en la arquitectura como en las artes plásticas, viene determinado no sólo por el rígido marco gremial y el aprendizaje del artista en pequeños talleres familiares sino también por el gusto de la colectividad en general y del comitente en particular, que impone los modelos por los que sentía más atracción y devoción. Así se entiende que determinadas imágenes —co-



mo el ejemplo que nos ocupa— sean repetidas tantas veces en sus sinécticas formas, manteniendo siempre el arcaísmo del patrón original y su calidad de icono.

Por lo demás, en ese medio artesano y familiar, se mantienen, apenas sin variación, los conocimientos adquiridos, generalmente sencillos, y transmitidos linealmente de padres a hijos. Taller y vivienda constituyen una misma unidad y en él viven, trabajan y se forman los artistas. En este contexto, la obra de los escultores Miguel Gil y de su hijo fray Marcos Gil —autor de la imagen siguiente— representa dos comportamientos típicos en el arte de la sociedad del Antiguo Régimen. Por un lado, el de la formación de familias artísticas y por otro, el del faile artista.

Con técnica barroca, lenguaje que enraizó más que ningún otro en el alma popular, su arte, sugente, atractivo y lleno de encanto, se caracteriza por sus ecos e influencias ibéricas, sevillanas y americanas, testimonio de una cultura de paso como es la insular. Si el primero va a ser el escultor del franciscano san Antonio su hijo, además de representar a los santos más predilectos de la orden en la que profesó —santo Domingo, san Vicente Ferrer—, muestra una especial inclinación por la robusta y ampulosa figura de san Miguel Triunfante, cuya particular icono-

graña—posando con rodeo y bastón de mando como general de los ejércitos celestiales después de salir victorioso de su combate con el dragón apocalíptico—se encargará de difundir en las islas de La Palma (Santa Cruz de La Palma, Herón Alta) y Gran Canaria (Fentisa). Son obras que emanan espiritualidad y misticismo, a propósito para el fin para el que fueron creadas, mover a la devoción y a las oraciones de Dios a través de sus santos; que encarnan los ideales contrarreformistas de la Iglesia Militar o la defensa armada de la Fe en el caso miguelino.

La movilidad de esta cultura portátil traspasa los frentes insulares y se proyecta en la América española—con la que tantos lazos humanos y comerciales mantenían las islas—, contribuyendo también a la formación de una cultura común entre ambas orillas. Esa relación constante, con su doble contenido de valores Canarias-América y a la inversa, la ejemplifican Miguel Gil y su hijo Marcos, que viajaron juntos al puerto del Campeche, permaneciendo en Nueva España durante al menos siete años. En el obispado de Yucatán fue ordenado presbítero fray Marcos en tomo a 1707-1713 y allí—en San Francisco de Campeche y posiblemente en la vecina ciudad de Mérida—padre e hijo desplegaron sin duda una actividad que quizás algún día pueda ser conocida e identificada.

JPM



SAN ANTONIO CON EL NIÑO [R.A.12.L.1]

JUAN DE MIRANDA Y CEJAS (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 13 DE JULIO DE 1723 - SANTA CRUZ DE TENERIFE, 2 DE OCTUBRE DE 1805)

ÓLEO SOBRE LIENZO / 53,5 x 41,5 cm / Ca. 1765

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, FUNDACIÓN MONTESECA GARCÍA-SÁENZ

BIBLIOGRAFÍA:

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1994), pp. 19-20, 38 y 41.

El 18 de junio de 2002 salta a pública subasta, en la madrileña galería Alcañá, un óleo sobre lienzo atribuido, con acierto, al pincel de



[R.A.12.L.1]

Juan de Miranda. Lo sorprendente del hallazgo, por ernde, nada habitual, y su procedencia, una antigua colección privada de Salamanca, nos alentó a indagar hasta donde fuera posible sobre los entresijos de una obra de notable interés para el estudio de la etapa ignota del artista; comprendida entre los años 1756 y 1772. Desgraciadamente los años han hecho desaparecer la trama y los hilos se diluyen entre los recuerdos de aquellos que lo poseyeron. Aun que todos coinciden en atestiguar que provenía de un convento radicado en la ciudad del Tormes; nada hay, actualmente, que se asemeje a la técnica del pintor canario en toda la provincia castellana. Por lo que nos inclinamos a creer que el presente óleo pudo llegar desde la Corte como ajuar de alguna de las muchas novicias que profesaban en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII. Sin desestimar la hipótesis de que alguno de los conventos de la orden franciscana pudiera hacerle este encargo, ante la mediocridad de los pintores activos en

la capital salmantina por aquellas fechas. Según apunta doña Margarita Rodríguez González, la familia de Juan de Miranda siempre había mantenido una estrecha relación con esa orden. Por lo que no es de extrañar que pasara a la Península con alguna carta de presentación que le sirviera de aval para abrirle las puertas de los múltiples conventos y monasterios que la regla tenía instituidos en suelo hispano. Su dimensión y su carácter de lienzo de tratorio así lo refrenda. Además, contamos con que no se registra por estos lares ningún pintor apellidado Miranda; como se puede comprobar en el compendio publicado a raíz de la tesis de la doctora doña Emilia Montaner López, titulado: *La Pintura Barroca en Salamanca* (1987).

Poco podemos añadir a los magníficos estudios realizados por la ya mencionada doña Margarita Rodríguez González, sobre la personalidad artística y biográfica del pintor nacido en el comercial barrio granecario de Triana. A los que

sólo nos queda dar un ligero bosquejo sobre la manera de hacer del mismo, y sin que, desgraciadamente, podamos desentrañar los años vividos por Juan de Miranda en tierras peninsulares. De él conocemos los pagos, cuarenta libras valencianas, efectuados en 1767, por la realización de dos lienzos sobre tabla, representando a san Nicolás y el Milagro de los Tres Santos Párces, para el oratorio del Ayuntamiento de Alicante. Antes y después de esa fecha, hasta que lo vemos reaparecer hacia 1773, trabajando nuevamente en Tenerife, todo son conjeturas sin base argumental posible. De lo que no cabe duda alguna es que, en este tiempo, el artista ha entrado en contacto con la estética, no sólo de Antón Raphael Mengs [Vassiz, 1728-Roma, 1779], el todo poderoso adalid del más acendrado academicismo, sino de otros pintores, representados tanto en las colecciones reales como nobiliarias; a las que Miranda tuvo que acceder, y que no son otros que Luca Giordano [Nápoles, 18 de octubre de 1634-4 de enero de 1705] y sus discípulos más destacados: Paolo de Matteis, Giuseppe Simonelli o Francesco Solimena [Casale di Sterno, 1657-Barra, Nápoles, 1747]. De facto el San Antonio que tratamos, configurado como de tres cuartos, le debe mucho en composición, sabiendo las distancias, al lienzo del mismo asunto atribuido a Matteis sito en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso Miranda, en este caso, rehuye del aparato basado en cánones muralescos, que ya se utilizaba en otras ocasiones; en concreto, para otro san Antonio de Padua, de colección particular santacrucera. Limitándose a una estética que lo emparenta con el san José con el Niño (43 x 52 cm), también de colección privada, pero esta vez localizada en La Orotava, y de casi idénticas proporciones (41,5 x 53,5). Muchos son los rasgos estilísticos que ponen en consonancia a este san Antonio de la Fundación Monteseoeca García-Sierca con otras piezas del catálogo del mismo autor. El nimbo del santo, como de vidriada factura, se asemeja a los usados para la Sagrada Familia del Palacio Episcopal de Las Palmas de Gran Canaria; en cambio, los rasgos del Niño Jesús están nuevamente repetidos en los de la Entrada triunfante de Jesús en Jerusalén, del Museo Muni-

pal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. La manguada paleta, integrada por una esguiga gana cromática de marmos, rosas, blancos y grises parten de un dibujo preciso pero de resaltables un tanto duros y seeros. No obstante, el Niño Jesús se nos antoja de una luminosidad de gran efecto dramático, gracias, en gran medida a las suaves esfumaduras y a las nacaradas carnaciones, a los sonrosados pómulos y a la rubicunda cabellera. Factores que le confieren valores gestuales heredados por muchos de los angelotes que poblarán los fondos de sus lienzos de aquí en adelante; particularmente, con el del margen derecho de *La Inmaculada* de colección particular de La Laguna. Capitulo en parte merece la descripción del lienzo, que en manos del Niño adquiere connotaciones de virginidad, regeneración espiritual e inmortalidad. Es el emblema de san Antonio de Padua por antonomasia, pero también lo es de la Anunciación y los santos vírgenes, por ser signo de castidad, y al igual que este lo portará Francisco de Asís, Casimiro, Catalina de Siena, Clara, Dominga, Eufemia, Francisco Javier y San José. Porque el lienzo de la Je, denominado así por Dante, ejemplifica la mente piadosa, lo dice el tallo recto; al igual que las hojas colgantes nos remiten a la humildad; su fragancia nos eleva hacia la divinidad y el Harapo pétalo a su pureza. El avispado observador habrá caído en la cuenta de que mientras una de las flores se encuentra en su plenitud, otra aparece desputna y dos capullos se resisten a abrirse al mundo, resesándonos la fragilidad de las edades del hombre.

La gran devoción hacia la figura de san Antonio de Padua [Lisboa, 1195-Padua, 1231] se vio favorecida gracias a la amplia difusión de los grabados y estampas que lo retrataban representando los más destacados eventos y milagros de su corta vida. Treinta y seis años le bastaron para ser uno de los más queridos miembros del santoral católico. Esta fama se sustenta, desde el siglo XVII, en las invocaciones para hallar los objetos perdidos, y por las mujeres con afán de buscar marido. Bajo su protección se encontraban y encuentran, aún hoy, los huérfanos, los prisioneros, naufragos, mujeres estériles y encantas.

niños enfermos, viérridos y reclusos. Su iconografía, tratada siempre con un carácter amable, lo muestra joven y de gran belleza, vestido con el habitillo franciscano. Miranda elude, en este caso, acudir a la norma común de colocar al Niño sobre las Sagradas Escrituras, en recuerdo de una de sus visiones. Ahora será una nube la que lo sustente, a modo de remedo de nupcias de Gloria. Nube compasiva que cubre y protege a todos los seres. Nube que se creía de aliento bendito.

DMG



MUENTE DE SANTO DOMINGO DE GUERMAN
[AAA2M]

AMÓNNO

PIKTURA SOBRE LIENZO / 268 x 236 CM / SIAO XVII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, COLECCIÓN DE SAN JOSÉ, MADRES DOMINICAS DE LA SAGRADA FAMILIA

BIBLIOTECA
FUENTES PEREZ, G. (1992), pp. 86-88. PEREZ MORERA, J. (1993), p. 254.

Subvenite Sancti Dei occurrere Angeli Domini suscipientes animam ejus offerentes eam in conspectu Altissimi.

Escuchando estas palabras del oficio de recomendación del alma, expiró un 6 de agosto de 1221 en el convento bobotes de San Nicolás, el fundador de la orden de Predicadores. Momento tan trascendental en la vida de un hombre de Dios, no podía pasar desapercibido en la pedagogía espiritual de una Orden impulsada a evangelizar y enseñar.

La iconografía de la Muerte de santo Domingo se nutre de la versión que Jordan de Sajonia plasmase en sus Orígenes de la Orden de Predicadores, obra compuesta entre 1233 y 1234: *En el entretanto, el Maestro Domingo, acercándose al término de su penitencia, cayó gravemente enfermo en Bolonia. Encontrándose en el lecho del dolor hizo llamar a doce frailes*

entre los más notables, y les exhortó a una vida fervorosa, a la promoción de la Orden y a la perseverancia en la santidad. Los amonestó a que evitaran un trato sospechoso con mujeres, especialmente jóvenes, porque este trato, lleno de atractivos, es un lazo eficaz para apesara a los almas todavía no acostumbradas. El relato termina con la muerte del santo.

Si acudimos a las actas de canonización y leemos la declaración que el 6 de agosto de 1233 realizase un testigo directo de la muerte del santo, fray Ventura de Verona, prior de San Nicolás, observaremos diferencias que hacen pensar en una más que probable manipulación del beato Jordán.

El testigo afirma que al enfermar Domingo en el convento de Bolonia, fue llevado a Santa María del Monte en busca de un lugar más sano. Fue aquí donde el santo como creyera morirse, llamó a este prior y a los frailes; acudieron allí cerca de veinte frailes con el prior, y próximos a él comenzó a predicarles; acostado como estaba, les dirigió un sermón muy bueno que movió a compunción; el testigo no le había oído nunca un sermón tan edificante. Más tarde volverían al convento de San Nicolás, donde el prior y los demás frailes⁸ realizaron el ya citado oficio de recomendación del alma, durante el que Domingo murió.

Como se puede observar, Jordán de Sajonia reúne en un solo momento y lugar lo que sucede en dos sitios temporalmente separados; el sermón a los frailes y la muerte. Pero no sólo junta, sino que jamás habla de doce frailes y del contenido del sermón, algo que las actas de canonización no reogen. ¿Por qué el beato Jordán procedió de esta manera? Evidentemente detrás de esta actuación se esconde una intención pedagógica.

A Jordán no le interesa ser fiel a la historia, sino transmitir el mensaje y el espíritu de Domingo. La presencia de doce frailes entre los más notables junto al santo fundador guarda un evidente paralelismo con los doce apóstoles. En la comparación está la sacralización de la escena y por extensión de la orden y de su obra. Es Do-

mingo/Jesucristo quien deja su obra en manos de sus frailes/apóstoles.

Aunque pudo haber sido así, la impresión es que el sermón de Domingo son palabras del beato en boca del santo, con la intención de llamar al orden a aquellos frailes que se hubiesen relajado. Probablemente Domingo hubiese dicho lo mismo ante la misma situación. Que ciertos tiempos de crisis, lo deja dar el propio beato en una carta de 1233 dirigida a los frailes de la provincia de Lombardia, insistiendo en los rasgos esenciales del ideal⁹:

En lo que si coinciden ambas versiones es en la frase que el santo dijo antes de morir: *Os seré más útil y provechoso después de la muerte, de lo que lo haya sido en vida*. Jordán de Sajonia, siguiendo sus objetivos pedagógicos y espirituales, comenta esta frase: *Salta cariamente a quien había confiado el depósito de sus trabajos y de su vida fecunda, y no dudaba que tenía preparada la corona de justicia. Una vez recibida, sería tanto más poderosa para interceder cuanto hubiera entrado ya con más seguridad en las potencias del Señor*¹⁰. Los apuntes para una posible canonización? No olvidemos que la figura del beato en la historia dominica es fundamental, no sólo por ser un pilar incontestable de la estructuración y cimentación de la orden, sino que reactivó la memoria del santo fundador en un momento que se había relajado entre los frailes¹¹.

La Muerte de santo Domingo del colegio de las dominicas de Las Palmas es la única pintura catalogada de este tema iconográfico que existe en Canarias. Llama la atención que al santo moribundo lo rodeen trece frailes en lugar de los doce que hemos citado. ¿Error o inclusión consciente de un decimotercer personaje? Nótese que uno de ellos mira directamente al espectador y que al contrario que los demás personajes no muestra dolor en su rostro o lágrimas en sus ojos. Aparece imposible, como aiente de la escena en la que se encuentra.

También hay que señalar la parte superior del lienzo, que tiene su origen en la visión de fray Gualá: *En el mismo día y a la misma hora de*

*su muerte fray Gualá... dormitaba un ligero sueño... Vio como una abertura en el cielo, por la que descendían dos escalas luminosas. Una era sostenida en lo alto por Cristo, y la otra por su Madre. Los ángeles escoltan ambas, bajando y subiendo. A lo bajero, entre los dos escalas, se colocó una silla y en ella se sentó alguien, con apariencia de fraile de una Orden, teniendo la cara velado por la capucha, al modo como se suele sepultar a nuestros muertos. Cristo y su Madre iban subiendo poco a poco las escalas, hasta que llegó a lo alto el que había sido colocado en la parte inferior de las mismas*¹². A nivel figurativo lo representado guarda poca relación con el texto. No hay escalas ni ángeles que las suban y las bajen, el santo no aparece vestido y serafino, sino desnudo y portado por dos ángeles. Aún así permanece el espíritu de lo esencial. Domingo es recibido en el Cielo por Jesús y María, manifestando así su entrada en el coro de los santos.

En el inventario formado en 1836 con motivo de la desamortización del convento dominico de San Pedro Mártir consta que la sala capitular estaba presidida por un altar de mampostería y encima un cuadro con mediuo caño dorado que representa la muerte de Santo Domingo y sobre esto cuadro la gloria del padre eterno¹³. Las salas capitulares, además de servir para las reuniones propias de esta estancia —deliberar, tomar acuerdos, elegir prior—, también cumplían la función de capillas funerarias donde los frailes recibían sepultura. Todo esto convertía el recinto en el lugar más sagrado del convento, el símbolo mismo de la religiosidad y buen nombre de la Orden¹⁴.

Santiago de la Voragine, en *La Leyenda Dorada*, relata el encuentro que santo Domingo tuvo con el diablo en un convento y como éste le indicaba sus angustias para hacer caer a los frailes en las diferentes estancias de la casa. Al llegar ante la puerta de la sala capitular, el diablo se negó a entrar diciendo: *No esperes que yo entre en este local que es para mí recinto de milición y un verdadero infierno. Ahí dentro pierdo todo cuanto pueda haber ganado en los otros lugares del convento. Es verdad que en otros*



[JAA1236]

partes de la casa consigo que los religiosos incurran en negligencias y los haga caer en algunas faltas; pero luego vienen aquí, los reconocen; se acusan y arrepienten públicamente de ellos... Por eso, toda la alegría que yo pudiera tener por haberlos tentado y vencido en otras partes del convento, se me viene abajo y me trae en rabia en cuanto me acuerdo de que en él existe este lugar que llamáis capitulo³.

Este carácter sagrado y funerario de las salas capitulares explica la presencia iconográfica de la Muerte de santo Domingo y de su Entierro. De este último lema existen —que sepamos— dos representaciones en Casarías la del antiguo convento dominico de Lagura hoy en la ermita de El Socorro del Realco Bajor y la de la igle-

sia de Santo Domingo de La Ortava ambas del siglo XVIII. La primera, junto con el enterramiento de la Virgen, se encontraba en uno de los testeros de la sala capitular —patronato de los Van den Heerde— y en ellas se ven representados varios distinguidos miembros de esta familia⁴. Aunque carecemos de documentación que lo atestigüe, la pintura ortavense, a tenor de lo dicho, sin duda se hallaba también en la sala capitular.

Muerte o Entierro, en ambos casos las pinturas aieccionaban a los religiosos y a todos cuantos podían acercarse a seguir el ejemplo de su santo fundador en el momento de la muerte.

Sobre su autoría y datación no hemos encontrado documentación alguna. Estilísticamente,

el cuadro puede ser relacionado con la pintura barroca sevillana del siglo XVII. El profesor Puente Pérez advierte en él ciertos ecos zarzarianescos. Al mismo tiempo, la Catedral de Santa Ana —verdadero motor de la vida de la ciudad— marcó una marcada predilección por el mercado artístico sevillano, como atestiguan las obras de Pacheco, Roelas y Campobón⁵ que se conservan. En cualquier caso, la atribución a los talleres hispalenses requeriría de un análisis más exhaustivo. Tampoco descartamos una posible factura íbera, dado el desconocimiento que existe sobre la pintura canaria del Seiscientos y de los frailes que se dedicaron a las artes.

Según información oral recogida por la madre Beatriz Pérez Navarro, el cuadro se lo regaló un canónigo, por ahora anónimo, al dominico José Cueto Díez de la Maza por su nombramiento como Obispo de Casarías [1891-1908]. Este lo colocó en la sala capitular —hoy biblioteca— de las Religiosas Dominicas Misioneras de la Sagrada Familia, que él mismo había fundado en 1895⁶. El lienzo tiene en el reverso dos inscripciones. La primera reza: Restaurado en 1887 por Don Juan del Castillo. La segunda dice: 1960. Fue restaurado por D. Feliciano Ojeda Deuren.

¹ *Diagn. santos de Dios, corral, ángeles del Señor, para recibir su almas y presentarle ante la mirada del Altísimo [Liber Usualis-Missa et Offici],* Teruel, 1921.

² Jordán de Sajonia, «Orígenes de la Orden de Predicadores en GALMES MAS, L. y GÓMEZ GARCÍA, V. T. (ed.), *Santos Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1987, p. 114.

³ «Proceso de canonización de Santo Domingo» en *DATAS*, pp. 168-169.

⁴ Jordán de Sajonia, «Los hallazgos de la pintura de Leonhardus dijn in Bldgen», pp. 128-131.

⁵ «Proceso de...» en *Bldgen*, p. 143.

⁶ Jordán de Sajonia, «Orígenes...» en *Bldgen*, p. 114.

⁷ La enorme importancia de Jordán de Sajonia para la orden queda claramente de manifiesto al haberse dedicado Geiser de Brachet una de las cinco partes en que dividió su obra *Vida de los Hermanos*.

⁸ Jordán de Sajonia, «Orígenes...» en GALMES MAS, L. y GÓMEZ GARCÍA, V. T. (ed.), p. 115.

⁹ A.H.P.L., 5-38, inventario general del convento de San Pedro María, 1538-1636.

¹⁰ PÉREZ MOREIRA, Jesús, *Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1699-1773)* (tesis doctoral inédita), 1985, p. 254.

¹¹ VORAGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, tomo I, pp. 451-452.

¹ FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, Francisco, *Notario de Coronas, El Riquito Elites La Laguna, 1872*, tomo I, pp. 801-802.

² CAGIOLA LEÓN, Santiago, *Historia de la Catedral de Canarias. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992*, p. 236. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, «Pinturas de Francisco Perbero en la Catedral de Las Palmas en Apofteica, 1986», pp. 151-158.

³ CAGIOLA LEÓN, Santiago y SÁNCHEZ BOLAÑIGUIZ, Julio, *Obispos de Canarias y Babilón*, 1997, p. 324.

DGI



GUION [LAA.2N]

ANONIO / SANTIAGO DE GUATEMALA

PLATA SOBREDORADA Y EN SU COLOR / 62 X 42,5 CM
(GUION), 29,5 X 16 CM (CRUZ) / ANTERIOR A 1737

TENERIFE, SANTA CRUZ DE TENERIFE, IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASIS

BIBLIOGRAFÍA
PIÉZ HERRERA, I. EN PRENSA.

Aunque se sabía que fray José Fernández Morroy había enviado de Guatemala un guión de plata al convento de Santo Domingo de La Orotava, hasta el momento se le daba por perdido como consecuencia de la desamortización. A la vista de este ejemplar, de inconfundiblemente estilo guatemalteco, no dudamos en identificarlo con el guión de plata con su vara y borlas remitido antes de 1737 por el vicario provincial de San Vicente de Chiapas y Guatemala, junto con una custodia de plata sobredorada, al mismo convento. Nuestras sospechas se vieron confirmadas por los expedientes de repartos de alhajas y ornamentos de las comunidades religiosas suprimidas que obran en el Archivo Histórico Diocesano de Tenerife, a través de los cuales pudimos conocer que el guión con hasta de plata y cruz dorada del convento dominico de La Orotava, con un peso de 9 libras y 12 onzas, fue entregado en 1840 a la parroquia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz, de donde, en fecha que desconocemos, pasó a la inmediata iglesia de San Francisco, situada dentro de su antigua jurisdicción parroquial.

Hijo del convento dominico de San Benito de La Orotava y colegial en el de Santo Domingo

de La Laguna, fray José Fernández Morroy pasó más tarde a Guatemala, donde se graduó y fue vicario provincial de San Vicente de Chiapas y Guatemala, orden de Predicadores. Según el cronista fray Francisco Ximénez [1660-1730], a él se debe el mérito de la reducción de los indios zenadales en las Chintampas y las Coronas, sublevados hacia 1712. Su rica donación fue recogida por el provincial fray Luis Tomás Leal, quien en 1737 rubricó de su puño y letra la siguiente nota: *El MRP Presentado y Predicador General fray Joseph Fernandez Morroy, hijo de este convento de San Benito, se pasó a la provincia de Guatemala en Yndias y se prohibió en ella con el honor de graduarse y de ser Vicario Provincial de Las Chapas, pero ha consentido el reconocimiento a ésta su madre, comprando con un grande objeto, que se ha conocido según reglas de San Gregorio en sus obras y limosnas; tales son el guión de plata con su vara y borlas; la custodia de plata sobredorada; cien onzas de plata y mil reales que aplicó a los orales del Santísimo Sacramento; cinco mil reales destinados para acunar de replantar nuestras haciendas; seiscientos y sinquenta reales que se gastaron*

en labrar los ángulos del claustro; y dos cálices dorados que donó a la sacristía, que todo lo haze muy recomendable y digno de que este convento conserte su memoria, computando o



WAA.2N



diclio MRP Presentado entre sus bienhechores. *Ortosa y octubre 10 de 1737. Fray Luis Tomás de León.*

La desamortización eclesástica del siglo XIX supuso la desaparición y destrucción de este valioso legado. De los dos cálces subdecorados que mandó antes de 1737 a la sacristía de San Benito de La Ortosa y del juego de altar (cáliz, viñajeras y sabalil) remitido en 1750 a Santo Domingo de La Laguna no hemos podido hallar rastro. Asimismo, parte de su donación (doce candeleros de plata correspondiente a los ocho varas de palo que envió en 1755) y una campanilla quebrada fue fundida, poco tiempo después de su llegada, e invertida en la hechura de un sol de plata para dentro de los arcos del Santísimo Sacramento y exponer a Su Magestad en los días que se exponen.

Mejor suerte ha corrido la custodia de los dominicos de La Ortosa, identificada por la doctora Negrita Delgado con la que se conserva en la parroquia de Taganana y este magnífico guión, en plata parcialmente dorada con santos y devociones de la orden de Predicadores en relieve, que hemos tenido la fortuna de localizar en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenenitá. Al igual que el de San Juan de La Rambla (Tenenitá), constituye una obra de excepcional valor y rara perfección técnica, sin parangón con los publicados hasta el momento. Labrados en el segundo cuarto del siglo XVIII (hacia 1737 y en 1750, respectivamente), en ambos casos se trata de ejemplares plenamente barrocos, como evidencia el naturalismo floral de la decoración y el horror vacui característico. Como el resto de los guiones sacramentales americanos que se hicieron en México, Santo Domingo o Venezuela, presentan forma de bandeja rectangular con escotadura en use que determina dos grandes puntas triangulares; pero, a diferencia de los realizados con aplicaciones de plata sobre fondo de terciopelo carmesí (Los Llanos de Aridane; Lixá; término), las piezas guatemaltecas de este tipo —al igual que las de otras regiones limítrofes como Oaxaca— son íntegramente de plancha de plata grabada, cincelada y repujada. Todo el ornato está suavemente relevado, burilado y parcial-

mente subdecorado, introduciendo bellos efectos pictóricos al contrastar las partes policromadas de los temas figurados, flores, cenefas y cantoneras sobre el fondo matizado de puntas en plata en su color. Ambos van enmarcados por doble cenefa, la inferior de ochos y la superior de ces en relevo, mientras que las puntas de los extremos están protegidas por sendas cantoneras en plata fundida —prácticamente idénticas entre sí—, compuestas por una trama de tornapuntas caídas y entrelazadas. También en ambos casos el guión lleva adosado dos cáñones cilíndricos de plata (para su enganche en la vara), separados por una arandela y grabados con decoración vegetal incisa.

Cubren su superficie grandes tallos envolventes muy ondulados, de los que brotan flores abisuradas, capullos, hileras de botones y hojas; en composiciones simétricas en torno a grandes medallones cuadrilobulados con marcos sobaguados que encierran figuras de santos en altorelievo sobre fondos lisos y pulimentados. Contribuyen a su naturalismo el contraste cromático entre las camaciones en plata en su color y el dorado de los vestidos. Las representaciones eclesíásticas sólo incluyen como símbolo eucarístico a la custodia con la hostia radiante y el «HS» marcado en ella con sol todavía de rayos flameantes y rectos dentro de cerco polilobulado o de perlas (en este ejemplo), entre tallos florales o sarmientos serpenteantes con racimos de uvas; ostentando la figura del Cordero Místico sobre el listón de los Siete Sefes. En su lugar aparecen santos alusivos al patronazgo del templo (San Juan Bautista) o de la orden religiosa destinataria. En nuestra opinión, el trabajo de estas figuras pueden ponerse en relación directamente con el arte del platero guatemalteco Manuel de Quesada y su círculo de influencia. Documentado en Santiago de Guatemala entre 1721 y 1749, su única obra firmada es el frontal de la iglesia de la Merced de Jerez de la Frontera (Cádiz), ejecutado en fecha próxima (1730) y que ostenta igualmente, en medio de la densa decoración naturalista, relieves muy similares con santos dentro de medallones. El tipo de cantoneras y medallones cuadrilobulados se repiten, asimismo, en el cuadro y los extremos

de los brazos de una cruz procesional guatemalteca de hacia 1725 y en un guión marcado en Santiago de Guatemala.

Dentro de las características antes señaladas, el guión del altarico corrento dominico de La Ortosa muestra dos aspectos cuadrilobulados en cada cara con santos y devociones dominicas y figuras sacramentales: en una la Virgen del Rosario con el Niño sobre las nubes y santo Domingo; y en la otra una custodia de sol y santo Tomás de Aquino, este último en calidad, asimismo, de cantor de la Eucaristía. Los dos santos dominicos portan sus respectivos atributos (bandera, libro, azucera y rosario; así como pluma, libro y cadena con sol flamigero sobre el pecho) acompañados de otros símbolos a sus pies, un perro con antorcha en la boca (santo Domingo) y un bonete (santo Tomás).

La pieza posee su correspondiente cruz de guión, con árbol cilíndrico liso y rálagas en el cuadro que, sin duda, constituyen un adorno posterior. Completan el conjunto, cordones entrelazados con gruesos hilos de plata y terminados en sendas borlas con nodos fundidos también en plata, parcialmente dorada.

¹ Archivo Histórico Diocesano de Tenenitá, Cofrades 5-1, expediente sobre reparo de albaque y ornamentos de los conventos suprimidos, 1831; y VMH 34-33, recibos de saldo de suces capatales y ornamentos, recibos de entrega firmado el 20/1/1840, f. 76.

² NEGRI DELGADO, Constanza, «Los costales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de La Virgen de Taganana (Santa Cruz de Tenenitá). Anuncio del Instituto de Estudios Costarricenses XI, La Laguna, 1996, p. 35; y XIMÉNEZ, Pascual, op. cit., *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, Biblioteca Guatemalteca de la Sociedad de Geografía e Historia, I, H. Guatemala, Centro América, julio 1931, libro VI, capítulo LXX, pp. 317-323.

³ Da noticia de ella HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, *Clero Regular y Sociedad Correnta en el Antiguo Virreinato Los Cuarenta de La Ortosa, Santa Cruz de Tenenitá, 1798*, pp. 227-228 (nota 132). CARRASCO, Meléndez, *Discurso Histórico de Cuarenta Americanos*, Servicio de Publicaciones de la Cap General de Hisencia, Santa Cruz de Tenenitá, 1992, t. I, p. 75; RODRÍGUEZ MESA, Manuel, «La reforma de los Arcos de Corpus de La Ortosa a través de los documentos. Homenaje al profesor Hernández Pérez, Madrid, 1992, pp. 598-599 (nota 10).

⁴ RODRÍGUEZ MESA, Manuel, op. cit.

⁵ NEGRI DELGADO, Constanza, op. cit., pp. 35-36.

⁶ WASE ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La Platería en el reino de Guatemala, Siglos XIX-XX*, Fundación Albergue Hermo-

no Pedro, Guatemala, 1994, pp. 229-235, nº 96; y Platero de Guatemala, Instituto Guatemalteco de Arte Colonial, Guatemala, 1975, pp. 27, 38 y 61.

⁷ Véase el ejemplo de Cumbres Mayores, labrado en Óvaca entre 1700-1715 por PALOMERO PÉREZ, Jesús Miguel, Plata labrada de Indias. Los legados americanos a los iglesias de Huasteca, Pánuco, provincia de Huasteca del Quinto Centenario, Huasteca, 1992, pp. 58-59, nº 3.

⁸ ESTERAS MARTÍN, Crónica, op. cit., pp. 128-131, nº 44.

⁹ Idem, pp. 118-131, nº 39; y Platero de Guatemala, op. cit., p. 38.

JPM



SAN AGUSTÍN Y SANTA MÓNICA [AA42S]

ANTÓN MARIA MARQUILIANO [1664 - 1711]

MADERA POLICROMADA / SAN AGUSTÍN: 61 CM. SANTA MÓNICA: 63 CM. / Ca. 1734 / SIGLO XVIII

TENSIÓN: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, PALACIO EPISCOPAL.

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PEÑERA, J. (1961), pp. 406-407; HERNÁNDEZ GARCÍA, J. J. (1994), pp. 79-72; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, O. (1995), pp. 115-118.

Estas tallas del Obispo de Hipona y su madre se salvaron del incendio que destruyó en 1964 la iglesia de San Agustín de La Laguna, donde flanqueaban a la Virgen de la Cinta, que lamentablemente se perdió entonces. No puede sostenerse esta primitiva configuración del grupo escultórico, ahora iconográficamente truncado, pues figuraba una escena más simbólica que verídica de la historia emilitana. Algunos piadosos relatos apuntan que santa Mónica, desconsolada por la muerte de su esposo y los estragos de su hijo, quiso imitar a la Virgen, que se le apareció con traje negro ceñido por una cinta. Tal sería el legendario origen del hábito agustino y del uso de su más noble blason y *divisa* específica: la cinta o cemeja. Así, este conjunto es un alarde de la bendición divina sobre la orden de San Agustín y del uso piadoso de la cinta por parte de sus miembros, incluidos los terciarios. Precisamente fue la Cofradía de la Cinta la patrocinadora de estas tres esculturas con la finalidad de celebrar con ellas sus cultos mensuales cada cuarto domingo. La lectura del primer par-



[AA42S]

to de sus constituciones basta para justificar la elección iconográfica. Primeramente se ordena y manda a todos los hermanos desta Sancta Hermandad que son y en adelante fueren que an de andar ceñidos con una correa bendicta del prelado desta Orden de Nuestro Gran Padre, de la qual correa no se a de cojpor cosa alguna sino traerla como reliquia que dio la Madre de Dios a Nuestra Madre Santa Mónica y de así la tubo Nuestro Padre San Agustín por cuya imitación la traemos ques símbolo de la castidad y memoria de la muerte.

Las cuentas de la cofradía correspondientes al periodo comprendido entre enero de 1734 y abril del año siguiente incluyen el descanso por las imágenes que se trajeron de Génova para los domingos cuartos¹⁰. Entonzales en el retablo mayor¹¹, pasaron luego a un altar en el cuerpo de la iglesia donde se encontraban en 1821¹². En 1961, el profesor Hernández Perera se lamentaba de que el grupo estuviese retirado del templo y permaneciese oculto, cuando es una de las mejores piezas escultóricas de aquella iglesia¹³. Tras el incendio de 1964, las imágenes de los



santos fueron trasladadas al cercano Hospital de Nuestra Señora de los Dolores y, en fecha más reciente, al Palacio Episcopal de La Laguna donde ahora se conservan.

Este espléndido grupo formaba en su origen una composición piramidal presidida por la efigie mariana, elevada sobre un cúmulo de rubes y querubines que hacía las funciones de peana. La Virgen sedente sostenía al Niño desnudo de pie sobre sus piernas, ofreciendo cada uno de ellos una cinta negra y estrellada que recogían a

mayor altura los santos. San Agustín parece tomar impulso para levantarse y alza también su mirada, mientras que santa Mónica permanece de rodillas, todo un retrato del carácter de ambos y —es inevitable plantear esta lectura— también de las actitudes reservadas a hombres y mujeres: el emprendedor; ella, sumisa y resignada. María iba ataviada con una túnica ceñida con la esportana correa, manto que la envoltaba parcialmente y un pañuelo a modo de tocado. La policromía, de motivos vegetales y florales esgrafiados en oro sobre fondo negro, se repite en las

tallas de los santos: el fundador ataviado con el hábito de su orden (túnica de mangas perdidas, esclavina y capillo) y su madre como viuda con túnica y manto. La escena, aunque capital para la devoción agustina, no hizo fortuna en los conventos canarios de la orden. Este grupo es el único ejemplo escultórico del que tenemos noticia; también insólito en pintura es el lienzo quinlanesco integrado en el retablo del Nazareno del antiguo templo conventual de Taconte, patronato de la cofradía de la Cinta.

La noticia de la procedencia genovesa de las imágenes de La Laguna afianza su corrintente atribución al escultor Igar Antón María Maragliano [1664-1711], propuesta por el profesor Hernández Perera⁷. Certamente, las tallas participan de la delicada teatralidad de sus grupos d'altare y en ellas se advierten también reveladores puntos de contacto con ciertas obras suyas. El planteamiento de la Virgen sentada con el Niño en brazos nos parece desear de la imagen del mismo título tallada por Giovan Battista Bissone un siglo antes (oratorio de Nostra Signora de la Cintura, Génova) que, según Daniele Sanguineti, Maragliano tendría presente para elaborar esta tipología mariana habitual en su catálogo⁸. La actitud carente de Madre e Hijo remite, por ejemplo, a las imágenes del Rosario que talló para el oratorio de Santa María (Térril) y para la iglesia de San Desiderio (Génova). En ésta, y en otras obras como el san Alberto de su oratorio (Génova-Strappà), recurrió a policromar con esgrafiados dorados sobre fondo negro, que recuerdan a los motivos empleados en el conjunto remitido a Tenerife. Tal incoherencia cromática, infrecuente en su producción, se justifica por la pretendida fidelidad a este pasaje en el que, como señalamos más arriba, se codifica el hábito oscuro de los agustinos.

Concordancias semeijantes a aquellas pueden señalarse respecto a las facciones de la Virgen —de melancólica mirada—, pero también a las de san Agustín, cuya barba restañada en largos mechones coincide con las de representaciones masculinas maraglanesas como las del grupo de San Ambrosio (iglesia de san Ambrosio Savona-Légnolo) o el san Francisco estigmatizado

iglesia de la Santísima Concepción, Génova; y podrían enumerarse otros detalles personales del autor presentes en las imágenes de La Laguna, como el gusto por inclinar ligeramente los rostros de los personajes, las peanas de monte, etc.

Los contactos comerciales y humanos con el norte de Italia facilitaron que los clientes isleños recurrieran al mercado artístico ligur, sobre todo en el Setecientos, como estudió en su momento el profesor Hernández Perera. Inclinación especial demostraron los agustinos canarios pues, además de estas piezas, fijaron desde Génova el relieve de la Virgen de Gracia que preside todavía la puerta de acceso a la iglesia de la orden en La Laguna, una Doloresa para el mismo templo, la Virgen del Carmen de Los Realejos y una Divina Pastora para el hospicio de Santa Cruz de Tenerife.¹ A pesar de la distancia, los obradores genoveses gozaron de fama en las islas. Particularmente el de Antón María Maragliano, a quien se ha documentado el encargo en 1724 de sendas esculturas de santa Teresa y santa Catalina, identificadas luego por el investigador Hernández García con las que los hermanos Logman entronizaron en la capilla del Carmen de la parroquia de Santa Cruz de Tenerife². Al mismo artífice se atribuye, además, *La Inmaculada* de la iglesia de Santo Domingo de La Laguna³, y con su círculo se relacionan otras esculturas tinerleñas como la ya mencionada Virgen del Carmen de Los Realejos⁴, o el Señor atado a la columna de la Catedral de La Laguna⁵. En esta fructífera ruta comercial que unía la Liguria con Canarias, vía Cádiz, se inscribe por lo tanto la llegada del grupo de la Institución de la Cinta, un espléndido testimonio del gusto refinado y la apertura ultramarina de las islas.

¹ VÉLEZ, P. M. «La cometa de la Virgen, de santa Mónica y san Agustín en la leyenda, la historia y el culto», en *Archivo Agustiniano*, vol. XI, Madrid, julio-agosto de 1933, pp. 230-241.

² Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna (APCLL) Libro D de San Agustín, f. 1r. Dio noticia HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, no. 7, Madrid-Las Palmas, 1961, p. 30.

³ APCLL, Libro H de San Agustín, sin filiación.

⁴ Archivo Histórico Diocesano de Tenerife, Conventos, caja 2, documento I, ff. 1r-8r.

⁵ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, art. cit. pp. 406-407.

⁶ No podemos extrañar a la vez la discutible intervención suñida en los últimos meses en la policromía de la santa, cuyo dibujo desgastado —pero recuperable— en ciertas zonas (como la pierna derecha o la caída del manto en la izquierda) ha desaparecido bajo reintegros dados a base de pequeños papeles que desvirtúan totalmente la contemplación de la pieza.

⁷ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, art. cit. pp. 406-407.

⁸ SANGUINETI, Dianchi, *Antón María Maragliano*, Génova, 1998, p. 22.

⁹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, «El Hospicio Agustino de Santa Cruz de Tenerife en el Anuario de Estudios Atlánticos», no. 46, Madrid-Las Palmas, 2000, pp. 175-236.

¹⁰ HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier, «Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por AM Maragliano», en *El Día*, 3 de septiembre de 1991, y «Santa Catalina de Alejandría: datos sobre una escultura desaparecida en Tenerife», en *Revista de Historia Canaria*, no. 183, La Laguna, 2001, pp. 191-207.

¹¹ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, art. cit. pp. 408-409.

¹² HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier, *Los Realejos y la Virgen de Nuestra Señora del Carmen*, Santa Cruz de Tenerife, 1990, pp. 68-70.

¹³ AMADOR MARRERO, Pablo, «Cinto atado a la columna», en *Imágenes de la Laguna*, 2000, p. 52.

CRM



SAN IGNACIO DE LOYOLA (AA 2 P)

CÍRCULO DE BENTO DE HITA DEL CASTILLO / SEVILLA

MAQUETA POLICROMADA Y ESTORNO / 133 X 28 X 34 CM / 1763

TENERIFE. LA OROTAVA. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN:

BIBLIOGRAFÍA:

FRAGA GARGALÉZ, C. (1961), pp. 198-211; HERNÁNDEZ PERERA, J. (1984), pp. 236-279; CALZADO RUIZ, C. Y QUESADA ACOSTA, A.M. (1998), p. 28; CALZADO RUIZ, C. (1999), p. 167; RODRÍGUEZ MORALES, C. (2000), p. 28; Y LORENZO LUNA, J. A. (2003), pp. 136-138.

Por muchas particularidades, esta interesante escultura de san Ignacio de Loyola, se corresponde con una de las piezas más significativas que acogieron los templos orotavenses durante el siglo XVIII. No en vano, tal consideración se ve motivada por su alta calidad técnica y artística, así como por la trascendencia que la obra obtuvo en el contexto en el que fue encargada. Además, tampoco conviene olvidar que esta mis-

ma imagen viene a ser resultado del importante culto que el santo recibió por aquel entonces, aunque ya había alcanzado una cierta relevancia desde fechas muy tempranas. Precisamente, al ser entendido como un personaje clave en el contexto contrarreformista, san Ignacio gozó de una gran acogida entre los fieles locales de mayor influencia y de forma especial, entre varios personajes del estamento religioso, quienes no dudaron en inmiscuirse de ese espíritu renovador que el mismo santo defendía, y que conocieron a través de varias publicaciones impresas de sus afamados Ejercicios Espirituales. Incluso, en estos momentos, las iglesias más relevantes de la localidad comenzaron a contar con diversas representaciones pictóricas que nos revelan tal circunstancia. Así es que, por ejemplo, en la parroquia matriz de la Concepción ya se inventariaba desde 1673 el lienzo de *La Inmaculada* con san Ignacio y san Francisco Javier, adscrito al reputado Gaspar de Quevedo (1616-1670...), y en el que se pretendían realzar los valores de la Compañía, y por consiguiente de su fundador, en defensa del debatido culto inmaculista. Pero, sin duda, será con la llegada de la orden jesuita en 1678, cuando se regularicen y se le dé mayor continuidad a las misas y festividades que se le venían dedicando, al mismo tiempo que su devoción es difundida con mayor trascendencia⁶.

Sabemos que desde sus inicios, en el retablo mayor de la iglesia del Colegio se localizaba una representación escultórica de san Ignacio, albergando en el resto de las hornacinas a san Francisco Javier y un pequeño Niño Jesús, que presidía el conjunto. Concretamente, esta primitiva imagen —que debe datarse hacia los primeros años de la apertura del recinto—, ya era objeto de gran veneración por parte de los religiosos y diversos fieles, y es por ello que en años sucesivos se encargaron de enriquecerla con valiosas alhajas y atributos de plata. Sin embargo, no era ésta la única efigie del santo con que contaba el inmueble, puesto que en una hornacina de su fachada principal se había dispuesto una escultura del mismo, importada desde Cádiz en 1739⁷.

Ahora bien, en las décadas centrales del siglo XVIII y ante un momento de cierta estabilidad

económica para la casa-colegio, se decidió emprender en ella un hastiado proceso renovador, convirtiéndose en la *doméstica capilla* en la dependencia que recibió las más variadas intervenciones. Además, ante tan destacada iniciativa, pronto se sumaron gran cantidad de patrocinadores, quienes contribuyeron en éste de forma decisiva, al ver como la nueva y anhelada iglesia no corría adelantos en su lento proceso edificativo. Así es que, por la simplicidad que presentaba, las mayores desvelos se centraron en solemnizar y enriquecer el referido oratorio, comenzando tal actividad por el retablo mayor, que ya se encontraba aparejado para dorarse desde 1741. Igualmente, las imágenes que éste venía arrojando fueron reemplazadas por otras de mayores dimensiones y más acordes con el gusto de la época. De este modo, en julio de 1763 es bendecida esta escultura de san Ignacio que tratamos, si bien la de san Francisco Javier, con la que se venía pensando que formaba un mismo encargo, no lo haría hasta escasos años después. Por lo tanto, junto a otros trabajos y donaciones cívicas, ambas tallas se convirtieron en el referente más claro de toda esta incesante acción renovadora. Además, vendrían a ejemplificar el empeño y capacidad de superación que poseía la comunidad de jesuitas cratavenses, quien poco tiempo más tarde, en abril de 1767, conoció el Real Decreto de su expulsión, con el que concluía la existencia de tan relevante institución educativa.

Una vez acontece la clausura del colegio y sus bienes son repartidos, las dos imágenes fueron destinadas a la pequeña ermita de la Virgen de Chiquinquirá, en la que son inventariadas en 1812. Sin embargo, la ruina de este recinto con el aluvión de 1826 parece que motivó su último y definitivo traslado, esta vez hacia la iglesia de la Concepción, en ella, desde un principio, serían colocadas en su actual emplazamiento: los dos pedestales que flanquean el retablo de la primitiva capilla de Animas, tal y como así queda recogido en los inventarios parroquiales de la época. Incluso, los bendecidos sirvieron interés por restituir la custodia que poseía el santo como atributo iconográfico, y que ya había

perdido con anterioridad. Por ello, en julio de 1886 encargaron un nuevo ostensorio de madera sobredorado al escultor Nicolás Perdigón Oramas, quien recibió por su trabajo 10 pesetas⁶.

Las notas que aluden por primera vez a la pieza, se refieren a ella como una estatua *muy hermosa de Maestro [Santol] Padre Ignacio, traída de Sevilla y colocada en su día año de 763*, relevante cita que nos permite no sólo conocer la cronología de la misma, sino también despejar cualquier tipo de duda acerca del origen que posee. Sin embargo, entre estas anotaciones no se deja constancia de quién fue su comitente, particularidad que no acontece con el resto de bienes adquiridos en la época y con el San Francisco Javier, escultura que, como ya hemos citado, se ve relacionada en muchos aspectos estilísticos e históricos con la obra que nos ocupa. No en vano, sobre ésta última se señala que, además de ser importada también desde Sevilla, fue costeada por el canónigo don Estanislao de Lugo y Viña [1707-1781]. Por lo tanto, habría que plantearse si realmente la talla de san Ignacio ingresó en el Colegio por medio de una donación, o bien si se trata de un encargo de los propios religiosos, ya que en esos mismos años, éstos decidieron reconponer y sustituir sus principales imágenes de culto. Además, no conviene olvidar que los jesuitas de la localidad, siguiendo un comportamiento muy generalizado, tenían en su fundador una de las devociones más destacadas del recinto. De todos modos, lo cierto es que resulta un tanto inusual que los religiosos no hallaran recogido al presumible donante de la imagen, máxime si tenemos en cuenta la importancia que posee la pieza y el hecho de que se solían registrar hasta las más mínimas dotaciones.

Desde un punto de vista artístico, se trata de una obra de cierta relevancia, y ello no ha pasado inadvertido para gran parte de los historiadores locales, quienes, sin contar con apoyatura documental, la han venido vinculando con el prestigioso Pedro Duque Cornejo [1678-1757]. En efecto, el principio compositivo y ciertos detalles en la disposición de sus vestimentas, aproximan la talla cratavense al ciclo de imágenes

jesuíticas que este maestro trabajó para el noviciado de San Luis de Sevilla, así como a otras de sus más afamadas realizaciones. Pero esta circunstancia, antes que una referencia directa a las soluciones creadas por el artista, debe entenderse como un reflejo de la continuidad y del influjo que sus modelos van a obtener en los talleres sevillanos de la época. Incluso, al margen de este *pormenor*, algunas particularidades hacen que esta misma relación se tome con ciertas limitaciones. Así es que, entre otros aspectos que se podrían señalar, hay que añadir necesariamente a la datación de la pieza, ya que ahora, al conocer que fue bendecida en 1763, ésta no coincide con los márgenes cronológicos del escultor quien había fallecido pocos años antes, en 1757. Además, como ya manifestamos en otra ocasión⁷, tanto esta escultura como la de san Francisco Javier, muestran en los motivos ornamentales de su indumentaria, notables diferencias a los recogidos habitualmente en las realizaciones del citado Cornejo.

Por lo tanto, conscientes de todo lo expuesto y partiendo de su documentado origen sevillano, creemos que esta escultura de san Ignacio podría ser vinculada con el círculo de uno de los maestros más destacados de aquellos momentos: Berito Hita del Castillo [1714-1784], quien en esta década de 1760 se encontraba en una de sus etapas de mayor creatividad⁸. Precisamente, en diversos detalles de la obra y en su rostro, de elegantes y cuidadas facciones, se aprecian muchas afinidades con las imágenes que se trabajaban en el taller de Hita en estos mismos años. Sin embargo, va a ser en las vistosas decoraciones de su atuendo donde se localizan otros elementos relacionables con la producción del citado artefacto. No en vano, en ellas tiene cabida la rocalla, como signo formal de la emergente estética rococó, que se impone en el ámbito hispalense a mediados del siglo XVIII por influencia francesa. A través de un meticuloso tallado, ésta aparece decorando la cresta que delimita su capta, e igual acontece con los bordes de la túnica, en los que si bien las abundas rocallas no se encuentran totalmente definidas, el juego y combinación de líneas curvas, no deja de evi-



denotar la cercanía hacia estos mismos diseños de gusto moresco, apreciados en los numerosos tejidos de importación europea que llegan a Sevilla hacia estas fechas. Además, siguiendo los repertorios propios de la época, sus motivos se limitan a ramilletes florales de formas sinuosas y envolventes, con unas dimensiones muy considerables en su unidad decorativa. Éstos se disponen a lo largo de todo el hábito que viste el santo, siendo muy destacable la gran regularidad y semejanza que presentan en sus proporciones, circunstancia que, según observación de Pablo Ansdor, puede explicarse con el empleo de plantillas, procedimiento muy habitual entre los pintores encargados de policromar este tipo de imágenes. Asimismo, un sencillo estudio al temple —con la técnica del esgrafiado— completa estas variadas ornamentaciones, logrando a simular en el foro de las mismas vestimentas los brillos y reflejos de una fina tela de moaré²¹.

Es más, en torno a este san Ignacio se dan varias condiciones que permitirían encuadrarlo de un modo más específico, pudiendo apuntar hacia el referido escultor o los artistas de su círculo. Ello lo posibilita el hecho de que el san Francisco Javier, la otra escultura con la que esta ha sido relacionada, se corresponda con una donación de don Estanislao de Lugo y Viza, influyente personaje que se asocia a la llegada de piezas sex-



11A4211

llanas en estos mismos años⁶. Sabemos que por medio de su iniciativa fue adquirido en los talleres hispanos el san Ximón Monato de la Basílica del Pino de Tíbor (1767) e, incluso, uno de sus sobrinos, don Francisco de Lugo y Viza, llegó a colocar en su ermita de Barlovento una destacada Virgen del Carmen, que el mismo Hita firma en 1773⁷ y que queda estudiada en el presente catálogo. Además, a ello cabría sumar la estrechísima vinculación que éste mantiene con los miembros de la familia Masieu, quienes construyeron un variado y estimable conjunto de imágenes de este artefacto, destinadas a decorar diversas iglesias palmeras y sus oratorios particulares. Por lo tanto, no resultaría extraño que la mediación de todos estos contactos hubieran permitido el encargo de estas tallas jesuíticas que nos ocupan. Asimismo, conviene señalar que la presencia en La Orotava de obras trabajadas en el taller de este imaginero no era algo inusual en la época, puesto que recurrentemente se ha dado a conocer una bellísima Virgen de la Encarnación (anterior a 1769), propiedad en su origen de la familia Phanchy, y que guarda inequivocos paralelismos con otras realizaciones femeninas documentadas a este maestro⁸.

Por último, es necesario añadir que la dependencia de la escultura respecto a los modelos andaluces, también se ve condicionada por su estado iconográfico, puesto que este devoto efigie del glorioso san Ignacio, se acoge al prototipo más difundido en el ámbito sevillano para su representación⁹. Conforme al mismo, portaba en sus manos como único atributo una custodia, hoy ya perdida, y sin la cual resulta difícil obtener una visión de conjunto de la pieza.

⁶ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *El Monasterio Convento de Nuestra Señora, primer convento del siglo XVII*. Servicio de publicaciones de la Caja de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1990, pp. 86-87.

⁷ Para un conocimiento de la evolución histórica del Colegio de San Luis Gonzaga y de sus actividades religiosas y educativas, véase ESCRIBANO GARRIDO, J. J. *Los jesuitas y Canarias, 1596-1767*. Facultad de Teología de la Universidad de Granada, Granada, 1987, pp.247-331.

⁸ ESCRIBANO GARRIDO, Julián, op. cit., pp. 327-332.

⁹ En los primeros años del siglo XVIII, la costumbre de retrácese decidió levantar un nuevo templo, con nuevos proporciones y más acorde con la importancia que iba adquiriendo el recinto. Inicialmente, el Obispo don Bernardo Viza,

resistente por aquel entonces en La Orotava, llegó a colocar su primera piedra. Sin embargo, la escasez de fondos económicos y la construcción de éste al mismo tiempo que las parroquias de la localidad, impeditieron su definitiva consecución. De todos modos, lo cierto es que su fábrica se concibió en el proyecto más deseado durante varias décadas, y al que, además, se destinaron altas sumas de dinero.

¹ Archivo Parroquial de la Concepción, La Orotava, Caja Inventario. Inventario de las décadas de 1850 y 1870, c.f.

² Archivo Familia Perfigio, La Orotava, Dato de Nicolás Perfigio, D-1, 615.

³ Conocimiento, la llegada de esta pieza también coincide con el auge de la escultura de La Inmaculada, principal advocación mariana del centro y que precedió uno de sus retablos laterales. Según relata el Libro de la Comunidad, se le puso cuerpo de follis, se barren sus ornamentos, se adornó con corona de plata, gargantillo de perlas, con cruz de esmeraldas y se colocó en su nicho este año de 1780.

⁴ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *Santa Bárbara de Icod y el arte de Duque Cornejo*, en *Boletín de Bellas Artes, El Greco, No. 30*. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1982, pp. 198-211; y HERNÁNDEZ PÉREZ, RA. *Artes, Artes en Canarias*. Colección Temas de España, Fundación Juan March, Madrid, 1988, pp. 278-279.

⁵ LORENZO LIMA, Juan. *Manejando*. *San Francisco Javier en el Teatro de La Concepción*. Catálogo de la exposición trienal del Ayuntamiento de La Orotava, La Orotava, 2003, pp. 136-138.

⁶ GONZÁLEZ ISIDORO, José. *Benito Pita del Castillo (1734-1784)*, escultor de las Hermandades de Sevilla. Caja de Ahorros provincial de San Fernando, Sevilla, 1986, pp. 137-146.

⁷ Al ser concebida como una pieza de retablo, y por tanto esencialmente procesional, la imagen sólo presenta las referencias decorativas en su parte inferior, apoyando insinuadas y circunscritas en el pedestal. Además, todas ellas gozan mayor simetría con el diámetro trasado de los pliegos y con el protagonismo escaso que describe el santo con su cuerpo.

⁸ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José. *Fotografía artística en Canarias durante el siglo XVII*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp. 293-295.

⁹ PÉREZ MOREIRA, Jesús. *«Orota y La Palma a través del nacimiento de la familia Masieu Montemayor, en La cultura del antiguo: los impresos de Aguai y Tancorote*. *Encuentro*. Cabildo Insular de La Palma, Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 101.

¹⁰ ANTONIO ARBERGUE, Pablo. *Virgen de la Encarnación en Sacro Monasterio, arte religioso en el Puerto de La Cruz*. Catálogo de la exposición homónima, Ayuntamiento del Puerto de La Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 100-103. Esta es conmemorada en un retablo privado de la localidad.

¹¹ VIAL, Leonor. *San Ignacio de Loyola en Andalucía*. Edición Guadalupe, Sevilla, 1990, p. 12.

TALLA / 1,86 CM

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE BORJA

BIBLIOGRAFÍA:
ESCRIBANO GARRIDO, J. (1987) pp. 373,375, 387. *AR.P. PROTOCOLOS* Leg. 1E38.

Procede de Sevilla y es de Duque Cornejo. Fue donada por el deán don Bartolomé Benítez de Lugo a los jesuitas del Colegio de Las Palmas, 1732.

El Deán era de La Orotava, nacido en 1664 (27 de marzo), hijo del VI Marqués de Celada, don Diego Benítez de Lugo y Vergara. Estudió en París y Salamanca y algunos dicen que con mucho provecho.

Desde joven mostró una fierna y candorosa devoción por san Francisco de Borja, de ahí no sólo esa donación, sino también el nombre de la iglesia del dicho colegio que se debe a él.

Adicto y favorecedor de los jesuitas, los cuales tampoco dejaron de favorecerle.

En 1695 obtiene la dignidad de prior de la Catedral de Las Palmas, concesión real, no sin la previa petición paterna en su favor, prebenda que cambió pronto por la de chantre. En este capítulo de las aspiraciones, pretendió y lo consiguió (1705) ser inquisidor de Las Palmas con la ayuda de sus amistades. El cargo parece que le quedaba ancho, según testimonios de la época. De hecho, fue depuesto.

En 1726 alcanza ser arcediano por defunción de su antecesor don Melchor Borges de Manzano y en 1727 es nombrado deán del Cabildo Catedral de Las Palmas, sin que llegara a ser unánime la aceptación canónica.

Después de una estancia en La Orotava, vuelve a Las Palmas en 1732 y encuentra que ya ha llegado la imagen de san Francisco, cuando aún no estaba terminada la iglesia.

Duque Cornejo. Por nombre Pedro, sevillano, nacido en 1677. Artísticamente es discípulo de Pedro Roldán y llegó a ser estatuario de Felipe V. Coetáneo, más o menos, de los grandes imagineros Martínez Montañés, A. Cano y Mesa. Pue-

JALL



SAN FRANCISCO DE BORJA [A.A.12.Q]

PIEDRO DUQUE CORNEJO [1677 - 1757]



[AA2Q]

de parecer otro de segundo ña, pero es un digno representante del barroco andaluz.

De ello da testimonio nuestra presente imagen y la silbería del Coro de la Catedral de Córdoba y La Magdalena de la Cartuja de Granada...

Murió en Córdoba en 1577.

Nuestra imagen. La talla mide 1,80 cm. Una bella muestra del Barroco andaluz.

El rostro, no atormentado, sí plácido, más místico que ascético, mira a un algo más allá de lo que origina su meditación, la muerte, representada por la calavera que reposa en su mano izquierda.

La iconografía borjiana oscila alternativamente entre tres símbolos: La Eucaristía (de ella fue devoto), el Capelo a sus pies (él renunció a tal dignidad), y la calavera, la muerte. Pues fue la

muerte, la de su Emperatriz Isabel, la causa de su supuesta conversión, cuando contempló su cadáver, ya medio corrupto, antes de testimoniar su sepultura. *Yo no serviré más a Señor que se me pueda morir*, parece que dijo, según la leyenda. Más que conversión habría que hablar de decisión de dejar su mundo y entrar en la Compañía de Jesús.

La mano derecha muy trabajada por el autor, descansa penitente sobre el pecho y resalta prodigiosamente sobre el negro de su vestimenta. Una penitencia iluminada por el amor.

El ropaje, sotana y manto, es voluminoso y modio, hámico. El mismo santo parece que está iniciando un paso adfearite, como el que persigue este más allá al que mira sobre la caducidad del mundo, de lo temporal, espesada en la calavera.

La talla fue restaurada en 1990 por el escultor don José Paz Vélez y se descubrió el estofado de los bordes de su sotana y manto, ante toda ella embudada de un infernal chapopote.

ACM



SAN FELIPE NERI [AA2R]

CÍRCULO DE ESTUDIOS HERNÁNDEZ DE QUINTANA

ÓLEO SOBRE LIENZO / 187 x 110 CM / CA. 1725

TENERIFE. SANTA CRUZ DE TENERIFE. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION

La amable figura de san Felipe Neri [1515-1595] fue muy apreciada por sus contemporáneos, especialmente por los habitantes de Roma, ciudad en la que se consagró al apostolado. Allí recibió órdenes mayores y más tarde fundó la Congregación del Oratorio, integrada por sacerdotes seculares que tenían en la oración, la predicación y la administración de los sacramentos sus cimientos espirituales. Del Oratorio deriva la Escuela de Cristo, severa institución española que tuvo también presencia en Tenerife, concretamente en el Hospital de Dolores de La Laguna donde fue instituida en 1682 bajo el patronato



BAA2QJ

go del santo italiano. Fue, por esos motivos, especial devoción de presbíteros que tratan en él un modelo cercano de espiritualidad. Pero sus representaciones en Canarias son tantas y escasas, y ésta que ahora se muestra es, sin duda, una de las más hermosas que conservamos.

El lienzo combina dos soluciones muy del gusto contrarreformista: el cuadro de interior y la visión celestial. En efecto, la prodigiosa aparición de los sagrados personajes sorprende a san Felipe orando en sus aposentos, arrodillado junto a una mesa cubierta por un tapete oscuro donde descansan su bonete y el libro con el que tal vez meditaba, ya revestido con rica casulla de fierro rosado, superpuesta a sotana negra y sobrepeliz; y de su brazo izquierdo pierde un manípulo. A sus pies, y sobre una almohada, una mitra y un capelo cardenalicio, sus habituales atributos iconográficos que deben simbolizar las dignidades que declina modestamente. El santo —canoso, barbado y envejecido— eleva su mirada hacia el extremo superior derecho donde, entre nubes, aparecen las figuras de medio cuerpo de la Virgen con el Niño en sus brazos, como recuerdo de la visión con la que el sacerdote fue favorecido durante una enfermedad. El Infante porta en sus manos una pequeña manzana roja, acaso signo de la salvación alcanzada por Cristo, vencedor del pecado. Una resplandiente luz dorada los aureola y contribuye a significar la irrupción de un espacio ideal en un espacio real. El resto del escenario se disuelve entre aquel vapor divino, aunque se advierte a la izquierda el fondo de la estancia y, como ya apuntamos, una alombra de profusa decoración que la tapiza y casi parece elevarla mágicamente.

La huella quintanesca se advierte con nitidez en esta composición, de forma especial en las facciones y el atuendo de los personajes. El grupo de la María con el Infante, en un complicado escorzo, evoca modelos nórdicos. Pero su delicada ejecución, sus rasgos o el tratamiento de los tejidos los acercan poderosamente a los prototipos de Cristóbal Hernández de Quintana [1651-1725], en los que insistieron con menor fortuna sus discípulos y seguidores. Lo mismo puede aplicarse a los motivos que decoran el ta-

pete —hojarasca tomada del grotesco— e incluso al detalle de colgar el manto del brazo del santo, como hizo aquel con las representaciones de san Lorenzo en los Cuadros de Animos de las dos parroquias de La Laguna, o en el de la ermita de San Antonio de La Matanza. El marco, que debe ser de época, soporta también decoraciones vegetales a las que fue aficionado el propio Quintana, que llegó a incluir las en la moldura frígida de unos *Desposos de la Virgen* y *san José* (colección particular, Tenerife). Todo esto invita a catalogar este lienzo dentro del círculo más próximo de colaboradores suyos y a no retrasar mucho su datación, quizás en torno a la muerte del maestro. Así debe corresponder con el *san Felipe Neri* inventariado entre *los once cuadros grandes* que colgaban en 1714 en la sacristía parroquial.

En este sentido, debemos recordar la presencia en Santa Cruz de Tenerife de Bernardo Martín de Fleitas [1683-1746] y Nicolás Lorenzo de Fleitas y Abreu [1688-1753], hijastro y cuñado de Quintana respectivamente, a quienes se supone formados en su compañía. Pero la definición de su labor y el estudio de su catálogo están todavía pendientes y resulta aventurado precisar paternidades para lienzos que, como éste, evidencian su filiación.

CIVM y MDDB



SAN FELIPE NERI [JAA.2.SI]

TOMÁS ANTONIO CALDERÓN DE LA BARCA / SIGLO XVIII

MADERA POLICROMADA / 130 CM / 1773

FRONTAL
EN EL BORDE INFERIOR DE LA SOTANA

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASIS

BIBLIOGRAFÍA

SANTANA PÉREZ, J. M. y MONZÓN PERDOMO, M. E. (1991). p. 111. ALZOLA, J. M. (1996). p. 107.

No es muy frecuente la representación escultórica de san Felipe Neri en Canarias. Hasta el

momento se ha contabilizado un número inferior a las diez obras, todas ellas de talla completa y realizadas por autores foráneos cuyos nombres permanecen aún en el anonimato. Tampoco contamos con estudios serios, tanto iconográficos como históricos, que nos permitan determinar las procedencias y autorías; sólo la imagen que estudiamos facilita el nombre del escultor: Tomás Antonio Calderón de la Barca. Un nombre que en su día facilitara don José Miguel Al-

zola en el interesante trabajo sobre *La iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*, publicado en 1986. A través de sus páginas hemos podido conocer las circunstancias por las que ocupó altar en la Capilla de la Orden Tercera de la citada iglesia franciscana, aunque en un principio fue destinada a la ermita de Ntra. Sra. de los Remedios, por su demandante, el mayordomo don Antonio Felipe de la Sierra y Chavez, en 1760; la fecha de 1773, otorgada por el señor Al-



[JAA.2.SI]

zola debe de referirse a la colocación en la citada Capilla. Como sabemos, san Felipe Neri (1515-1595) fue el fundador de la Congregación del Oratorio y promotor de las Escuelas de Cristo, cuya acción pastoral se extendió sobre todo por Italia y España. Sus miembros se reúnen periódicamente para ejecutar labores caritativas, tales como alimentar a los enfermos más necesitados de los hospitales y de las cárceles. En Canarias, estas Escuelas de Cristo se habían establecido en el Hospital de Dolores (La Laguna, Tenerife) y en Las Palmas de Gran Canaria desapareciendo después de la Desamortización (1806); la imagen de san Felipe Neri pasa entonces a la actual parroquia de San Francisco de Asís, donde se venera.³

Es una escultura bien planteada, de indudable calidad artística, dentro del convencionalismo de la escultura hispana del barroco. Aparece vestido con sotana y capa, envolviendo esta última buena parte del cuerpo y recogida bajo el brazo izquierdo. Siguiendo con la representación iconográfica más tradicional, el santo italiano muestra con la mano derecha el emblema de la Congregación, una pequeña bandera de plata repujada; con la otra, un corazón en llamas que aprieta sobre su pecho. A los pies, el bote de sacerdote. Con acajado contraposto, san Felipe Neri dirige la mirada hacia el infinito; su rostro de persona adulta, casi anciana, barbudo y con evidente carencia de cabello. El autor no pudo ocultar la fuente utilizada; el grabado que realizó de la escultura de Robert Michel († 1786), José Joaquín Fabregat, precisamente en 1773. El citado artista, de origen francés y escultor de cámara de Carlos III, cumplió con el encargo que le hizo la Congregación del Oratorio de Madrid. En la imagen de Las Palmas de Gran Canaria, Calderón de la Barca sólo modifica algún que otro detalle como, por ejemplo, la sustitución del capelo cardenalicio, colocado en el suelo, por el ya citado bote de sacerdote, junto al pie derecho.

El material empleado fue la madera a base de embonados que parten de un cuerpo central, verdadero soporte del estufo. El tratamiento de la anatomía es bastante correcto, así como el de la vestimenta, en la que se percibe la sobriedad de la

escuela castellana; pliegues bien dibujados, anchos y angulosos. La policromía dominante es el negro, tanto para la sotana como para la capa; un estrecho y simple ribete mitiga el rigor dominante. Cabe destacar la bandera de dos puntas de plata repujada, un interesante trabajo de orfebrería del siglo XVIII. Aunque lleva policromía también de plata, ceños que no es un elemento propio de una iconografía de un santo; más bien de Cristo.⁴ Sería aconsejable que se sustituyeran por la habitual aureola. El estado de conservación comienza a ser preocupante. El color negro oculta las carencias y deterioros que se reducen sobre todo a la actuación de súbditos y a la falta de policromía. Es la única obra de Calderón de la Barca en Las Palmas de Gran Canaria que aparece firmada, el nombre se encuentra en la parte inferior de la sotana.

³ *Boletín Oficial del Obisado de Canarias*, abril de 1974, nº 4 y p. 229; artículo de don Santiago Casañal. Texto abreviado por el doctor José José Concepción Rodríguez.

⁴ SANDINA PÉREZ, Juan M. y MORGÁN PEDROSO, Mª Eugenia. *Hospitales de La Laguna durante el siglo XVIII*. Ed. Excelsior. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1995, p. 111. La Escuela de Cristo fue fundada en 1622 por el hacendado don Bernardo Martín de Pletas (La Laguna).

⁵ ALZOLA, José Miguel. *La Iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*. Ed. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 107.

⁶ Agradecemos muy sinceramente la generosa ayuda ofrecida por don José Luis Guerra, párroco de San Francisco de Asís (Las Palmas de Gran Canaria), y a su natural preocupación por el estado de conservación de la imagen de san Felipe Neri.

GFP



BOCETO DE LA SILLERA DEL CORO BAJO DEL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN, ORDEN DE SAN BERNARDO, DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (A.A.2.1)

ANÓNIMO

TINTA SOBRE PAPEL / 25,5 x 29 CM / Ca. 1696
LEYENDA:

Estu sillero a de ser de madera de hainégo de la Pá-mo serra sin blanco ríngano, meros las tirinas y colores que an de ser de toz, an de ser setas allys y wosos para el choro vajo del Monasterio del Señor San Bernardo, y a de tener cada silla de ancho dos tercios de brazo a brazo, con distinción que le sillo Abaxial, Píonal y su Píonal an de tener alguna diferencia de

las otras. La Abaxial a de llevar de medio tallis por la imagen de nuestra Señora y en las dos Píonal y su Píonal sobre la una an de estar los indigenes de San Benito y san Bernardo. Según esta planta y estas condiciones se a de hacer las Píonales con las demás que yo ilustrarme tiene mandadas por su auto.

FIRM. (FEDRO MARTINEZ) COMIENCO, SECRETARIO, RORRICA

TENDRE, SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA, ARCHIVO HISTORICO DIOCESANO

El boceto que se toma como modelo para proponer la realización de la sillera del coro bajo del convento de la Concepción, orden de San Bernardo de Las Palmas de Gran Canaria⁵, correspondiente al año 1696, se halla inserto en un expediente de autos que siguen los maestros de carpintería Antonio de Acosta Nández y Placido Hernández de Quesada⁶, sobre desacuerdo en la adjudicación de la obra. El diseño, anónimo como ya hemos constatado en los encabezamientos, resulta bastante mesurado queriendo el indicativo barroco relegado a los remates.

Si el boceto en sí es de un gran valor por ser el testigo que nos queda de una obra, por desgracia ya desaparecida, es también digno de ser destacado todo el documento en el que se enmarca, ya que si bien es cierto que se conocen las continuas pugnas entre los maestros para conseguir adjudicarse la realización de obras, por otra parte también podemos argumentar que escasean fuentes documentales como ésta que conservamos que aclaren de una forma tan pormenorizada estos procesos; lo más frecuente es que lleguemos a conocer, en el mejor de los casos, la escritura pública⁷ que firman los maestros comprometidos a realizar el trabajo según las cláusulas previamente establecidas. Además en este caso será la Iglesia la que⁸, usando una costumbre institucional como es la de los cabildos, elegirá la fórmula de hacer público un pliego de condiciones para adjudicar la realización de este encargo al postor que, cumpliendo las mismas, ofrezca la puja más ventajosa, es decir, la menos gravosa y, por tanto, económicamente, más interesante para la institución.

Consideramos el documento del mayor interés ya que nos permite hacer un seguimiento se-

cuencial del proceso, que culminará con la entrega de la obra.

La madre Catalina de la Purificación —abadesa— y las demás religiosas y discretas del convento de Nuestra Señora de la Concepción dirigen un escrito al Obispo en el que le hacen patente la necesidad que tiene el convento de sillas para el coro, alegando que las antiguas están inútiles y que además resultan insuficientes.

En vista de tal solicitud el 9 de agosto de 1696 el Obispo Viciuña Zuazo, considerando los motivos expuestos por las monjas, procede a dar licencia a la madre abadesa y demás religiosas para que puedan hacer dicha sillería; ordena que se haga dibujo y planta por los maestros de escultura y carpintería para que aquel que resultase elegido se ponga como modelo y se publique, dando lugar a una subasta de la obra que se otorgará, como es costumbre, al oficial de carpintería que hiciera la puja más baja.

Parte de las condiciones que han de cumplir los maestros que pretendan llevar a cabo la realización de la obra se señalan en este documento, si bien ya comienzan a indicarse en el propio diseño que se expone como modelo. Así vemos como, por lo que respecta a los materiales, se indica que debe tratarse de madera de vitáigo de La Palma cerne, es decir, sólida, salvo para la escalera y las tarimas en donde ha de usarse la teja, madera mucho más resistente en aquellas partes en las que el uso va a ser más duro; en cuanto a la forma se indica que han de ser sillas con dos órdenes, alta y baja, debiendo tener todas la misma calidad y dos tercias de brazo a brazo y sin distinción alguna, salvo las tres que corresponden a la abadesa, la priora y la subpriora que podían tener alguna diferencia, así la silla abacial deberá llevar media talla con la imagen de Nuestra Señora —probablemente se trate de la imagen de la Concepción— y las otras dos sillas principales, la prioral y la subprioral llevarán, una la imagen de san Bernardo, y otra la de san Benito², probablemente por el hecho de llevar estas tallas se solicita que el diseño ha de hacerse por maestros escultores y carpinteros, si bien aquí hacemos constar que el boceto está incom-

pleto, parece faltar su parte central donde estarían diseñadas las sillas principales.

Siguiendo con las condiciones, se exige que el adjudicatario de la obra ha de poner la madera correspondiente y la clauzón que se precise para la misma; que los ejecutores de la labor han de ser maestros examinados y no cualquier oficial; que para la compra de la madera se le dará un préstamo y, por cuenta del remate, la cantidad necesaria, otorgando fianza de restituir esa cantidad si el trabajo no se realizare o no se terminase por el tiempo que se señalare; además se hace constar que la obra ha de quedar perfecta según la traza y planta dejadas y será supervisada por peritos y maestros y cuando ya se han hecho las primeras posturas y antes de que se efectúe el remate, se añade la condición de que ésta ha de estar entregada el primero de agosto de 1697. Estas condiciones, que se entre-

sacan en su mayor parte del edicto³ dictado por Viciuña y Zuazo el 9 de agosto de 1696, son, en general, las que luego se suelen reflejar en los contratos públicos, si bien notamos la falta de otras condiciones habituales, tales como, sanciones por incumplimiento, o la de obligarse a no trabajar en otra obra mientras se está realizando la contratada, condiciones que tampoco quedan reflejadas en la escritura de obligación que hacen Acosta de Narváez y Hernández de Quisada ante el escribano Lázaro Figueroa de Vargas el 4 de diciembre de 1696.

En el mes de septiembre, el día 27, el prelado ordena se coloquen en las puertas de la iglesia del Sagrado Catedral y en el convento de San Bernardo el dibujo de la sillería y las condiciones de fábrica, que permanecerán expuestos durante nueve días, para que puedan hacerse las posturas por los interesados en realizar este trabajo.



[LA42f]

La primera postura la hará el maestro de carpintería Francisco de Quesada por 800 ducados, presentándola el 1 de octubre, la segunda está a cargo de José de Ortiz, también maestro de carpintería, que ofrece realizar por 650 ducados y presenta su postura el día 2, y la última postura la ofrece Antonio de Acosta Naváez, nuestro caporal de la artillería de estas islas² y maestro de carpintería, bajando 10 ducados a la oferta anterior y ofreciendo dar por acabada la obra el 5 de agosto de 1697, comprometiéndose a cobrar cien ducados menos si no cumpliese con el plazo ofrecido, sabe que se trataba por motivos de enfermedad.

Pasados los nueve días establecidos como plazo para la presentación de posturas el Obispo ordena se cite a los tres maestros para que la fábrica de la obra se remate en aquel que haga la oferta más baja al primer tope de carpansa de la oración de las vespertinas. Reunidos los tres opositores el lunes 8 de octubre por la tarde comienza la puja sucediendo de forma sucesiva las rebajas hasta llegar Antonio Acosta de Naváez a ofrecer 570 ducados y firmar su puja, el bien Francisco Hernández de Quesada ofrece diez ducados menos de forma verbal porque no dio tiempo a redactar y firmar la correspondiente nota antes de que tocara la campana; a pesar de este hecho se le adjudica la obra a Quesada, anteponiendo recurso al día siguiente Antonio Acosta de Naváez aducando que la oferta de Quesada entró fuera de tiempo; tras una serie de disputas se allanan los dos maestros y acuerdan que el trabajo lo llevarán a cabo transcurridamente. La sillera quedó finalizada el 17 de agosto de 1699³ a entera satisfacción de las religiosas⁴, que recomen que se ha hecho más labor y trabajo que el que se había comprometido ya que se ha blanqueado el coro y se han dorado los nichos y la silla atañal, por ello recuen al Obispo —al igual que con anterioridad lo han hecho los maestros— para que se les abonen 194 reales más de la cantidad convenida, petición a la que accede el prelado.

Por lo que respecta a los autores de la sillera del coro del monasterio bernardo de Las Palmas de Gran Canaria, podemos adjuntar una reseña so-

bre los mismos. Así el doctor Concepción Rodríguez⁵ cita a un Francisco Hernández de Quesada, maestro del oficio de carpintero, vecino de Las Palmas de Gran Canaria, que en el año 1678 se halla vendiendo una vivienda sita en la calle de los muriscos a Francisco Montenegro, aunque entre esta fecha y la c. 1696 acauden diechocho años, bien pudiera tratarse de la misma persona. Y en cuanto al otro artífice de la sillera, Antonio de Acosta Naváez, lo encontramos citado por la profesora Fraga González⁶, quien nos dice que este maestro de carpintero residía en Las Palmas, donde en 1681 recibe, bajo su tutela, como aprendices a Plácido Francisco y a Juan Rodríguez.

Queremos hacer hincapié —tal como señalábamos al principio de este trabajo— en la enorme importancia de este documento, no sólo por el boceto que contiene, que ya en sí es un testigo de valor incalculable, ya que nos permite conocer de una forma fidedigna cómo fue una de nuestras obras de arte que el fuego se encargaría de destruir, sino por la riquísima información que nos ofrece de todo el proceso que conllevó la ejecución de la sillera del coro bajo del convento de la Concepción de Las Palmas de Gran Canaria.

² Expediente de autos seguidos sobre la fábrica de la sillera del coro del monasterio de la Concepción, orden de San Bernando de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1896, agosto, 9, 1697, agosto, 17. Número de folios 81, más 3 en Nuevo Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. Convenios 76. En adelante: AHSCLL. Florentín.

³ Si bien en la mayor parte del documento ambos maestros de carpintería constan sólo con su apellido, en algún caso aparecen con los días y horas en los que se adjudicó el trabajo de la trama más completa.

⁴ Carta de obligación suscrita por Antonio de Acosta Naváez y Francisco de Quesada, vecinos de la ciudad de Canaria, ante el escribano Lázaro Figueroa de Vargas en Las Palmas de Gran Canaria, el 4 de diciembre de 1698, en la que se comprometen, aceptando las condiciones impuestas a realizar la obra de la sillera del coro bajo del convento de la Concepción, orden de San Bernando de Las Palmas, —después de haber mantenido el pliego entre ellos por la adjudicación del trabajo— de forma mancomunada y al por precio por el que se había pujado que era el de 590 ducados, comprometiéndose en este documento a no pedir más abono del acordado, y ha entregado la obra el 1 de agosto del año siguiente. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, protocolos notariales, escribano Lázaro Figueroa de Vargas, protocolo 1431, folio 383 rto. —384 rto. Documento citado por TORRES SANTANA, E. «Las oficinas y el mundo del tra-

abajo en Gran Canaria, 1695—1710». Anuario de Estudios Atlánticos. Patrimonio de la Casa de Colón, Madrid, Las Palmas, no. 28, 1982, pp. 411-412. Si bien en esta ocasión pública se suscribe el compromiso de acortar el plazo a acordado, vemos más adelante que una vez finalizado el trabajo los maestros reclaman 194 reales más a lo que accede el Obispo, tras la petición de la madre abadesa en la que hace constar que entre los años ha realizado más labor que la contratada, cobrando en total 6.534 reales que se han de repartir por mitad entre los dos maestros.

⁵ Constantemente será don Bernando de Vicuña y Zuazo, quien presentará el Obispo de la Diócesis de Canaria el 12 de noviembre de 1691, renunciando a la misma hasta su fallecimiento acaecido el 12 de enero de 1705 en La Orotava, durante los tiempos del exilio de Gómar. GADOLINA LEÓN S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. Obispos de Canarias y Obispos... España, Madrid, 1997, pp. 253-254. Señalamos que tampoco es de extrañar que fuera el Obispo quien sacara a subasta la obra de las oficinas que, según Viera, el monasterio bernardo de Las Palmas se considera finished cuando fray Benito Petalosa fue de Sevilla susar tramos, que con las decimas de familias nobles que habían decidido encaramar en suso casas próximas a la ermita de la Concepción y llevar una vida ascética, entran en la clausura el 16 de junio de 1592 no perteneciendo a la autoridad episcopal y a la regla de San Bernando y San Bernardo YIEVA Y CLAVO, J. de. Noticias de la Historia General de las Islas Canarias. Gens edificadas, Santa Cruz de Tenerife, 1971, tomo II, pp. 796-799. Si bien citamos en el finch con el apellido Viera, discrepa su peso en la forma al estar Esteban Alerrián Ruiz, y argumenta que el orden según para la dirección del convento de la Concepción sería «...puesquae de fundación de un monasterio de monjas ante el Cabildo General aceptación de éste e instancia del prelado monje de los plerones en lo obra así construído y por aquepunto así dussara bndades». ALDEAN RUIZ, E. Inicio de la clausura firmes en Gran Canaria el Monasterio de la Concepción, 1592—1634. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 64.

⁶ En los tratados ligeros de la época, sobre todo en los estibos, se usaba una madera de teca para las columnas y elementos arquitectónicos.

⁷ Posiblemente la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, que aunque no se especifica, la poseyeron por el nombre del convento, está en relación a que es una escultura propia de la orden, si bien también es propia de las clarisas; y los imágenes de San Bernando y San Benito guardan relación con que este monasterio se rige por las reglas benedictinas y bernardas.

⁸ Expediente de autos seguidos sobre la fábrica de la sillera del coro del monasterio de la Concepción, orden de San Bernando de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1896, agosto, 9, 1697, agosto, 17. Fol. 2 rto. —3 rto. AHSCLL. Florentín. Convenios, 76.

⁹ Según la profesora Carmen Fraga González no es de extrañar que los diseños se den en un número individual, ya que «...los carpinteros atendían como artesanos y encargados en el desempeño de sus puertos autónomos». FRAGA GONZÁLEZ, C. «Diccionario de escultores y carpinteros de la Hermandad (siglos XVI y XVII)». Anuario de Estudios Atlánticos, no. 38, Patrimonio de la Casa de Colón, Madrid, Las Palmas, 1993, pp. 165-209, p. 268.

¹⁰ Si bien la obra muestra una duración algo inferior pues, según señala Edilia Riera Pérez, el convento volvió a ser desahucado

La escena incluye detrás del santo los simbólicos atributos de un báculo y una mitra, para aludir a su renuncia en varias ocasiones a la dignidad episcopal. De la correcta lectura iconográfica se desprende el áura sacro que envuelve a la figura de quien fuera reformador del Cister y falleció en 1553, dejando memoria de la santidad de su carácter el título de Doctor Meritum a él incorporado.

En el año 1959 fue dado a conocer este lienzo en Valladolid por el Dr. Martín González, atribuyéndolo al pintor Vicente —o Vicencio— Carducho [1578 - 1638], pero unas décadas más tarde se procedió a su restauración y se descubrió la firma del verdadero autor. Este era hijo del pintor italiano Fabrizio Castello, quien trabajara en los frescos de El Escorial, por consiguiente ya desde su nacimiento estaría predispuesto a seguir el ejemplo paterno, pero con quien se formara es con V. Carducho, lo que explica bien las razones que motivaron la atribución de dicha obra a este maestro.

Réix Castello —como se castellanizó su apellido— fue uno de los artifices elegidos para realizar los grandes cuadros emplazados en el Salón de Reinos en el madrileño Palacio del Buen Retiro, debiéndose a su mano los que muestran la *Recuperación de la isla de San Cristóbal por don Fadrique de Toledo* y la *Recuperación de Puerto Rico por el Almirante don Juan de Hato*, ahora expuestos en el Museo del Prado. Asimismo elaboró pinturas de tema religioso esentas y para retablos, como las del Hospital de "Inera en Toledo. En su producción artística ha de incluirse esta bonita obra que se conserva en el templo parroquial de San Juan Bautista en Toledo.

CFC



SAN HUGO DE LINCOLN [AA.22]

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO / SEVILLA [1617 - 1682]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 150 x 110 CM

[AA.22]

GRAN CANARIA. LAS PLENAS DE GRAN CANARIA. COLECCIÓN PRIVADA.

BRUSOVIĆ
DÍAZ DURÓN, M. (2003).

El lienzo forma parte de la serie con santos y santas fundadores de Murillo, junto con santa Teresa de Jesús, que lleva las iniciales del



pintor y la fecha de 1650. La serie se completa con santa Rosa de Lima con el Niño Jesús, la primera santa del Nuevo Mundo, beatificada en 1668 y canonizada en 1673; san Esteban ante la imagen de la Virgen y el Niño, canonizado en 1623; san Bruno con hábito de Cartujo, canonizado en 1623; san Alejandro

Papa, vestido con casaca y acompañado por un niño que porta un cruce, mártir en el año 120 que pasó por introducir el agua bendita en los ritos católicos e imponer la comunión del pan sin levadura; san Dionisio Cister, que exhortó a Felipe el Bueno a las Cruzadas y colaboró con Carlos el Temerario en la fundación de la Cartuja de Bois le Duc; y san Anselmo Obispo general de la Orden de los Cartujos y Obispo de Beley en 1163.

La inscripción en capitales que llevan todos los lienzos y que permite la identificación de los personajes está incompleta en este ejemplar, por pérdida de la capa pictórica en esta parte alta de la pintura, por lo que sólo es posible leer S. H. Obispo.

Este lienzo, así como el de san Dionisio Cister, comparte analogías formales que difieren de los ritmos compositivos de los restantes de la serie. El modelo se presenta con más estricta verticalidad. El rostro en ambos es similar, sensiblemente más vulgar en las facciones que el resto de los modelos de la serie. El mayor aplomo y la pesadez formal es asociable con Zurbarán, que trató el mismo tema con similar diseño. Murillo se dejó seducir por el modelo de Zurbarán de este santo obispo de Inglaterra, con notoria devoción en Sevilla. El santo, que había nacido en Avalon entre 1135 y 1140, era un noble de la Casa de Borgoña que fue reclamado por Enrique II de Inglaterra para ocupar la silla episcopal de Lincoln. Murió en 1200 y fue canonizado veinte años después.

Reconocemos el realismo y la candidez humana que Murillo imprimió en todas sus obras. No obstante, estos valores están limitados por el lamentable estado de conservación del lienzo. Podría pensarse en la intervención de taller, pero ésta es poco frecuente en aquellos años. De hecho, Murillo no contó en su cámara con el apoyo de muchos aprendices. El descuido que se aprecia en este lienzo se explica por su estado de conservación, desigual en los lienzos, que desvirtúa los valores reales de la pintura. Vemos dureza en la imagen, pero la técnica y los colores son típicamente suyos, más reconocibles en los

complementos de los trajes, en los adornos de la sarta y especialmente en el cáliz con la minúscula imagen de Jesús que el santo sostiene en su mano derecha, donde es palpable la calidad de ejecución, la excelente factura y el primor que falta en el resto del pesado manto.

Esto es difícil de apreciar para quien desconozca el resultado de restauraciones inconsistentes. En la mayor parte de los lienzos de la serie, la conservación es correcta, teniendo en cuenta el paso del tiempo, las pérdidas y lagunas en diverso grado, las lógicas alteraciones y hámidos, y los viejos y nuevos repintes. Pero la situación fue agravada por una torpe restauración en los últimos años, con bandos retoques y desplazamiento sobre las capas originales, a lo que se une la acumulación de excrecencias y barnices alienados. Esto puede distorsionar el juicio crítico, cuando no se es consciente del incorrecto intervencionismo. Un tratamiento controlado sería necesario para visualizar las excelencias del color y del dibujo. Las antiguas fotografías en blanco y negro dan testimonio de las pérdidas de color y de las preparaciones reales, así como de su calidad antes de la desastrosa restauración. Por fortuna, ésta afecta sólo a la imagen óptica de la capa protectora, pues el color ha resistido al tiempo y la desidia.

MDP



SANTA TERESA DE JESÚS [AA.4.2.W]

BARCELONÉ ESTEBAN MURILLO / SEVILLA [1617 - 1682]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 190 X 110 CM / 1650

FIRMADO Y FECHADO:
R. M. MURILLO ANNO DOMINI 1650

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
COLECCIÓN PRIVADA

BIBLIOGRAFÍA:
DÍAZ INDRÓN, M. (2003).

La santa, identificable por el hábito de carmelita y los libros, sostiene una pluma en alto para escribir sobre un papel en la mesita. A sus

pies, un cráneo nos enseña sobre lo vano de la existencia. La figura destaca con aplomo sobre el fondo neutro, junto a un rompimiento de gloria con cabezas de serafines.

El lienzo forma parte de una serie con santos y santas fundadores, todos de tamaño natural, cuyo hallazgo relaté en un reciente artículo¹. La serie debió llegar a las Islas Canarias a mediados del siglo XVII, continuando el flujo de obras que arribaban a nuestras islas desde el siglo anterior. No debe de extrañar que obras de Murillo se encuentren en las Islas Canarias. Es un hecho que obras suyas partieron para las Américas en fechas próximas a su producción, tomando la ruta comercial de Sevilla al Nuevo Mundo. Célebre es Sevilla, hacia哪儿 en Sevilla todos los traficantes del Nuevo Mundo, aprovisionándose de muelles y mercancías variadas para vender en las colonias, la pintura y la escultura tenían su lugar en este mercado, todas las Iglesias esperan y necesitan, todo lo bueno se reserva para Ultramar². Como es sabido, Canarias era el paso obligado en la travesía del Atlántico³. En las islas, los navíos se detenían el tiempo necesario para repostar y adquirir alimentos y enseres con la venta de mercancías, para facilitar el cruce al nuevo continente⁴.

Palermio menciona una partida para carga de Indias, un pedazo de caudal. Hoy pensamos que las pinturas de Murillo que menciona Palermio y que los estadísticos, al no encontrar rastro de ellas al otro lado del Atlántico, dieron por perdidas en el Océano, no llegaron a su destino final, quedando en Gran Canaria. Es de suponer que los ricos hacendados de las Islas adquieran obras de esta magnitud, al igual que hicieron con holgaza generosidad durante el siglo XVI.

Al margen de estas consideraciones históricas, la atribución de estas pinturas a Murillo queda avalada por su sustancia estética. La calidad y estilo de los lienzos es coherente con su obra, fundamento del análisis de nuestro estudio y base de la identificación al pintor sevillano.

El lienzo con santa Teresa de Jesús, uno de los más acertados de la serie, es el portador de las



HA42W1

iniciales del pintor y de la fecha de ejecución: *B N fecit Anno Domini 1650*, inscritas en el papel que lleva la santa a su derecha. La caligrafía coincide plenamente con la escritura de los documentos autógrafos de Murillo. El estilo concuerda con la fecha aquí escrita, correspondiente a los años de juventud del artista. La comparación con obras documentadas en estas fechas, como el *San Pedro Mártir* y la *Virgen de la Merced de Sevilla* [1646-1648], prueba su concordancia con la evolución de Murillo, haciendo ostensible un avance estético.

La carta, que el joven pintor utilizó con originalidad en la serie, da fe de la autoría del maestro sevillano. La figura se ajusta a modelos típicos de la escultura, al igual que la mayor parte restante de los santos, asociados a maneras anunciadas por Zurbarán, pues recuerdan sus prototipos en soledad y formalismo estructural. La influencia de Zurbarán, que superara con los años, se hace sentir en estas fechas¹ particularmente en el empleo del claroscuro. La serie de Canarias se aproxima a los lienzos con los *Doctores de la Iglesia* que realizó Zurbarán hacia 1629 para los Dominicos de San Pablo de Sevilla. Ambos imponen solemnidad, silencio y realismo a los santos en soledad.

Murillo vio en la santa la serenidad consustancial de su ascetismo, más que el arrebatado místico que tantos autores extranjeros vieron en ella. Pero el gesto suplicante conjugó con la pasión del éxtasis que llena su mirada de total entrega más allá del rompimiento de Gloria. Es la Transverberación al meditar sobre la presencia del Espíritu Santo y ver una paloma volar sobre su cabeza, símbolo de la inspiración divina². Sus alas tienen forma de escamas de nácar que proyectan la luz desde su propio cuerpo, lo que da el carácter sobrenatural a sus escritos. El fervor de la santa está en comunicación con la divinidad, con una contención ajena a la expresión formal que le dieron sus contemporáneos italianos y flamencos. No obstante, los ritmos en las manos se deben a sugerencias vandickianas, a través de grabados.

El bello rostro de la santa, repetido en otras composiciones, coincide con la descripción que nos

comunica Gracián, que la conocí con serénita y un años. Tiene el rostro muy gracioso, modesto a la devoción, tan apocible y agradable. El realismo aflora en su rostro con igual salutación tácil en la textura de las telas. El fondo oscuro afirma el peso de las formas, asidas al suelo con contundencia, dejando sitio a los graciosos angelitos, construyendo un espacio diferente a los zarzabanescos, en estricta soledad. Esto marca desde las primeras décadas de Murillo una sensibilidad distinta. A la influencia de Zurbarán, se une la de Ribera, ostensible en los efectos de intenso claroscuro y en la belleza de los modelos.

La impropinación roja y oscura obliga a aplicar gruesas capas de pintura en los hábitos. Aun estamos lejos de la vaporosidad atmosférica de sus años verideros, que se vislumbra no obstante aquí en el sutil rumpimiento de Gloria. La luz dorada típica de Murillo carga sobre el primer plano de la imagen, acentuando con tonos y colores la solemnidad de los actos. A pesar del aplomo zarzabanesco de los lienzos, Murillo concede mayor laxitud en los gestos. Se revela tímidamente el exco tenetista de su *Santa Gená* de 1650, la única obra fechada el mismo año que la serie de Canarias. Es interesante señalar que, tan sólo cuatro años después, el canónigo Juan Federici consideraba a Murillo como el mejor pintor de Sevilla¹⁰.

El pintor acompaña a la santa Teresa de los símbolos que aluden a sus escritos y fundaciones. Había fundado la orden de las Carmelitas Calzadas, con sentido práctico y entera erasmiana. Tras su muerte en Alba de Tormes en 1582, fue rápidamente beatificada (1610) y canonizada (1622). Son asombrosas las prisa de la Iglesia por su inserción en el santoral católico. Procedió de familias linajadas y sus lecturas de libros de caballerías, de mártires y de santos, fueron el sustento de su alma. No sólo fundó conventos en Castilla, también proyectó su actividad en Granada y Sevilla. Su sencillez, sinceridad y humanidad fue transcrita fielmente por Murillo en este lienzo. Los libros sobre la mesilla y en el suelo aluden quizá a sus propios escritos: *Caminos de perfección*, *Castillo interior* o *Las Mercedas*, obras redactadas con total llaneza, logran-

do «escribe Réau— el tesoro más apreciado de la literatura de todos los tiempos».

La inclusión de santa Teresa en esta galería de santos y santas fundadores tiene significación lógica en Sevilla, pues fue María de San José, priora del Monasterio de Sevilla, y la más querida compañera de santa Teresa de Jesús, la que transmitió en sus Recreaciones el mejor retrato de la Santa¹¹.

¹⁰ DÍAZ PADRÓN, M. «Una serie de Santos y Santas de Murillo en las Islas Canarias». *Revista Goya*, 2003.

¹¹ *Ibid.*.

¹² *Ibid.*.

¹³ *Ibid.*.

¹⁴ PALOMINO, A. *Novos Pintores y Escala Óptica*, Vol. II. *El famoso Español pintoresco llamado*. Madrid, 1847 (1724), p. 1031.

¹⁵ Existe evidencia del contacto entre ambos pintores en estas fechas, por un croce de cartas en 1658 y 1644 [ANGULO BRICIO, E]. Madrid. Su vida, su Arte y su Obra, Madrid, 1981, p. 147]. Angulo prueba la influencia de Zurbarán en la serie de san Francisco de Murillo (1646), una lienzo de los que Palomino dijo que «no parecen suenos» [PALOMINO], op. cit., p. 1032. En esta fecha también pudo conocer obras de Ribera, que aportan más vigor y belleza a sus pinturas [ANGULO, Op. Cit. 1981, p. 152]. Cuan Bernades dice incluso que Murillo emula a Zurbarán [CEAN BERNARDES, A. Diccionario histórico de los más ilustres, Madrid, p. 54].

¹⁶ MÉR, E. L. *Art religieux après le Concile de Trente*. Paris, 1952, p. 167.

¹⁷ *Ibid.*.

¹⁸ ANGULO, op. cit. 1981, p. 181.

¹⁹ ANGULO, op. cit. 1981, p. 206.

²⁰ RÉAU, L. *Introspective de Art Chrétien*. Paris, 1957, II, 1, p. 250.

²¹ RÉAU, op. cit.

MDP



CARTA DE SANTA TERESA DE JESÚS [AAA.2X]

SANTA TERESA DE JESÚS [1515 - 1582]

CARTA MANUSCRITA, PAPEL, TINTA / 36 x 23,5 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA

GAZDRA LEÓN, S. (1971), pp. 204-209 (1992) pp. 122-133.

La carta de santa Teresa de Jesús es uno de los preciados legados hechos por el deán Fran-

cisco Mexía a su Catedral. Llegó a la isla junto con obra completa de la que, gracias a una publicación de Santiago Caamaño León, archivero de la catedral, tenemos constancia. Éste último escrito nos sitúa a la santa carmelita fundando el convento de San José de Toledo, fechada el 22 de mayo de 1576.

Pero el texto que se conserva en el tesoro de la catedral donado por mediación de don Francisco Mexía, arcediano de Tenerife, fue regalado como una reliquia y para perpetuar una fiesta en honor a la santa carmelita. Y para ello dota a los maitines celebrados en su honor con seis doblas y dicha carta: un billete de la mano de dicha Santa el señor Mexía, su tío, hubo por divina que le hias la madre Isabel de los Angeles, carmelita fundadora de monjes y frailes en el Reino de Francia, con condición que el Cabildo haya guarnecer decentemente dicha reliquia, que la haya de poner en día de San Pedro en el altar de su capilla y presentarla a los familiares de su casa en algunas necesidades. Y efectivamente, se hizo una franja de seda guarnecida con bordados de hilos de oro y lentejuelas.

El contenido de la carta no indica el destinatario ya que como se puede apreciar, se trata solo de un fragmento, ni la fecha de emisión. El contenido de la carta es el siguiente:

... emmendar a Dios sus negocios y lot de don Frabuque de mis erramos no se nada, con caridad me ace de tener ese cuidado que debe venir por el me; Isabel de Jesús dñi lo que aquí jatu y así no mas é, es oy día de la Santísima Trinidad y o.

de VS. Teresa de Jesús Carmelita.

La tradición de la celebración de la fiesta de santa Teresa era relativamente reciente. El motivo de tal solemnidad fue su mediación a la fatídica plaga de cigarras berberisca que desde el 15 de octubre de 1659 asoló la isla. Después de muchas rogativas, procesiones y la bajada de la Virgen del Pino a la ciudad, ésta se extinguió avanzando el mes de julio. Por ello el Cabildo Catedral determinó, cumplido un año de la plaga, instituir en honor a la santa una fiesta perpetua.



IAAAZNI

La figura del deán Mestas aparece vinculada a la capilla de San Pedro. Esta fue dada al deán en 1630 para colocar las reliquias de los huesos de los santos. Con tal motivo regaló un lienzo de la Concepción. Aunque no es éste el único legado. Desde Sevilla envió en 1608 como regalo para su Iglesia Catedral dos grandes lienzos, representando la *Oración del Señor en el Huerto*, probablemente el que está en la capilla del Cementerio de Las Palmas, y un san Jerónimo, actualmente colocado en el presbitero de la parroquia de San Miguel de Valsequillo.

MJOL



RETRATO DE SAN SIMÓN DE ROJAS [IAAAZNI]

PIEDRO EL MUÑO [MADRID, 2-1648]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 157 x 118 CM / CA. 1625

FIRMADO:
LÓPEZ CALDERÓN. PPEL MUÑO ENCEBAT. AETATS 25
MEXICO

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, FUNDACIÓN MONTESEDECA GARCÍA-SUÁREZ

BIBLIOGRÁFIC

ANGULO INGLÉZ, D. Y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1998), pp. 215-238. DE CARLOS VÁZQUEZ, M. C. (2000), CARRILLO Y GABRIEL, A. (1982), pp. 70-72. TOUSSAINT, M. (1963), pp. 120-124.

Después de los muchos años en los que nada se supo de este lienzo, representando al *Beato Simón de Rojas* y firmado por *Pedro el Muño*, vuelve a reaparecer envuelto en rocambolesca historia. Su valor estriba en las firmas, en el artista que lo realizó y en el que más tarde se adjudicó de su autoría; en aquellos a quienes perteneció y, finalmente, en la destacada personalidad del santo que aparece retratado con beatífica expresión.

De *Pedro el Muño* desconocemos datos biográficos alguno, a excepción de la fecha de su entierro, acaecido en 1648, en la madrileña Iglesia de San Martín. Ninguno de los grandes tratadistas lo nombra. Palomino y Pizar lo relegaron al olvido, hasta que Ceán Bermúdez lo rescatara para la historiografía artística, aportando un escueto catálogo de obras firmadas, y en el que hace alusión a este *Beato Simón de Rojas*, propiedad de Silvestre Collar y Castro, caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y Secretario Ge-

neral del Consejo de Indias. Lo describe como de tamaño natural arrodillado en oración, con paisaje al fondo. Firmado: *Pedro el Muño faciebat. Aetatis 35*. Dudamos que lo viera in situ en esa colección; puesto que habría caído en la cuenta de que también aparece la leyenda rubricada por el pintor *López Calderón*. México y habría añadido la descripción de la filacteria, con la leyenda *Ave María*, que caracteriza iconográficamente a este santo de la Orden Trinitaria. Supuestamente, su distinguido propietario, lo tuvo que recibir o adquirir de otra antigua colección mexicana. La hipótesis que creemos más factible es aquella que nos remite al aprecio que el pintor novohispano, *Pedro López Calderón*, hizo en 1729 de los cuadros que fueron de Don Gaspar Madrazo y Escalera, Monjero de Cámara de Su Majestad, Marqués del Valle de la Colina. Algunos arreglos tuvo que realizar sobre el lienzo que nos atañe. Puesto que después de lo azaroso del trayecto marítimo, los óleos solían llegar con muchos desperfectos, era en lienzos americanos donde se efectuaban las restauraciones más perentorias; siempre debidas a la mano de los artífices locales. Asimismo, el margen derecho del óleo conserva una costura que nos indica la adecuación de tela y capa pictórica que tuvo que sufrir para adaptarse a un nuevo marco. Ocasión que aprovechó *López Calderón* para apropiarse del mismo, firmándolo y situándolo espacialmente en México. O, tal vez, sólo le movió el interés de dejar plasmación escrita de su participación en la recomposición ya que no honra la inscripción debida a *Pedro el Muño*. A no ser que creyese que se trataba del nombre y edad del trinitario allí plasmado, en vez de la de su ejecutor.

Sobre el estilo de *Pedro el Muño* poco podemos añadir a lo ya referido por *Diego Angulo y Pérez Sánchez*, a raíz del estudio de la escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Su formación viene heredada de la tradición manierista de fines del XVI, con apoyo del uso de estampas flamencas, como lo atestigua el *Noli me tangere*, de propiedad particular madrileña, basado en modelos compositivos de *Bartholomeus Spranger* (Amberes, 1546-Praga, 1611). En este

cuadro se vislumbra una de las características más destacadas de este pintor: los paisajes amplios y minuciosos, de honda influencia flamenca, que volverá a repetirse en este *san Simón de Rojas*. Concretamente, desde la ventana descentrada hacia el margen izquierdo, se puede apreciar una arboleda y suaves hondonadas, que tienen su límite en un fondo de montañas. El cielo, algo brumoso, crea el contrapunto necesario en una composición, a todas luces, de raigambre tenebrista. Que fue un artista con cierta cultura, lo atestigua el conocimiento que tuvo de la obra del veneciano Cósimo Piazza, del Caravaggio o de los Bassano; autores que interpreta con sabiduría. No obstante, con el tiempo, se aprecia una regresión estilística que se sustenta en un encañamiento y rigidez en las figuras, de tipos naturalistas, más afín a los artistas cercanos al círculo de Vicente Carducho o a una tendencia con un ligero regusto hacia inoquuosos tipos zarzaranescos. Nos viene a la memoria el *san Luis Beltrán* o el *Beato Enrique Suso*, ambos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Lo que no cabe duda, es que este *san Simón de Rojas* presenta unas cualidades en el retrato de innegable interés artístico. Algunos estampicos de la época, como las debidas a Martín de Woodo y a Alardo de Pajosa, repiten con idéntica fórmula el canon figurativo, lo que nos puede inducir a creer que nuestro pintor los interpretara, permitiéndose alguna que otra licencia, a su antojo, y en la que se hace de la iconografía clásica que lo hacía portar el libro, el lirio y el tondo con la Virgen del Popolo; emblemas de sabiduría, pureza y amor mariano. Además sólo deja ver una parte de la Cruz Trinitaria, reconocible por los tonos azul y rojo. Se ha llegado a pensar que fuera realizado de vera efigie o al poco tiempo de su fallecimiento, acaecido el 29 de septiembre de 1624. Las honras fúnebres que se le tributaron tuvieron el carácter de una canonización anticipada. Durante doce días, los más preeminentes oradores del reino escalaron sus cualidades. A tal punto llegó la veneración profesada por el pueblo, que el propio Nuncio del Papa ordenó que se instituyesen las diligencias en vista de una futura glorificación por parte de la Iglesia. Pero habrá que esperar hasta que Clemente XII, el 25 de marzo



[111123]

de 1735, reconociera sus virtudes preclaras. Clemente XII será el encargado de su beatificación, ocurrida el 19 de mayo de 1766. Y no será hasta el 3 de julio de 1888 cuando Juan Pablo II lo proclamase santo.

El hoy *san Simón de Rojas*, siervo de la causa mariana y protector de los pobres, vio la luz el 28 de octubre de 1552 en Valladolid. A la temprana edad de doce años ingresó en el convento

trinitario de su ciudad natal, en el que profesó el 28 de octubre de 1572. De entre 1573 a 1579 cursó estudios de filosofía y teología en la Universidad de Salamanca. Asignaturas que luego impartiría en Toledo. Desde 1588, hasta su muerte, ejerció el oficio de superior en varios conventos. Fue visitador apostólico en las Provincias de Castilla y Andalucía. El 14 de abril de 1612 fundó la Congregación de los Escalones del Dulcísimo Nombre de María. A ella podían adherir-

se personas de todo rango, puesto que fue una institución de orden laical. Los inscritos, entre los que se encontraban el Rey y sus hijos, tenían por oficio honrar el nombre de María, asistiendo a los menos favorecidos: los pobres y desheredados. En la Corte llegó a tener un papel preponderante como Preceptor de los Infantes de España y como confesor de la Reina Isabel de Barban. cargo que recibió el 12 de mayo de 1621. Tales prebendas no le impidieron seguir desempeñando la labor de auxilio a los más necesitados, al consuelo de los enfermos y a la redención de los esclavos. Fundó el Colegio del Ave María, con el que intentaba la conversión de las mujeres públicas, habiendo logrado protegerlas del desamparo a que estaban expuestas por su condición. De la campaña llevada a cabo contra la prostitución data, según afirma Lafuente, el cambio de nombre de la calle de la Marcebra, de Madrid, por el de calle del Ave María, que aún pervive.

Todos los artistas que se han enfrentado a su figura ponen en sus labios el saludo, *Ave, María*, por el pronunciado con tal asiduidad que llegó a ser conocido como *el Padre Ave María*. Con esa inscripción hizo imprimir millares de estampas de la Virgen, que más tarde repartía por las calles o mandaba remitir al extranjero. Difundió el uso del rosario, a los que hizo confeccionar con setenta y dos cuentas azules ensartadas en hilo blanco, símbolo de la Asunción y de la Inmaculada; como recuerdo de los setenta y dos años que, según la conciencia colectiva de la época, se creía que había vivido la Virgen. Su mente preclara y el amor que en todas las acciones profesaba llevó a Lepe de Vega a equipararlo en virtudes con san Bernardo de Claraval y san Ildefonso de Toledo.

Desgraciadamente, son muy pocas las obras que se conservan en la actualidad sobre su figura. De entre ellas destacamos la más sobresaliente por estilo y calidad artística. Nos referimos al impresionante lienzo de Preciado de la Vega [Sevilla, 1712- Roma, 1789], custodiado en el convento de San Carlino de Roma.

OTROS SANTOS



SAN JERÓNIMO [A.A.12]

FRANCISCO SALZILLO [1707-1783]

TALLA POLICROMADA / 150 x 137 x 104 CM / C/L. 1755

MURCIA. SANTA IGLESIA CATEDRAL.

Francisco Salzillo y Alcaraz, que nació y murió en Murcia, hijo del también escultor, napolitano, Nicolás Salzillo; artista universal, es el máximo [A.A.12]

exponente del barroco murciano; sobradamente conocido por su amplia producción de imaginería religiosa, caracterizada por una personalidad y magistral ejecución, de la cual destaca el famoso *helen* compuesto por 456 personajes y 372 animales, y los marzullinos pasos que procesionan todos los Viernes Santo en la Semana de Pasión murciana. Probablemente no tenga rival en la plástica española la expresión trágica y la sobriedad y realismo de sus figuras.

Entre sus muchas realizaciones aisladas sobresale por su peculiar belleza el *san Jerónimo*, una escultura de bulto redondo de autor único, fechada en 1755; inserta en el arte barroco, con-



DMG

pendiente a la escuela España-Levante-Murcia. Aunque actualmente está expuesta en el Museo de la Santa Iglesia Catedral de Murcia, procede del convento de los Jerónimos (Guadalupe, Murcia), cuyo protector, el Dr. Martín Lamas, realizó el encargo al gran maestro de tan singular obra, que por su relevancia y especial significación ha formado parte de varias exposiciones, destacando la última, *Huellas*, acaecida en Murcia el año 2002, en el interior de su magnífica Catedral, evento con motivo del cual fue restaurada.

El paisaje recoso apoyándose en un libro abierto y, al lado, una calavera con crucifijo en mano izquierda y piedra en derecha, en actitud de golpearse el pecho la figura decrita de san Jerónimo. A sus pies, un león en árgolo izquierdo, su sombrero de cardenal y, en el derecho, libro cerrado con la inscripción en la tapa.

Anatomía muy pormenorizada en la talla del cuerpo del santo, demostrando el artista su habilidad. La peana está entelada y el crucifijo es una obra maestra de los llamados de celebración.

JMG



SAN BARTOLOME [A.A.A.3A]

ASCENDO ANDALUZ

MADERA POLICROMADA / 137 X 64 X 33 CM / SIGLO XVII

GRAN CONARA, TELDE, BASILICA DE SAN JUAN BAUTISTA

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ BENTEZ, P. (1966)

Esta talla, de indudable valor artístico, ya fue citada por el investigador local y cronista oficial de la ciudad de Telde, doctor Hernández Bentéz, en la p. III de su celebrada obra *Telde*, sus valores: arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos cuando dice: *La última grande que menos atrevidos y pecadores hayan embadarnado esta soberbia imagen del siglo XVII, perteneciente a la escuela sevillana! Sus manos acabadas, bellísimas, su pelo y barba*



[A.A.A.3A]

cuidadosamente esmaltados, delatan la gubia de un gran artista. En los libros parroquiales de Mpondomia hay constancia que fue traída de Sevilla esta hermosa efigie a mediados del siglo XVII.

Para algunos estudiosos no estaría tan claro su origen sevillano, o por lo menos que fuera su autor de tal escuela. Ciertas líneas compositivas denotan su cercanía filial a la llamada, pero nada precisa, Escuela Castellana.

Debemos precisar que su gran volumen, así como la nobleza de la madera empleada, la hacen excesivamente pesada, por ello no es de extrañar que su creador la aligerase sobrenaturalmente realizando un vaciado interior, que podemos apreciar a través de unos cortes en forma de ventana abiertos en los ropajes a la altura de la espalda.

Actualmente se encuentra en un proceso de restauración por parte del Lodo, en Bellas Artes

don Isidro Lartigotía Masa, quien viene desarrollando una meritoria labor en el patrimonio eclesástico de las seis veces conterranea ciudad de Toledo.

Según don Antonio Hernández Rivero, sacerdote e investigador toledano, esta talla presidió en tiempos pasados la capilla de su misma advocación, pero fue sustituida por el Sagrado Corazón de Jesús que se encuentra en la parte central del actual retablo neoclásico.

AMGP



SAN BARTOLOMÉ APOSTOL [HA.A.31]

JOSE LUIS PÉREZ [1756-1815]

MADERA POLICROMADA / 120 CM / CA. 1800

GRAN CANARIA, MORA, FONTANALES; IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ APOSTOL

BIBLIOGRAFÍA:
CALERO HUIZ, C. (1987), p. 231; PUENTES-PÉREZ, G. (1993), p. 373; (1998), p. 201.

A pesar de que es una obra perteneciente a la etapa de madurez de Luján Pérez [1756-1815], tallada para la iglesia parroquial de Fontanales, en el municipio de Mora (Gran Canaria), hacia comienzos del siglo XIX, no encontramos en ella ninguna innovación artística, limitándose a repetir los esquemas más tradicionales de la escuela barroca. Sólo intenta ser un estudio bien planteado, de correctas proporciones, de excelente conocimiento de las vestimentas, en las que Luján alcanza de ser un maestro en la talla y en la distribución de pliegues que cubre una anatomía académicamente concebida. Aquí nos encontramos con una obra pensada para el culto y la devoción; una obra que, a pesar de la impronta barroca, parece huir del diseño escénico, tal y como los advertimos en otras representaciones homónimas, es decir, fieles a la iconografía más convencional. Un ejemplo lo tenemos en la imagen de san Bartolomé de Tejuina (Tenerife), en la que su autor anónimo incluyó la figura del demonio que el santo sujeta con cadenas. No es usual su figuración en el momento del cruce martirio, desolla-

[HA.A.31]



do, con la piel colgando de los brazos, tal y como aparece en muchos linajes y grabados. En escultura, este repertorio sirve de muy poco a los estatueros devocionales, aparte de su complicada composición técnica. Sin embargo, es el acontecimiento que con más acuidad y realismo se ha llevado al arte, constituyendo *La Leyenda Dorada* del dominico Santiago de la Votagine (siglo XIII), una de las principales fuentes literarias e iconográficas.

El personaje de san Bartolomé es bastante común y familiar, localizándose un notable número de iglesias y ermitas que llevan su nombre por toda la geografía insular—San Bartolomé de Tirajana (Gran Canaria), San Bartolomé (Lanzarote), San Bartolomé de La Galga (La Palma), San Bartolomé de Tejina (Tenerife), o el conocido San Bartolomé de Geneto (Tenerife), entre tantos ejemplos—, lo que produjo en su momento una demanda de representaciones que fueron más importantes en el ámbito escultórico que en el pictórico. Todas estas obras aparecen repartidas casi de igual manera por los siglos XVII-XIX, si excluimos las de producción industrial propias de la siguiente centuria, la mayor parte de los talleres de Oliva (Genova). Los autores locales—arcanimos o no—dejan alguna que otra imagen de san Bartolomé de talla completa y policromada, como Domingo de Campos, que hacia 1691 esculpe la titular de su parroquia en la localidad de El Río de Arico (Tenerife). De autor desconocido es la perteneciente a la ermita de Santa Inés (Valle de Santa Inés, Fuerteventura), o la que se venera en la iglesia homónima de San Bartolomé (Lanzarote), una excelente pieza procedente de Cuba que llegó a esta isla a finales del siglo XVIII. A Luján Pérez le correspondió ejecutar la de Fontanales utilizando viejos recursos formales que ya había empleado en otras esculturas salidas de su taller; el habitual contraposto, muy acentuado; el manto que rodea el cuerpo, la cabeza erguida y de mirada intensa y los correspondientes atributos iconográficos. Este esquema, con las respectivas variaciones, es el mismo que empleó para otra imagen suya, *San Judas Tadeo*, de la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria (Moya, Gran Canaria); ambos reproducen idénticas actitudes.

En el san Bartolomé, Luján no le otorga demasiada importancia al libro que aprieta entre su brazo derecho, próximo ya a la axila; prefirió el ritmo originado por los pliegues que se armonizan; el cuchillo, símbolo esencial de su martirio, lo eleva con la mano izquierda, mostrándolo a todos los fieles.

A pesar de que se encuentra en aceptable estado de conservación, la policromía no deja de revelar la intervención de alguna mano desaprensiva—«Mozarroz»—, comprensible si se tiene en cuenta que las imágenes de devoción son las que más sufren los avatares históricos y, como consecuencia, las que reclaman constantemente intervenciones y restauraciones.

¹ Ribera llevó a cabo una de las calcomanías más sobresalientes del martirio de san Bartolomé.

² CALERO RUIZ, Genoveva, *Escultura barroca en Canarias 1600-1750*. Ed. Excelsior. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 253.

³ FUENTES PÉREZ, Gerardo, *La iconografía de San Bartolomé Apóstol en las islas de Fuerteventura y Lanzarote*. V. Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote (1991). Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario, 1991, tomo I, p. 373.

⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo, *Canarias: El olvido en la escultura*. Excmo. Cabildo de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1990, p. 201.

GFP



SAN RAMÓN NONATO [4.A.4.3.C]

BENTO DE HITA Y CASTILLO / SEVILLA [1714 - 1784]

MADERA POLICROMADA / 167 x 87 x 99 CM

GRAN CANARIA, TEROR. BASILICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO

BIBLIOGRAFÍA:

GARCÍA ORTEGA, J. (1950), p. 104. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1981), p. 377-383. CONCEPCION RODRÍGUEZ, J. (1995). SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2001). HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, V. (2004), 120/23, EL PINO.

La obra aquí representada figura el santo mercenario Ramón Nonato ataviado con la capa roja, en relación con el corderalato que obtuvo, la custodia y la palma marítima con tres coronas! La orden de La Merced, como es sabido, se fundó en el reino de Aragón hacia 1218. En esos

momentos de gran peligro, la comunidad se dedicaba a la redención de cautivos y a predicar la misericordia. En cuanto a san Ramón (ca. 1240), su sobrenombre le viene de que fue estraido del vientre de su madre, que había fallecido (no roto, no nacido). Ello explica que se le conozca como patrono de las parturientas y los hijos nacidos (la capital grancanaria contó, concretamente, con un recinto hospitalario de maternidad bajo esta advocación, ubicado en las inmediaciones de lo que fue el Hospital del Pino). También el santo interviene en momentos en los que peligra la familia, la fama, la honra y el secreto profesional. Sabido es que se entregó a los moros como rescate por varios prisioneros padres de familia. Durante este cautiverio se le prohibió que predicara el cristianismo y, de forma, especial, el secreto de la Eucaristía. Como quiera que intentara hacerlo, le cisieron la boca. Es un santo que tuvo reconocida veneración tanto en Europa como en el continente americano. En México aparece con bastante frecuencia en retablos populares.

La obra que ahora comentamos ha sido atribuida a Benito de Hita y Castillo, tallista sevillano del Setecientos?. La primera pieza de este artista datada en Canarias fue el Cristo de lo Caido correspondiente a la iglesia de San Francisco, situada en Santa Cruz de La Palma. Firmada y fechada en 1752, fue regalada al templo por doña María Josefa Massieu y Monteverde, actuando de intermediario en el encargo su propio hermano, don Pedro Massieu?.

Posteriormente se localizaron en La Palma tres obras más de su mano. Al igual que en la pieza anterior, muestran la data (1773) y rubrica del autor señalados a lápiz bajo las peanas. Dos de ellas, sendas plasmaciones de los santos Juan Bautista y Antonio de Padua, se hallan aún hoy en la iglesia erigida bajo el patrocinio de aquél en Puntallana; la tercera, una figuración de la Virgen del Carmen, se localiza en el templo que, presidido por Nuestra Señora del Rosario, se levanta en el municipio de Barbovento?.

También en estos casos, los comentarios se relacionan con acuciadados linajes palmeros. En el



IRAAA3C

caso de las existentes en Puntallana, la donación correspondió a don Felipe Massieu y Vardala, administrador de los bienes que habían sido del citado don Pedro Massieu. La única hija de éste había casado con don Alonso Trío y Eslova, Maestro de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Fallecida doña Mariana, su esposa otorga al citado don Felipe la tarea de administrar los bienes de su difunta esposa en La Palma.

La pieza que hoy posee el templo de Barlovento perteneció a una ermita consagrada a san Estanislao, erigida por don Francisco Estanislao de

Lugo-Viña en el lugar de Orpesa, perteneciente a la misma parroquia de Barlovento. Acabado el templo en 1772, el hijo del fundador, don Francisco de Lugo y Molina, encargaría la pieza, que arribaría a La Palma el año de su confección, 1773, o poco después. Es bien probable que las buenas relaciones entre esta familia y los Massieu alentaran el encargo de la talla que comencamos al taller de Hita.

Este pormenorizado correlato nos permite acercarnos con mayor detalle a la talla que da título a esta ficha, pues sabemos que fue obje-

to de encargo por don Estanislao de Lugo-Viña, hermano, pues, del mentado don Francisco Estanislao y tío del donante de la pieza que dignifica el templo de Barlovento. La magnificencia del tesoro de la Catedral y mayordomo de principal del santuario no quedó ahí, pues encargó a Génova otras dos piezas para el retablo mayor de la basílica del Pino. Nos referimos a las efiges que figuran a san José y san Joaquín⁶. No podemos olvidar que don Estanislao fue visitador general de la Catedral. Bajo este cargo reconoció los problemas tectónicos del santuario en 1759. Cuando se decide levantar un nuevo edificio, lo que se lleva a cabo entre 1761 y 1767, el tesorero dirige la administración del templo, y se encarga de amueblar el recinto. En tal tarea estuvo hasta 1774, fecha en que es relevado del cargo. Durante este tiempo se adquirieron diversas obras muebles, entre ellas cuatro piezas a talleres sevillanos. Nos referimos a los santos varones y las plasmaciones de Rafael y Gabriel, atribuidas también a Benito de Hita. Asimismo, se hizo el encargo de los cinco retablos existentes hoy⁷.

La imagen de san Ramón debió de llegar al santuario entre 1767, fecha de la inauguración, y 1771. En cuentas realizadas en mayo de esta última fecha se consigna lo siguiente:

Por 1.200 reales costo de la efigie de san Ramón que mandó poner el obispo Morán.

La relación del prelado Morán con la imagen adquirida vemos de relacionarla con el orden de La Merced, a la que pertenecían tanto el obispo como el santo. Tramitó el encargo, como se anotó, don Estanislao de Lugo-Viña⁸.

La efigie de san Ramón fue colocada en el nicho central del retablo actual de san José⁹.

En fechas recientes han surgido otras obras debidas a Hita o afiladas a él. Un ejemplo de ellos lo supone una efigie de *La Encarnación* existente en un oratorio privado de la Villa de La Orotava, talla atribuida al sevillano por el técnico en restauración e investigador don Francisco Armero Marrero¹⁰. Las puntas del imaginero andaluz pueden rastrearse asimismo en el Se-

tor a la Columna y la Virgen de la Soledad, traídas de Sevilla en 1771 para la capilla de los Doctores de Icod de los Vinos. Asimismo, la ermita de San Antonio Abad de la capital gran Canaria posee un *san Juan Nepomuceno*, adscrito también a Hita y Castillo¹.

¹ Este último elemento vegeta con las tres coronas lo refleja asimismo una tela del *güero cordobés* Antonio del Castillo (1608-1698), cobijado en el Museo Centro Amara de Zaragoza.

² VV.AA. 2002, *Relabón*, pp. 64-67.

³ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, 1995, pp. 293-294.

⁴ HERNÁNDEZ PEÑERA, Jesús, 1958, pp. 146-148.

⁵ HERRERA GARCÍA, Francisco J., 1990, pp. 126-132. La iglesia de El Salvador en la capital palmera posee un *san Juan Nepomuceno* realizado también por Hita, atribuido en 1577, así como otras dos tallas, una en propiedad particular la otra en el Museo Sacro correspondiente al templo de los Remedios en Los Dársenos de Arrión. Véase VV.AA. 2000, *Magia Palmarés*, p. 63.

⁶ *Ibidem*.

⁷ La primera noticia sobre el origen hispalense de la talla de San Ramón se debe a GARCÍA ORTEGA, José, 1906, p. 194. Consultarse asimismo HERNÁNDEZ PEÑERA, Jesús, 1961, p. 448; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, 2001, pp. 117-120.

⁸ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, *op. cit.*

⁹ GARCÍA ORTEGA, José, 1901, p. 194. El leonés Lago-Viña falleció el 28 de julio de 1574, sus herederos un poder que otorgaba a su hermano Lorenzo la facultad de hacer testamento en su nombre, quien así lo cumple en agosto del mismo año. En dichas mudas no se hace mención alguna de estas imágenes. AHPLP: Protocolos notariales. Escribanía de José Agustín Alarado. Legajo nº 1.731, folios 351-341. Consultar aquí una copia del poder y el propio testamento.

¹⁰ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., *op. cit.*

¹¹ AMADOR MARRERO, Pablo F., «Virgen de la Encarnación», en VV.AA. *Sacro Histórico*, pp. 109-103, 2000.

¹² GÓMEZ LIS-RUVELO, Juan, 1997. La atribución del Cristo al taller de Hita fue objeto de controversia, asimismo, por CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, 1995, p. 106.

¹³ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, 1992, pp. 527-532. Para más detallada información sobre Borito de Hita, ver el *comentario crítico* de la talla dedicado a *san Rafael* correspondiente al mismo templo terrense.

JCR



SANTA BÁRBARA [AA.3.D]

ARCINO TIBERIO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 206 x 121 x 5,5 CM / PRIMER MITAD DEL SIGLO XVII

TIBERIO, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, IGLESIA DEL ANTIGUO HOSPITAL DE SAN SEBASTIÁN



[AA.3.D]

La devoción a santa Bárbara alcanzó especial difusión a partir de la Edad Media como protección contra temporales e interesante para preparar una buena muerte con el recibimiento de la

penitencia y la comunión, por lo que la ubicación de una imagen suya en el Hospital de San Sebastián resultaría muy apropiada. Este lienzo la muestra en primer plano, destacada ante un

paisaje de bajo perfil y un cielo azul salpicado de grandes nubes blancas que hace de fondo. La santa se representa joven y bella, ataviada con ricas gales de acuerdo de su nobiliaria condición: falda plisada, camisa con sobrepantalones, una sueter de justillo profusamente decorado y manto rojo; lleva el pelo recogido y también sendas perlas como pendientes. Como atributos iconográficos porta en sus manos la palma del martirio y una llama que recuerda el pasaje en el que su padre, tras degollarla, murió fulminado por un rayo que le partió el corazón, y que se advierte en segundo plano. Completan esta lectura la torre donde fue encerrada, cuyas tres ventanas en este caso se advierten sólo dos; vienen a simbolizar la Santísima Trinidad. Responde así a la iconografía más difundida de la santa: en Canarias contamos con numerosos muestras tanto en pintura (Iglesias de San Marcos en Icod, de Santa Catalina en La Laguna) como en escultura (Iglesias homónimas de Icod y Maguez, de Santiago en Los Realejos, de la Encarnación en La Victoria, etc.). Pero también conservan las islas algunas imágenes suyas como santa eucarística, variante que sigue, por ejemplo, la pintura del retablo de san Vicente en la iglesia que fue de los agustinos, en Icod.

En el caso que nos ocupa, la santa se presenta ligeramente ladeada y vestida como dama de la época, y no deja de recomendar el planteamiento de las imágenes sentadas de Zurbarán. Pero la rigidez de formas y la manera de resolver la falda en pliegues sucesivos, no respetados por la decoración floral, nos evocan algunos candeleros policromados y también el atuendo de algunas veras efígies marianas insulares. Sin embargo, el pintor se muestra más suelto y diestro en la ejecución del manto, cuyo pliegado es mucho más verosímil. Lo mismo puede señalarse respecto al efecto de agua que consigue transmitir una textura aterciopelada.

El paisaje que parcialmente se advierte de fondo, con pequeños árboles y montañas peladas, nos remite a los dispositivos en sus composiciones por Cristóbal Hernández de Quintana. Pero en las facciones de la santa, que podría pasar por un retrato femenino dieciochesco, el anóni-

mo autor no se muestra sumiso a las fisonomías quintanas. Por todo esto, proponemos catalogar la pieza como obra de algún modesto pintor local de la primera mitad de esa centuria, influido por los modelos que hicieron fortuna en su tiempo. En este sentido no podemos obviar que Jacob Machado Plesco policromo en la primera década del Setecientos el retablo mayor de este templo, pero el conocimiento sobre su personalidad pictórica plantea lagunas que hacen inviable relacionar este lienzo con su paleta. Ignoramos también si forma parte desde entonces del patrimonio del antiguo hospital, pues los inventarios del último tercio del siglo XVIII que hemos consultado no recogen su presencia⁴.

⁴ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Referencia 262.

CRM y MDOB



SAN FERNANDO EL CHICO [AA.3.E]

ANÓNIMO

TALLA. MADERA POLICROMADA Y ESTOFADA / III O. SIGLO XVII

GRAN CANARIA. MASPALOMAS. IGLESIA DE SAN FERNANDO

BIBLIOGRAFÍA:

CALEIRO RUIZ, C. (1987), p. 88. *CINTAS del ROT. A.* (1990), pp. 156-157. FERRANDO RUIZ, J. (1991), p. 111. *QUESADA ACOSTA. A. NP* (inédito).

Conocido como san Fernando el chico, en alusión a su pequeño tamaño, recibía culto en la ermita levantada junto a la residencia de la Casa Condal en Maspalomas. La personalidad de Fernando III es un tanto controvertida, por su doble condición de rey y santo, de modo que a la hora de representarlo —ya sea pintado como esculpido—, los artistas intentan plasmar tanto sus virtuales castresteras como las morales y religiosas.

Fernando III fue rey de León y Castilla, fundador de la catedral de Burgos y de la universidad de Salamanca, y padre de Alfonso X el sabio. Tras su muerte, ocurrida en Sevilla en 1252, fue enterrado en la catedral hispalense, en la

capilla de Nuestra Señora de los Reyes, que a partir de esos momentos pasó a convertirse en un importante foco de peregrinación; allí acudían fieles y devotos enfermos para besar su espada e implorar socorro, de modo que sus insignias pasaron a venerarse como si de reliquias se tratara. La piedad popular lo considero santo desde el mismo momento de su obitio y su culto se propagó rápidamente por toda la ciudad, pese a que la Iglesia no lo reconoció como tal hasta 1671. Es por ello que, debido a las fuertes relaciones comerciales y artísticas existentes entre Andalucía y Canarias, su devoción llegó al Archipiélago extendiéndose de manera considerable por todas las islas.

Al respecto son especialmente interesantes las imágenes que se conservan en La Ortana y Las Palmas de Gran Canaria. La primera atribuida al garachiqueño, discípulo de Martín de Andújar, Blas García Ravelo, se guarda en la iglesia del ex-convento de San Agustín, mientras que la segunda preside su capilla en la catedral de Santa Ana, debiéndose a la gubia de Alonso de Ortega y fechándose en 1692. Las restantes —todas de autor desconocido— se localizan en San Juan de la Rambla y Granadilla (Tenerife), así como en las localidades palmaras de Tijarafe, Breña Alta (1680), Puntallana y Santa Cruz de La Palma. De entre todas, sobresale la que desde 1684 recibe culto en la iglesia de Nuestra Señora de Candelaria en Tijarafe. Todas son esculturas de talla completa, fechadas en el siglo XVII, en las que sobresalen las labores de policromía y estofado que las dotan de empaque y calidad, pese a que alguna —como la existente en Breña Alta— fuera en algún momento repintada.

Iconográficamente derivan de la primera imagen oficial de san Fernando; estampa grabada por C. Audran y fechada en 1630. El hallazgo de este grabado fue muy significativo, teniendo en cuenta que fue el que oficialmente fijó su iconografía en Sevilla, considerándose el punto de partida de toda una serie de representaciones que surgieron a partir del año 1671, cuando Fernando III fue oficialmente reconocido como santo por la Iglesia católica.

Respecto a su vestimenta, a lo largo de los siglos las imágenes que lo representan comúnmente han caído en graves anacronismos, de modo que con frecuencia —como ocurre en el caso que nos ocupa— el monarca suele aparecer ataviado según la moda imperante en la época del artista, que obviamente no fue la usada en la Edad Media. De modo que se le viste con armadura militar, calzas completas y espada, cubriéndose los hombros con el manto real. Según Julián Gillego podría ser por un desconocimiento de la vestimenta medieval o, por el contrario, deberse a una consecuencia más de las ideas de actualización y renovación emanadas del Concilio de Trento. En este sentido, san Fernando el chico aparece vestido de esta manera, y como muestra de su labor como conquistador porta la espada, símbolo de la guerra y de la justicia; la espada también ha sido considerado símbolo de la verdad religiosa, en atención a la cruz de su

empuñadura. De modo que ésta, en manos del santo rey, posee un doble significado, ya que no sólo es el arma que portaban los caballeros medievales cristianos, sino además la señal divina que simboliza el triunfo del bien sobre el mal y, en definitiva, el dominio sobre el enemigo. En este sentido, la tradición supone que la espada que perteneció al monarca es la que se conserva como reliquia en la Capilla Real sevillana, y como tal, recibe la veneración de los fieles.

Los otros dos atributos que le son comunes, la corona y la esfera, indican su origen regio, y su condición de gobernante. La corona es uno de los símbolos más importantes, ya que era la manera de tomar al hombre, y es un símbolo de autoridad y distinción real. Aunque se desconoce la corona que usó el monarca, se sabe que las de la época se remataban en flomones, siguiendo los modelos franceses, muy semejante a la

que porta la imagen granacanaria. Por lo que a la esfera respecta es la insignia de poder máximo y simboliza su dominio sobre el imperio; por lo general se remata con una cruz que viene a indicar su poder sobre la cristiandad. El san Fernando de Masplomas, a diferencia las restantes imágenes anteriormente mencionadas, entabla con ésta un mudo diálogo, en concentrada y serena meditación espiritual.

Pese a que en algún momento se la dató en el siglo XV, parece más bien una obra del siglo XVII. En su momento fue restaurada por José Paz Vélez, quien entre otras cosas reintegró nuevamente alguno de los dedos que se le habían partido, restituyéndole —además— la policromía y estofados originales, que la convirtieron —pese a su pequeño tamaño— en una de las obras más interesantes de nuestro patrimonio artístico. Ésta, con ligeras variantes, parece derivar del modelo hispalense original, salvo por la postura, pues la pose en el grabado original es más movida, mientras que la imagen granacanaria está en reposo, meditando ante la contemplación de la bola del mundo que sostiene delicadamente con su mano derecha.



[AA32E]

CCO



SAN JUAN EVANGELISTA [AA32E]

Carlo Dolci [1616-1687]

Óleo sobre lienzo / 77,5 x 65 cm / CA 1650

TENERIFE. ANTICUA COLECCIÓN BETANCOURT Y CASTRO

BIELIOGRAFÍA:
NELLSON DELGADO, C. (2001). WITTKOWER, R. (1996). BALDASSARI, F. C. D. (1966).

Esta tela inédita de san Juan Evangelista fue comprada por don José Betancourt Castro y Molina (1757-1781), una de las personalidades más destacadas del ámbito ilustrado insular de su momento. Propietario de la que es, sin duda, la colección privada de arte más importante que ha habido en el Archipiélago, Betancourt adquirió a lo largo de su vida gran



[AA43F]

cantidad de obras tanto de procedencia canaria como peninsular y europeas, que merecieron ser destacadas por el francés André-Pierre Ledru como colección preciosa de cuadros. Entre piezas adscritas a Rubens, Van Dyck, El Españoleto y Miranda, debió encontrarse esta representación del más joven de los apóstoles, que por primera vez abandona el ámbito privado en el que ha estado desde su llegada, para ser expuesta.

Analizada de manera metódica por don Juan Ziralte y Cologari, máximo conocedor de esta colección, ha sido su ímpetu y dedicación la que

ha sabido advertir los modos de pintor italiano Carlo Dolci en este lienzo.

Con una extensa producción pictórica, Dolci es considerado uno de los artistas más destacados de la plástica florentina del Seiscentos. Discípulo de Jacopo Vignali [1592-1661], fue fiel a la estela iniciada por Mateo Rosselli [1578-1650], donde se dan las calidades típicamente florentinas de dibujo elegante y color local deslumbrante¹. Aunque a los dieciséis años retrató con gran acierto a Arnolfo de Bandi (Palacio Pitti, Florencia), su predilección por el tema sacro y la competencia de Pieterling Justus Sustermans [1579-

1681] maestro del estilo internacional oficial de retratos que se desarrolló bajo la influencia de Van Dyck², hizo que no se prodigara en exceso en este tipo de representaciones. Pese a ello, al encargo de algunos retratos de personajes importantes de la época, como el de la Archiduquesa Claudia Felicitá (Kunsthistorisches Museum, Viena), Dolci empleó el recurso del retrato a la hora de plasmar sus temas religiosos. Así lo vemos en la tela que representa a santa Agnese (Colección Mark Fehrs Haukehl, Houston), para la cual posó Teresa Bucherelli, conservándose sendos dibujos preparatorios³.

Apegado a la tradición italiana, Dolci demuestra, en sus diferentes estudios preparatorios, dotes extraordinarias para el dibujo, que cuida con esmero, tanto en lo que respecta a la línea, como a los claroscuros, que luego pasará al lienzo. Estos dibujos ayudarán al artista a realizar el mismo tema en diversas ocasiones, repletiendo el modelo de forma mimética o introduciéndole ligeras variaciones, dando a cada realización su propia identidad. Para ejemplificar esto señalamos los bocetos conservados en el Gabinete Disegni e Stampe degli Uffizi (Florencia), dibujos preparatorios del Virgen con el Niño y san Juan Evangelista; Museo de Finas Artes de Houston, modelo que reinterpretaría en la Virgen con el Niño de la Universidad Bob Jones de Grenville.

En esta obra se representa a san Juan de medio cuerpo, muy del gusto del maestro italiano. De juvenil rostro y melera ondulada trazada al sfumato, alza su mirada en busca de la inspiración que guie su mano en el momento de escribir el Evangelio. Esta coge de manera suave y elegante la pluma con intención de plasmar las santas escrituras en el libro que sujeta abierto sobre su antebrazo y mano izquierda. De similar trazado encontramos otras obras de Dolci como sendos cuadros de idéntica composición, entre ellos, los conservados en la Galería Palatina (Florencia), donde el sacro, en estos últimos, se diferencia en el modo de sostener el libro, apoyo de brazo derecho en lo que parece ser una mesa y la incursión del ángulo del tetrabrachio, símbolo iconográfico que le corresponde. Pese a

estas diferencias observamos claras similitudes no sólo en los que se refiere a su realización plástica, sino a detalles como la mano que sujeta la pluma, posiblemente derivada del mismo dibujo preparatorio. Como hemos comentado, y en las maneras de acometer sus obras Dolci hace hincapié en los rostros previos, y en especial a los trazados de rostros y manos, así lo vemos en alusión a la misma representación del joven apóstol en aquellas que trazara para un *san Juan* de colección privada, cuyo magnífico estudio guarda el Museo Británico. Con respecto a este mismo dibujo, vemos cómo sus líneas, pese a la distinta disposición, si se adecúan a la tela canaria.

En cuanto al cromatismo de la obra, éste se ajusta perfectamente a los empleados por Dolci a lo largo de su trayectoria. Sobre fondo oscuro neutro sobrecarga la imagen del santo, destacando los pálidos carnaciones ejecutadas a base de magníficas veladuras que describen la anatomía. En el rostro, parcialmente en penumbra, resalta el dibujo de los amplios ojos y, sobre todo, la boca, bellamente trazada y de gran realismo, que unge al santo de ese carácter naturalista y a la vez espiritual que trasciende de la obra de este pintor.

Al estudiar la producción sacra de Carlos Dolci podemos constatar que el tema de *san Juan Evangelista* fue uno de sus preferidos. A las representaciones dentro de conjuntos, se añade una decena de obras centradas en el joven santo. Dentro de éstas nos encontramos el caso particular del lienzo conservado en la Galería Palatina (Florencia, realizado en torno al año 1657, donde se muestra ya mayor, canoso y barbado, ante la visión apocalíptica, que luego transcribiría en sus textos. Doleientemente curiosa es la citada representación, pues su estudio o dibujo preparatorio (Museo de Bellas Artes de Lille) lo describe joven, como es habitual. Del resto de interpretaciones cabe destacar la más usual, donde se integraría la obra aquí estudiada. Junto a los dos lienzos anteriormente citados de la Galería Palatina, otro en el The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, uno más en el Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie en Berlín, y finalmente, el pertene-

ciente al Pushkin Museum of Fine Arts de Moscú, todos ellos con ligeras variaciones, representan el momento en el que el santo, en un arrebato místico, se dispone a escribir los sagrados textos.

Pese a que defendemos la paternidad de Carlos Dolci sobre este lienzo, no podemos dejar de mencionar la gran aceptación que su producción despertó, y el hecho de que muchas de sus realizaciones, además de ser repetidas por el propio artista, fueron copiadas con gran acierto por sus seguidores.

¹ NEGRÓ DELGADO, C., «Capici» en *Arte en Canarias. Siglo XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, Canarias, 2001, t. II, pp. 62-63.

² WITTEWIER, R., *Arte y Arquitectura en Italia (1600-1750)*, Madrid, 1978, p. 343.

³ *Ibid.*, p. 345.

⁴ Para mayor información sobre este artista ver: BALDASSARI, P., *Carlo Dolci*, Torino, Italia, 1985.

PPAM

COPRADAS COPRADA DEL SANTÍSIMO



ARQUIBANCO CON PINTURAS, TAMBIÉN LLAMADO
BANCO DE LAS ARCAS [4.A.5.11]

ANONIMO

MADERA POLICROMADA / 100 X 441 X 60 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, TELJE, BASILICA DE SAN JUAN
BAUTISTA

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ BENTEZ, P. (1956-1983), p. 637-643.

Las primeras noticias del Banco de las Arcas de San Juan de Telde las tenemos en unas notas manuscritas de don Patricio Pérez Estupiñán, quien se interesó por el mueble y aportó sus pesquisas a una de las tertulias del poeta y dramaturgo Montiano Pláceres Tirón, pero éstas sólo fueron evaluadas por el escaso número de sus concurrentes, sin tener mayor repercusión social.

No sucedió así cuando don Pedro Hernández Benítez publica unas breves noticias del mismo en las páginas 222-223 de su ya mentada obra *Telde*, sus valores: arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos de 1958; en ellas el sacerdote deja escrito: *En las cuentas de la cofradía se refiere a la Cofradía del Santísimo Cristo del Altar Mayor de 1793* (sic), aparece una anotación en la data por parte que correspondió pagar a la misma por la fábrica del arco, curiosísimo mueble de tea del país que se conserva hasta hoy en buen estado y al que el pueblo llama «banco de las arcas». Tiene ocho compartimentos cada uno con su llave, y dentro de cada uno de ellos dos apartados, el uno para el libro de la cofradía y el otro para los limosnas en dinero. Hace unos años, al hacerse una limpieza de este interesante mueble, fueron halladas en sus ranuras unas monedas de plata de Carlos III. Sobre el arco aparece una tabla moldurada con pinturas, toscas, pero muy interesantes que corresponden a los distintos cofradías y son: Colecturía, San Pedro Mártir, la Virgen de los Dolores, el Santísimo Sacramento, San Juan Bautista, San Amaro y los Ánimas.

En el Anuario de Estudios Atlánticos, celebráramos publicación dirigida por el prestigioso doctor don Antonio Rumeo de Armas, en su número 29, editado en 1983, la académica y catedrática de Enseñanzas Medias, doña Paloma Herero, publicó un monográfico sobre el mismo tema, en el que reseta que el banco, cuya fecha debe ser la de 1793, anotada, como dije anteriormente, en el libro de la Cofradía del Cristo o quizás del año anterior, tiene una altura total de 1735, mientras que el total de su anchura es de 410, la altura del respaldo es de 934, quedando entre éste y el asiento un espacio vacío de 035; el propio asiento tiene un año de 056. El tamaño de los cuadros pintados en los respaldos es de 050 por 029 LI.

Con respecto a las pinturas existentes en dicho mueble señala: Son ocho recuadros pintados de una manera ingeniosa y deliciosa en ese estilo que podríamos llamar «noif» religiosos y que proliferó, sobre todo, a partir del siglo XVIII en los exentos pintados de santuarios e iglesias españolas.

[A.5.11]



El mueble en cuestión es una evolución de los llamados en las islas occidentales, sobre todo en la de El Hierro, *escano*, especie de *batul* con respaldo y brazos que permite cumplir doble función, la de espacio para almacenar y, al mismo tiempo, la de asiento. Aparece tanto en el mobiliario eclesiástico como en casas particulares, tanto para conservar en su interior piezas usualmente utilizadas para vestir como para reservar ropas de casa, así como leguminosas y cereales.

En el caso que nos ocupa el Banco de las Aucas está realizado en tea del país, lo que le confiere gran solidez y peso. Desde hace unos años su respaldo se encuentra vendida, por lo que siempre se coloca apoyado en la pared. Su ubicación en la iglesia matriz teldense ha variado con el tiempo, aunque en los últimos años no lo han movido del Baptisterio, en donde se sitúa junto al paramento sur.

AMGP



BACIETAS Ó PLATOS LIMOSNOS (184)
[A.5.12]

AVONDO / SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

PLATA EN SU COLOR / 178 CM Ø Y 5,5 CM (ALTEZA);
1620

INSCRIPCIONES:

EN EL BORDE EXTERIOR: SERVICIO AL SS^{TO} SACRAMENTO DEL ALZAR CANÓNICO Y CON UN BAYULO NI FIRMADO EL CAPITAN LOS LORENCO Y JOSEPH DE OLIBARES, DE LLERENA DIO ESTA PRESA AL SANTISSIMO SACRAMENTO DEL AÑO 1620.

MUSICA:

AL PINAL DE LA INSCRIPCIÓN DEDICATORIA A CORONADA EN EL VERTICE POR UNA TRIFOLIA, TODO DENTRO DE PERIF. ONL. CON ORLA LOBULADA

TENERIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

PLATO LIMOSNERO DE LA COPRADA DEL SANTISSIMO [A.5.12]

AVONDO

ORFEBERÍA, PLATA EN SU COLOR / 4,2 (ALTO) X 16 Ø CM / SIGLO XVII

TENERIFE, TACORONTE, IGLESIA DE SANTA CATALINA MAJUTTE

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MOREIRA, J. (2008), pp. 28 Y 30, Nº LXV Y (2002A), p. 14.

Platos lisos y hondos con asiento plano y orilla plana y sobresaliente. La decoración se reduce a la moldura baquetonada y a la inscripción dedicatoria en capitales romanas que orla la orilla. Durante los siglos XV y XVI se usaron en Andalucía platos limosneros —semejantes, sustituidos en el primer cuarto del siglo XVII por demandas en forma de cuenco con representación figurada o insignia levantada en el centro. Nombradas en la documentación como *bacias*, *bacinillos* o *tazas de plata para pedir*, en ellas



[A.5.12]



IA.5.L13

se recogían las monedas que se solicitaban por las puertas o en el plato. En este caso, su inscripción usa la denominación de *piezas*, voz genérica con la que también se conocían diversos recipientes —saso, copa, taza, bebenques— utilizados para beber¹.

Las de las cofradías del Santísimo Sacramento suelen ser más, en razón a lo costumbre de elegir a dos mayordomos que, conjuntamente, salían a pedir limosnas los Jueves por las calles. De este modo, las dos de la hermandad sacramental de la antigua parroquia de los Remedios de La Laguna, hoy catedral de Tenerife, fueron donadas respectivamente por el capitán Luis Lórrero —junto con un báculo— y José de Olinares de Llesena en 1630, mientras que el par de bacinillas de la parroquia de Tacoronte —prácticamente idénticas— fue mandado a hacer en 1685 por Baltasar Delgado y Pedro González Simón, mayordomos de la cofradía del Santísimo².

La simplicidad del modelo y su repetición a lo largo del siglo en los ejemplares de León (1639) y los citados de Tacoronte (1685) confirma su origen tinerifeño. Excepcional interés presentan las improntas —de gran tamaño— que figuran estampadas en el borde: una «A» coronada en

su vértice por tres hojas o galones, a modo de árbol, dentro de perfil oval con orla lobulada. Ignoramos si se trata de una marca de artífice, contraste o fiscal, aunque sus características —una inicial coronada en lugar de la forma nominal habitual utilizada en España desde el siglo XV con el apellido completo del platero— la asemejan a la morfología de las marcas francesas del siglo XVII, por lo que —con las lógicas reservas de lo que no pasa de ser una mera suposición— cabría relacionarla con la actividad del nutrido grupo de plateros franceses establecidos en La Laguna desde finales del siglo anterior: el normando Miguel Pérez Leseur [c. 1600-1631]; Jacques Ferrant († 1629), o los hermanos Claudio y Guillermo Bigot, naturales de Ruair, a quienes el Cabildo de Tenerife les dio licencia para abrir tienda en la isla desde 1620³.

¹ CRUZ VALDORINOS, José Manuel, *Cinco Siglos de Platería Sevillana*, Sevilla, 1992, p. 340.

² PÉREZ GRANDE, Margarita, *Los plateros de Tenerife* 1520-1600, 2002, p. 360.

³ Llamamos atención (Dif. con de diámetro 42 cm de altura) responden al mismo modelo que las bacinillas de la catedral de Tenerife, todas ellas realizadas sin duda en la ciudad de La Laguna. Como aquellas presentan inscripciones alrededor del borde: * ESTAS BACINILLAS MANDARON HACER BALTAZAR DELGADO Y PEDRO GONZALEZ SIMON MAYORDOMOS DE LA COFRADIA DE SMO

ISACRAMENTO DEL UGAR DE TACORONTE AÑO 1685.

⁴ Véase RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, «Plateros franceses en Tenerife durante el siglo XVII», *Vieja Tercera*, No. 4, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002, pp. 177-188.

JPM



GUION [A.5.L4]

(ANTONIO AGUSTIN VILLAVICENCIO? [1727-1801])

AROMO / SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

PLATA REFUNDIDA, CALADA Y PARCIALMENTE SOBREDORADA SOBRE ALMA DE MADERA FORJADA EN TERCIO PELO CARRÉS / 99,5 X 61,5 CM / 1706

INSCRIPCIÓN:
SOBRE LA MACOLLA DE LA VARA (AÑO 1766 - SE FIZO ESTE GUON SIENDO MAYORDOMO EL ALFEBRE D. JOSE FERNANDEZ

TENERIFE, TACORONTE, IGLESIA DE SANTA CECILIA, MADRE

BIBLIOGRAFÍA:
CASAS OTERO, J. (1987) p. 113; PÉREZ MORAÑA, J. (2001) t. pp. 289-290.

Característicos del barroco isleño son, entre otras piezas, los arifes de altar, los portapaces y los quinielles del Santísimo. A diferencia de los ejemplares americanos, estos últimos tienen forma de escuadra, con aplicaciones de plata calada y recortada —cintas, tornaguntas y formas aveneradas— sobre fondo de terciopelo carmesí. La decoración, que combina la plata en su color con el sobredorado, cubre toda su superficie, con excepción del escudete central con el Cordero de Dios sobre el Libro de los Siete Sellos en una cara y custodia de ráfagas en la otra, aunque algunos llevan emblemas alusivos a las órdenes religiosas a que pertenecieron (guion del convento franciscano de La Orotuna, hoy en la parroquia de San Juan, con escudo seráfico). El hondo inferior remata en banda festoneada con borlas y campanillas pendientes.

Además de este ejemplar de Tacoronte (1766) se conservan piezas semejantes en El Salvador de Santa Cruz de La Palma⁴; en las parroquias de San Juan Bautista y la Concepción de La Orotuna y en Pájara, Fuerteventura. Lamentablemente



BUENAVISTA

te, el de Buenavista del Norte (1764) desapareció en el incendio de 1996.

El tipo se aparta de los modelos peninsulares y, aunque se creían de origen americano, en realidad—como la investigadora Gloria Rodríguez corrigió más tarde—fueron realizados en Tenerife a mediados del siglo XVIII. En cualquier caso, el propio Hernández Perera admitió que fueron copiados por los plateros isleños con tal fidelidad que resulta difícil saber cuándo son americanos y cuándo canarios.¹ La confusión originada por las marcas existentes en la vara del guión de Buenavista fue la causa que motivó este error, pues como la misma autora pudo comprobar no llevaba las de México, GÓNZALEZ y TABORA según se había dicho, sino una única impronta—YO—, puntación personal que atribuyó al platero isleño Antonio Agustín Villavicencio.²

Donado en 1764—según inscripción dedicada—por el teniente capitán don Francisco Ximénez de Castro [1697-1770], el guión de Buenavista fue hecho en Tenerife, al igual que otras piezas obsequiadas a su parroquia de bautismo por el mismo beneficiar después de su regreso de México en 1757, como los báculos de plata y estandarte de damasco doble que costó para

las cofradías del Santísimo Sacramento y del Rosario. Según las cuentas que rindió en 1760, a este último se le hizo una vara con diez cañones de plata quitados en México, lo que nos pone sobre la pista de un posible intercambio de varas entre uno y otro estandarte que indujo a la confusión antes citada.³

El guión de Tacoronte cuenta con el interés de estar documentado, lo que viene a acreditar el origen isleño de los demás. Su costo, al igual que el de dos faroles de plata que se hicieron por la misma fecha, figura en las cuentas dadas el 18 de julio de 1767 por José Hernández Ramos, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento. Por dos mil y seiscientos reales comentó que tuvo de costo el guión que se acaba de hacer en esta forma: 80 pesos en oro; 7 pesos en asique; 32 pesos del dibujo y costuras; 16 pesos de terciopelo; 8 pesos y dos de plata del cajón; 4 pesos y medio el guión de madera; 100 pesos de echara; 10 pesos echara de la vara; un peso de ceda y un peso y dos de plata del lienzo, uocorón, papel y tachuelas, que así consta de la cuenta firmada del platero.⁴

Gloria Rodríguez relaciona el guión de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma

—donado entre 1757 y 1768— con los plateros laguneros y, entre ellos, con el obrador de Antonio Agustín Villavicencio [1727-1801], cuyo apellido abreviado coincide con la marca de Buenavista; artista que se había destacado precisamente en las obras de chapa repujada, aquí tan magníficamente resuelta. Un detalle que avula este origen—añade—es la presencia entre sus adornos de una custodia de *estil lotiforme*, bien característica de las piezas laguneras.⁵

Esta misma consideración es igualmente válida para el guión de Tacoronte; población que, por lógicas razones de proximidad, hacía sus encargos a los talleres de La Laguna. Realizado tan solo dos años después que el de Buenavista, es prácticamente idéntico al de Santa Cruz de La Palma y a los dos ejemplares de La Orotava. Anulan esta hipótesis la alta reputación que Antonio Villavicencio gozó en su tiempo. Estimado como el platero mejor y más fiel de la dicha ciudad, recibió numerosos encargos de otras islas, como los seis candeleros que labó para el altar de Nuestra Señora de La Antigua de la catedral de Las Palmas que, según acta capitular de 1774, fueran solicitados al mejor platero de La Laguna.⁶

¹ RODRÍGUEZ, Gloria, *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Madrid, 1985, p. 95.

² HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, p. 190.

³ Estas varas, que corresponden al cruzador Diego González de la Cueva [1701-1778] y al platero mexicano Miguel José de Tabara, documentado en la ciudad de México desde 1724 hasta 1791, aparecen en el rico lote de piezas de platería entregado por don Francisco Ximénez de Castro a su parroquia de bautismo, entre ellas en oro, cruces, varas de palo y un acetre. Este último es la única obra que logró salvarse del incendio que destruyó la iglesia en 1996.

⁴ RODRÍGUEZ, Gloria, *Platería en La Palma*, *Sin Señal de La Palma*. Cinco Siglos, exposición conmemorativa del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma, Inédita y La platería americana en el lado de La Palma, *Ávila*, 1994, p. 123.

⁵ Su inscripción decía así: ESTE GUION CON TODO LO QUE SE COMPONE, LO DIO DON FRANCISCO JIMÉNEZ DE CASTRO.

⁶ Archivo Parroquial de Buenavista, libro II de cuentas de fabrica, cuentas dadas el 5-DI-1760 por don Francisco Ximénez de Castro, f. 23.

⁷ Archivo Parroquial de Santa Catalina, Tacoronte, libro de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, cuentas dadas el 18-VII-1767, data de José Hernández Ramos del, por ASAS (OTERO), Jesús, 1987, p. 112, nota 236.

⁸ RODRÍGUEZ, Gloria, *Platería en La Palma*, *La Palma*. Bienes de Patrimonio de Canarias, Gobierno de Canarias, 1. V en prensa.

PEREZ MOREJA, JESÚS. «Cristo altar, vaso sagrado y sé-
dario». *Santo Memento Arte religiosa en el Puerto de la Cruz*.
Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 2003, p. 109.

JPM



**LIBRO VIEJO DE LA COFRADÍA DEL SANTÍSIMO
SACRAMENTO DE ARUCAS [AA.5.15]**

VVAA / ARUCAS / [1586 - 1704]

TINTA SOBRE PAPEL, 32 X 22 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO

BIBLIOGRAFÍA:

QUINTANA MORAÑA, P. M. (1978). CIBERO DOMÍNGUEZ,
G. (2002), pp. 20-26.

Los fondos documentales de las cofradías son un elemento imprescindible a la hora de estudiar su origen, desarrollo histórico y características peculiares. De igual forma, permite el estudio de la religiosidad popular y una fuente indispensable para el estudio de obras de arte que ornar nuestras iglesias.

Fundamentalmente se tratan de libros de contabilidad, similar al de los libros de fábrica, en los que se recogen datos sobre inscripciones de cofrades, acuerdos, limosnas, bienes que pertenecen a la cofradía, así como los inventarios de las mismas. Su custodia y rendimiento de cuentas corria a cargo de los mayordomos, que eran renovados periódicamente y que tenían que rendir cuentas ante los visitantes, tal como queda reflejado en las actas que se adjuntan.

La razón que hubo para no tener el Santísimo Sacramento en la parroquia de San Juan Bautista hasta pasados cuarenta años de su existencia era la falta de medios para mantener la lámpara que debía arder constantemente en el Sagrario. Por ello la creación de esta Cofradía del Santísimo tuvo como fin el sostenimiento de dicha lámpara. Los descargos de aceite y cera para tal fin constituyen la razón principal de los gastos que dicha cofradía tenía, así como la donación de ornamentos. Por el carácter de la propia cofradía, no consta la financiación de esculturas o pinturas alusivas a una devoción determinada.



[AA.5.15]

No nos consta el inicio de la cofradía, pues a diferencia de otros libros, en éste no queda reflejado ni su creación ni estatutos. Solo podemos constatar su contenido: por un lado, se refleja, las escrituras y reconocimiento de los tributos de la cofradía, el balance de cuentas y finaliza con la memoria de las gracias concedidas a los cofrades de las indulgencias plenarios.

MJOL

COFRADÍA DE ÁNIMAS



**CÁMARA PERTENECIENTE A UN RANCHO DE
ÁNIMAS [AA.5.21]**

AVONDO CANARIO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 20 X 30 CM / SIGLO XVIII

FUERTEVENTURA, BETANCURIA, MUSEO DE ARTE
SACRO

BIBLIOGRAFÍA:

SUAREZ MARTÍN, J. (1996), pp. 98-92. SEMERIS HERNÁNDEZ,
I. (1977).

Este bien mueble que conserva el Museo de Arte Sacro de Betancuria en la ida de Fuenteventura es una pequeña capilla portatil realizada en madera vista, en cuyo interior se representa la escena del Calvario. Así, aparece Cristo crucificado flanqueado a ambos lados por la representación estereotipada y teatral de la Virgen y san Juan Evangelista. La escena representada mediante finitas planas —a base de rojos, azules y ocres— sobresa le por su composición piramidal cuyo vértice superior está marcado por la cabeza del Crucificado, tratándose de una obra anónima de escuela popular canaria.

La pequeña capilla se portaba sobre el pecho —colgada del cuello a modo de escapulario— por uno de los miembros integrantes de una cofradía de legos o rancho de ánimas. Éstas eran agrupaciones musicales que, en Canarias, por el día de los difuntos, en el mes de noviembre, y más tarde por las fiestas de Pascua, salían pidiendo limosna de puerta en puerta, al caer la tarde, o actuaban en el interior de las iglesias, interpretando largas coplas y desechas monótonas y tristes, acompañadas de un lento y rítmico sonsonete metálico pro-



[R.521]

ducido por triángulos, espadas, guitarras, bandolas, panderetas, castañuelas, sonajillas, etc. Su repertorio abarcaba desde la narración pom-pomerizada de milagros de santos hasta los funebres, pasando por coplas propiamente dedicadas a las almas en pena. Temiendo como propósito la recaudación de fondos que se entregaban al Obispo para destinarlas, entre otros menesteres, a estipendios de misas en sufragio de las ánimas del Purgatorio.

Los ranchos de ánimas fueron introducidos en Canarias desde la Península Ibérica. Su origen como organización social se encuentra en el contexto del culto a la muerte y las actividades seculares de las parroquias, canalizadas por las cofradías; mientras que su identidad ritual y musical tiene raíces que se pierden en la cultura pagana del Mediterráneo antiguo.

Estas agrupaciones estuvieron integradas dentro de las cofradías de Ánimas en cada parroquia. El culto a la muerte en Canarias estuvo inspirado por la Iglesia contrarreformista y tomó arraigo entre finales del siglo XVI y principios del XVII.

El panorama liberal de la centuria decimonónica, con la venida a menos del culto a las ánimas y la desamortización de los bienes eclesiales, aceleraron el fin de las cofradías religiosas y de los ranchos de cantores. A tenor de ello, estas se circunscribieron a actuar en tiempo de Pascua. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, hubo un intento de recuperación en algunas parroquias. No obstante, en 1903 las disposiciones dadas por el Papa Pío X sobre música sagrada prohibieron la música profana en el interior de las iglesias. Medida que afectó a las misas de la luz y a los ranchos que intervenían, como era tradicional, en las misas tempranas y solemnidades de Nochebuena, Año Nuevo y Reyes. Así estas manifestaciones populares acabaron en las islas con la prohibición expresada en el Sínodo Diocesano de 1947. No obstante, algunos ranchos continuaron actuando como grupo musical aunque sin participar dentro de las iglesias. Sin embargo, aún perviven algunos ranchos de ánimas en Gran Canaria como los de Abejales (Teror), Valsequillo o La Alca de San Nicolás.

MEIRL



CUADRO DE ÁNIMAS CON SANTOS DOMINICO
[R.5.2.2]

ANÓNIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 110 x 196 CM / SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XVIII

TENEBRE, TACORONTE, ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARIDAD

BIBLIOGRAFÍA:

CASAS OTERO, J. (1987), p. 176; MARTÍN SÁNCHEZ, M. A. (1996), pp. 281 y 402; PUEBLOS PÉREZ, G. (1992), p. 102.

Lo que diferencia a este cuadro de ánimas del resto de los conservados en las islas es su carácter dominicano, que viene definido por la presencia de varios santos de la orden. Nos encontramos ante un caso único dentro de esta tipología iconográfica, lo que nos obliga a preguntarnos la razón.

En una adición testamentaria otorgada el 21 de mayo de 1752 ante José Rodríguez Bello Palenuela, por el capitán Juan Díaz Gómez, calificado y alcaide mayor del Santo Oficio de la Inquisición, declaró que había fundado un hospicio en la ermita de Nuestra Señora de La Caridad —fabricada por él en el pago de Guamaña— para que por los religiosos predicadores del convento de La Laguna colocasen el Santísimo en la citada ermita y para ello asignó diferentes bienes, añadiendo que la fundación no ha sido posible mayormente por las resoluciones y principios de disturbios que comienzan a sentirse. Por ello, invalidó la fundación que, movido por la devoción que siempre he tenido y tengo al gran padre y patriarca Santo Domingo, había instituido ocho años antes, en 1744, para dos religiosos sacerdotes —confesores y predicadores—, un religioso converso y un mozo de servicio.

A falta de documentación que lo demuestre de forma explícita, resulta prudente establecer una relación directa entre la iconografía de este cuadro y el capitán Juan Díaz Gómez, que podemos suponer lo encargaría a un anónimo pintor tinerfeño en el segundo cuarto del siglo XVIII. Fundador de

la ermita de la Caridad —dotada por él en escrituras otorgadas en 1718 y 1724—, su vinculación con los dominicos era incluso familiar, de modo que en la misma orden había profesado su hermano —del mismo nombre y apellido—, el Muy Reverendo Padre fray Juan Díaz Gómez, predicador general.

Existe una particularidad en esta obra y que no hemos visto en ningún otro cuadro de Ánimas san Miguel aparece abrazando la cruz. Hay representaciones en las que lleva una larga vara acabada en cruz, pero que nada tienen que ver con nuestro caso. La cruz apoyada en una esfera azul, nos recuerda a aquella que pintara José Tomás Pablo en el Cuadro de Ánimas de San Marcos de Kofl. La composición es muy similar, aunque en este caso la esfera es más grande y es Jesús quien porta la cruz.

La postura del arcángel es prácticamente la misma, pudiendo relacionarlo también con el Cuadro de Ánimas de San Francisco en el Puerto de la Cruz, recientemente atribuido a Gaspar de Quevedo. La diadema con la cruz es común a todas las representaciones citadas, al igual que en el fierzo de Ánimas de La Victoria de Acentejo, obra del mencionado Quevedo.

Muy quevedescos son los angelitos que ofrecen rosarios y escapularios a las almas en pena, y no falta aquí uno de éstos, que con la mano derecha ofrece un rosario y con la otra sostiene un cáliz a los pies de la cruz. En él recoge la sangre que emana del sagrado leño.

La composición se divide en tres niveles: el de Gloria, una zona intermedia en la que aparecen los santos mediadores, y el Purgatorio. En el primero, Dios Padre aparece revestido como Papa portando sobre su cabeza una tiara. Su Hijo, parcialmente vestido, nos señala la cruz a través de una frase en latín: HIC EST ENIM CALIX SANGUINIS MEI. El Espíritu Santo aparece bajo su forma habitual de paloma. A ambos lados aparecen un grupo de santos: cíenicos que se tratan de los apóstoles, encabezados por María y san Juan Evangelista.

Miguel, que centraliza el espacio intermedio, tiene a su derecha a las mujeres de la orden —santa Catalina de Siena, santa Rosa de Li-



PLAZA 22

ma y santa Catalina de Alejandría, patrona de los predicadores— y a la izquierda los hombres —san Pedro Mártir, santo Tomás de Aquino y con ellos los fundadores de las otras dos grandes órdenes del momento, san Francisco de Asís y san Agustín. En un plano inferior y sacando almas del Purgatorio, san José y santo Domingo. La lectura iconográfica de este nivel es sumamente rica.

Un angelito mantiene en alto una espada, probable símbolo de la justicia de Dios, mientras que otro hace lo mismo pero con una rama de olivo. El significado podría ser la paz entre Dios y el Hombre, nutriendose la imagen iconográfica del pasaje bíblico del diluvio universal (Gn 8, 11). Tampoco olvidemos que, según una vieja leyenda, la cruz de Cristo estaba hecha de olivo y cedro.

Tratándose de una orden dedicada al estudio y apostolado, no es de extrañar que santa Catalina de Alejandría sea considerada como patrona. Puesta a prueba por el emperador Máximo, que buscaba destruir su fe, tuvo que enfrentarse a cincuenta filósofos, a los que no sólo acabó confundiendo y venciendo, sino convirtiendo. Se justifica sobradamente su presencia en el coro de santos dominicos. Por su condición de hija de rey va coronada; la palma que la identifica como mártir, prefigura la resurrección, al igual que las del Domingo de Ramos anuncian la del Salvador. La espada es el instrumento con el que se le otorgó la entrada en el Cielo.

En los cuadros de ánimas, santa Catalina suele aparecer acompañada de san Lorenzo. Ambos santos están considerados especiales abogados de las ánimas. En un segundo plano su aparición también podría justificarse por este hecho, no en vano santa María Magdalena también es patrona de la orden y no aparece en este tema.

De modo anecdótico debemos recordar que la santa es patrona de Tacoronte, aunque no creemos que su inclusión se deba a esta causa.

La primera santa de América porta como enseña propia la corona de rosas con espinas que le pudiese el Niño Jesús. Ésta le pertenece prácticamente desde su muerte, pues momentos después de acaecerle el italiano Angilino Medoro hizo un boceto del rostro de Rosa apareciendo ya coronada con su atributo. Símbolo de su virginidad es la azucena, que también lo puede ser del abandono a la voluntad de Dios.

Rosa de Lima nunca fue monja de coro, sino terciaria que vivía en su casa. Históricamente es un error representarla con hábito, aunque así se haga para reconocerla como dominica. Al respecto apunta Interán de Ayala que no deben pintarla con velo negro de que usan las monjas.

También terciaria fue santa Catalina de Siena e igualmente se la representa con el hábito de las monjas. Aparece con una corona de espinas, que ella tomó cuando Jesús le dio a elegir entre

ésta y una de oro y piedras preciosas. El corazón hace referencia al intercambio que hizo con el Salvador, que le ofreció el suyo a cambio del de ella. Pacheco dice que el pinta un Crucifijo que sale de un corazón en la mano derecha, pues Cristo se lo sacó del pecho.

El elemento iconográfico más problemático de esta doctora de la Iglesia son las llagas de la estigmatización, discutiéndose si procede o no su representación. Le fueron otorgadas por Jesucristo, pero ella le pidió que no se viesen físicamente. Interán de Ayala considera que no se deben pintar las llagas sino rayos de luz, que llegasen a las dichas cinco partes del cuerpo. Al respecto dice fray Fernando del Castillo: *Esto fue la sustancia de sus llagas; no que tuviere heridas penetrantes y sangrientas, como el bienaventurado Francisco tuvo la de su costado, milagrosas y singularmente, sino como unos rayos de oro y como resplandores del sol, que reverberan en un espejo.*

Hay quienes apoyan el que se pinten las llagas, como por ejemplo fray Vicente Justiniano Artst —citando a Roberto de Licio: *Pero dirá alguno es S. Catherine no tuvo las llagas visibles para los otros por que se las pintan visibles?* A esto responde que las cosas invisibles no se pueden pintar sino con señales visibles. Pacheco sentencia diciendo: *Yo las pinto así en las palmas de las manos, sobre la piel, una manchita redonda, rosada y, en medio, una como estrella resplandeciente, con sus rayos de luz y lo mismo en los demás partes, como señalando dónde tuvo los intensos dolores.*

Parece ser que la estigmatización fue inventada por la Orden para proponer un ejemplo propio frente al fundador de los franciscanos, que insistían acerca de las conformidades de san Francisco de Asís con Cristo. Los dominicos hicieron otro tanto a favor de santa Catalina de Siena.

San Pedro de Verona o Mártir, título un tanto dudoso según algunos autores, que consideran simple homicidio lo que ha derivado en martirio, se reconoce por el hacha hundida en su cráneo y la herida del costado. El enrojecimiento azul

lo insultó, lo acometió, alzó su espada, la enfrió hacia la cabeza del Siervo de Dios y le asestó repetidos golpes. El asesino, constató su crimen atrescando con un puñal el corazón del santo. La palma con la triple corona hace lógica alusión a su martirio, que como diría el apóstol, *dichoso el hombre que aguanta en la prueba, porque, una vez acrobado, recibirá la corona de la vida que el Señor prometió a los que lo aman. O como refleja el Apocalipsis, se felicitaba la muerte y yo te daré la corona de la vida.*

La doctrina de este santo, desde el principio y siempre, brilla cada vez más. Es la deslumbradora estrella matutina en medio de las nubes, brilla como la luna llena y, como el sol resplandeciente, reluce en el templo de Dios. Así presentaba Clemente VI a santo Tomás de Aquino, algo que se refrenda en su análisis iconográfico.

De los muchos atributos que puede portar este ilustre varón, tres son los que lo adornan en esta representación. Conocido como Doctor Angelicus, es habitual el verle con alas, para asemejarlo con las cualidades de los ángeles: inteligencia, sabiduría y pureza. Interán de Ayala diría que por la excelencia de su ingenio, claridad y perspicuidad más que humana en explicar las materias más sutiles y elevadas.

La custodia que porta hace referencia a su título de Doctor Eucarístico por lo mucho y bien que escribió sobre el obscursísimo misterio del Augusto Sacramento del Altar. Santiago de la Vegaña relata como a los maestros de la Universidad de París les aclaró una difícilísima cuestión relacionada con el Sacramento de la Eucaristía que ninguno de ellos sabía resolver. Fue la cadena de oro probablemente cuelgue un sol que no vemos. La cadena de aquella se explica por su obra *Catena aurea*, en la que recoge y coordina las exposiciones de los Padres sobre los Evangelios. La cadena de oro ha sido enviada desde el Cielo y con ella encadena y enlaza las Divinas Doctrinas de los Santos Padres.

San Francisco y san Agustín, presencias que se justifican no solo por la importancia de sus figuras, sino por las de las órdenes que representan en el XVIII canario, son fácilmente reconocibles.

El primero viste el hábito que es propio y enseña una de sus manos estigmatizadas. El segundo se cubre con las ropas y elementos propios de su condición de obispo, pero lo que lo identifica claramente es el corazón inflamado que lleva en la mano derecha.

El esposo de María, que ayuda a un alma a salir del Purgatorio, lleva el que es su atributo por excelencia: pisarle teniendo en sus manos una vara llena de flores... por denotarse con esto, no sólo la purísima continencia de este varón santísimo, sino también su perpetua virginidad.

El fundador de los predicadores aparece destacado del resto de los santos de la orden, lo que ya es un argumento para identificarlo. Dos almas que pean interceden ante él, una abrazándose a su escapulario y la otra, mujer, tomando el rosario que le ofrece, al tiempo que tapa su desnudez y, por tanto, su pecado. No debe ser casualidad que el hombre que se conservó en la incorrupción de la carne y que amonestó a sus frailes a que evitaran un trato sospechoso con mujeres, sea quién pise a esta alma hacia la gloria celestial. En la mano izquierda porta un estandarte en el que se dibuja la cruz dominica, enmarcada por los colores de la orden, el negro y el blanco.

¹ A. H. P. T., Protocolo retinal, 856 y 858.

² RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, *Quintana, Cristóbal Hernández de Quintana*, Ictus Católica, 2003.

³ *Ibidem*.

⁴ Pues éste es el cáliz de mi sangre.

⁵ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, op. cit.

⁶ *Ibidem*.

⁷ CHEVALER, Jean y GHEERBRANT, Aimé, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Heric, Barcelona, 1963, p. 776.

⁸ *Ibidem*, p. 786.

⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Iconografía de Santa Rosa de Lima en Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, 1982, t. 1, p. 385.

¹⁰ *Piñas cómo crecen los lirios del campo, no se afanan ni hilan, y sin embargo, no digo que ni Salomón en todo su esplendor se vistió como uno de ellos* (Nm 6, 28-29).

¹¹ INTERIÁN DE ADILA, Juan, *El primer cristiano y erudito*, Barcelona, 1883, t. II, p. 207.

¹² HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 78.

¹³ REALL, Luis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, t. 1, p. 256.

¹⁴ FINCHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, Cádiz, Madrid, 1890, p. 705.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 702-703. El autor describe la escena a partir de un texto que atribuye a fray Raimundo de Capis, confesor de Catania, aunque, según se manifiesta en las notas de la edición, se trata más bien de un resumen que de una cita literal. En esta también se nos ofrece la descripción que hace Pedro de Ribadeneira en su *Flor Seráfica*, pp. 285.

¹⁶ INTERIÁN DE ADILA, op. cit., t. II, p. 33.

¹⁷ CASTILLO, Fernando del, *Segunda Parte de la Historia General de Santo Domingo*, Valladolid, 1612, fol. 121v.

¹⁸ ANTIST, Vicente Justinián, *Acervo de las Ymagines de Sancho Ghertrúo*, Barcelona, 2004, p. 30. Tanto la cita biográfica como el texto lo hemos tomado de las notas que acompañan a la obra de FINCHECO, Francisco, op. cit., pp. 705-706.

¹⁹ FINCHECO, Francisco, op. cit., pp. 704-705.

²⁰ REALL, Luis, op. cit., t. 1, p. 285.

²¹ Los primeros mártires mariani como testigos de su fe, pero Pedro cayó a manos de unos asenios, pagados por dos nobles venecianos de religión catara, cosa propiedad había confesado BIALLA, James, op. cit., p. 251. Las dominicas han impreso este tercer nombre (Martín) porque historia más a su redol, aunque sólo se justifique a medias (REALL, Luis, op. cit., t. 3, p. 498).

²² VORAGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Alianza Roma, Madrid, 1990, t. 1, p. 268.

²³ Sant. 1, 12.

²⁴ Ap. 2, 30.

²⁵ *Gemma lactis per Dominum Clementem in die Sancti Thome de Aquino* en FÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino en Cuadernos de Arte e Iconografía, Seminario de Arte Miquelet de Leiria, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1990, p. 29.

²⁶ *Ibidem*, p. 39.

²⁷ INTERIÁN DE ADILA, op. cit., t. II, p. 290.

²⁸ «Las profanaciones del Templo y Santo Thomas de Aquino en FÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, op. cit., p. 39.

²⁹ VORAGINE, Santiago de la, op. cit., t. 1, p. 902.

³⁰ FÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, op. cit., p. 42, citando a Carlos de la Concepción.

³¹ INTERIÁN DE ADILA, op. cit., t. II, pp. 300-310.

³² Jordan de Sajonia, «Orígenes de la Orden de Predicadores» en GÁLMEZ MAS, L. y GÓMEZ GARCÍA, V. T. (eds.), *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1987, p. 119.

DCI

COFRADIA DEL CARMEN



NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN CON SAN AGUSTÍN Y SAN BERNARDO [A.5.3.1]

ANUNDO TENDIDO

OLIO SOBRE LIENZO / 158 x 102 CM / TERCIO CENTRAL DEL SIGLO XVIII

TENERIFE. ICOD DE LOS VINOS. ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTAS

BIBLIOGRAFÍA:
GÓMEZ LUIS-RAVELLO J. (1990), op.

Aunque arraigada desde el siglo XVI, la devoción al Camello floreció especialmente en Canarias a partir de la centuria posterior. La fundación de altares y cofradías dedicadas a la Virgen del Carmen estuvo ligada en ciertos casos a su Orden, cuyos provinciales otorgaron las pertinentes licencias y permitieron a los nuevos confratres participar de sus gracias e indulgencias. Pero el culto a esta advocación mariana no se cibió a los carmelitas—que no llegaron a fundar en las islas durante el Antiguo Régimen—y se difundió extraordinariamente entre los fieles. Fruto de este afecto se conservan numerosas pinturas y esculturas de iconografía diversa (María sedente o en pie, con o sin el Niño, a veces como intercesora de las ánimas purgantes, otras como protectora de miembros de su orden o de donantes, etc.) pero siempre ostentando el escapulario como medio de salvación. En efecto, la tradición sostiene que la Virgen se apareció en 1251 a san Simón Stock, superior de la orden, para entregarle el escapulario y anunciarle sus beneficios espirituales; en esto se cimienta la enorme devoción que atesoraron las representaciones marianas del Camello y el uso piadoso de aquel distintivo.

El lienzo que nos ocupa se conserva en la ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Icod de los Vinos, fundada en 1747 a su retorno de Indias por el capitán Marcos de Torres y Borge. Muestra a la Virgen ricamente alabada con túnica, capa y escapulario en un mampimiento de gloria, sentada sobre un trono de nubes que también hacen de fondo, con el Niño sobre sus piernas, coronada y con media luna argentea a sus pies. Arde ellos, y en un plano inferior, flanquean la composición las medias figuras de san Agustín y san Bernardo. El primero lleva el hábito negro de los eremitas, capa pluvial y mitra, de



HA.53.H

acuerdo a su condición episcopal, y exhibe además en su mano izquierda el corazón flamígero propio de sus representaciones; el segundo, con las manos cruzadas sobre el pecho, viste el modesto hábito blanco de su orden. La introducción

de ambos santos fundadores constituye una particularidad iconográfica, y quizás deba relacionarse con la existencia de conventos de sus respectivas reglas en Icod, el de los agustinos y el de las bernardas. En tal caso, el pintor respon-

dería así a las preferencias devocionales de quien encargó el lienzo, personaje cuya identidad desconocemos, tal vez el propio capitán Torres. Anónimo permanece también su autor, un pintor local del comedio del siglo XVIII que supo imprimir cierta calidad a la reproducción de los tejidos y a las fisonomías de los sagrados personajes. De acuerdo a esta datación, podría corresponder con el lienzo de Nuestra Señora del Carmen inventariado entre los cuadros grandes de la ermita en 1759, aunque la anotación de estar su uso-dados invitara a adelantar su hechura.

Existen en Tenerife otros lienzos de composición similar que muestran también a la Virgen del Carmen con el Niño, entronizada en cúmulos nubosos, ataviada con ricas galas en las que dominan los tonos terrosos, con la cabellera suelta y coronada. Nos referimos a los conservados en las iglesias de Nuestra Señora de La Luz (Guía de Isora) y Santo Domingo de Guzmán (La Laguna), éste con la peculiaridad de incluir almas purgantes en la zona inferior, y aquel presidido por la paloma Blanca del Espíritu Santo. Pero el de Icod denota una mayor destreza y un pincel más delicado. En todos ellos, Madre e Hijo exhiben escapularios de cinta roja, en actitud de presentárselos al fiel como signo externo de devoción mariana.

¹ Este es el caso del lienzo que la muestra de pie, extendiendo su capa bajo la que acoge los retratos de medio cuerpo de los personajes en actitud orante, que se conserva en el Museo del Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna. Es obra de Itebecoeta, iconógrafo en Canarias que movilizó una realización local del Século XVII.

² Cf. LÓPEZ-CACERES, Andrés de: «La ermita de las Angustias, en La Torre Santa Cruz de Tenerife, 18 de septiembre de 1948».

³ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Fondo Protocolos notariales R28 (escritura de Diego de León). f. 11b. Debo este dato a la generosidad del investigador don Juan Gómez Lazo-Rasche.

CIEM



TERNO DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN
[HA.53.Z]

AN(5280) / 4(1320)

LAMA DE PLATA BORDADA EN ORO, PLATA, Y SEDIAS



[1.5.22]

PRIMERO TERCIO DEL SIGLO XIX

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA
195822 MORALES, 1893, p. 276

Conjunto de excepcional valía (casulla, dalmáticas y frontal, bordado en oro y plata a realce sobre lama de plata con lentejuelas, pedrería y aplicaciones de plata finulada y cincada en los rostros y manos de las figuras de imaginería. Tanto la casulla como las dalmáticas ostentan anagrama co-

ronado de María en la cara delantera, mientras que en el dorso llevan respectivamente a la Virgen del Carmen sobre nubes y cabezas de ángeles y escudo del Carmelo entre ángeles sobre nubes con la filacteria *A/E MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM*. Los faldores de las dalmáticas se entrecruzan con florido cesto de capullos, rosas y claveles y ramo con tallos anudados en la base en el reverso y en el anverso. El frontal —lamentablemente mutilado en sus extremos— se organiza en anaqueña de medio punto sobre columnas estriadas con emblemas en el centro de

cada campo (escudo del Carmen, custodia de rifañas y cordero abandonado sobre libro). Aquí el relleno de algodón aumenta —como en los ropaventos barrocos— la prominencia de las cortaduras de tela aplicada. En el inventario general de la parroquia de San Agustín de Las Palmas de 1926 figura como un termo rico de lama de plata bordado en oro con el escudo de la Virgen del Carmen. Está completo, sin capa. La lama se ha deshilachado por varias partes. Tiene manga de cruz.

Desde principios del siglo XVII, Nuestra Señora del Carmen recibió culto en la parroquia del Sagrario, aneja a la catedral de Las Palmas. Destruída su primera capilla, pasó en 1781 a presidir el altar mayor de la nueva iglesia del Sagrario, instalada en el antiguo hospital de San Martín. Finalmente, con sus alhajas y ornamentos, fue trasladada definitivamente en 1851 a la iglesia del convento de San Agustín —consagrada como parroquia del Sagrario—, donde en 1865 el obispo Lluich y Garriga erigió su cofradía.

Como se ve por los acuerdos capitulares, era costumbre que el cabildo catedralicio solicitase con su asistencia y franquese anualmente las alhajas y ornamentos conducentes a la mayor ostentación de la función y novenario del Nuestra Señora del Carmen, previa solicitud elevada por el cura del Sagrario y mayordomo de la imagen. Así se hizo en 1816 con ocasión de la colocación de la nueva talla de la Virgen realizada por el escultor Luján Pérez.

Tradicionalmente, la catedral de Santa Ana había encargado sus ornamentos bordados a los talleres de Andalucía, primero de Sevilla y más tarde de Cádiz, ciudad donde el cabildo catedral contaba con correspondientes, como don José Retorillo, futuro conde de Torres, y don Antonio María Picardo. Desde Aceite y santos óleos a anteojos —calendarios eclesiásticos—, ojos de cristal para imaginería, libros de oro, galones, impresos, dameros y toda clase de ornamentos.

Por el libro más antiguo de inventarios del tesoro consta que en 1533 vino de Sevilla a esta iglesia de Canaria un frontal carmesí con frontalería (bontade de hilo de oro. En 1603 se recibieron los ornamentos mandados por el licenciado Diego



Martir de Salazar, beneficiado de Santa Ana de Triana; y en 1654 el cabildo capitular remitió una bordadura del ornamento rico al Padre Juan Bautista Moreto Marriqué, monje en la Cartuja de Las Cuevas, para que un bordador se encargase de perfeccionarla. A lo largo de los siglos siguientes, llegaron de la misma ciudad un palio rico de tela y un guión bordado, enviado por el canónigo Juan Manuel Suárez en 1622; un terno rico de tela blanca bordado, que dejó el deán don Tomás Girón, y otro morado de tela pasada de oro antigua, que todavía se conserva, ambos traídos por el tesonero don Francisco Betancor en 1650; otro palio rico

de lampazo blanco y un guión bordado en oro, plata y sedas de varios colores dividido por una parte la Cena y por otro un contero en 1755.²

Desde finales del siglo XVIII Cádiz sustituye a Sevilla y a allí se dirigen los capitulares en 1815 para encargar un guión y un palio bordado que, por no hallarse lana ni gasé de plata alguna en aquella plaza, el cabildo catedralicio acordó hacerlo, por mano del músico Agustín José Betancur, de rasoliso blanco bordado con recortes de oro o de la glasé de que incluye muestra, que se vende a 130 reales ve-



lón vara, la que se podrá bordar, poner fleco, cordones y borlas.³

Precisamente, con los obradotes gaditanos de esta época se relaciona claramente el terno del Carmen de la antigua parroquia del Sagrado—hoy San Agustín—. Los bordados del frontal, con emblemas religiosos en el centro enmarcados por cintas ondulantes que caen desde un ramo superior formado por gajones o plumas de pavo real y amado en la base con lazos, repiten los motivos de las dalmáticas y casullas del terno blanco de lana de plata bordado en oro de la catedral de Santa Ana, al igual que los motivos de espigas, sarmientos, racimos de uvas y hojas de parra. Conocido como *Terno del Corpus*, este último fue encargado en 1813 a Cádiz. Su hechura corrió por mano del arediano de Medina Sidonia, don Pedro Cervera. Con un costo de 131.750 reales, llegó a Las Palmas en 1814, enviado por el correspondiente don Antonio María Picardo.

² Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas. 3661 Inventario parroquiales de Gran Canaria, inventario general de la parroquia de San Agustín de Las Palmas. BPH, nº 75 del inventario.

³ Santiago CAZORLA LEÓN, *Historia de la Catedral de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 19-21 y 304-322.

⁴ Archivo de la Catedral Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, libro I del Tesoro (1577-1638), ff. 6v, 10b, 139. Libro II del Tesoro (1639-1652), f. 249v y libro del Tesoro de la sacristía mayor (1689-1752), f. 181.

⁵ Ídem, libro de acuerdos capitulares (1853-1861), ff. 47b-181b.

JPM

COFRADÍA DEL
DULCE NOMBRE DE JESÚS



NIÑO JESÚS DE LA SIERVITA [A.A.S.A.I.]

ANONIMO

TALLA, MADERA POLICROMADA Y ESTOFADA / 80 CMS.
SIGLO XVII

TENERIFE, EL SAUZAL, IGLESIA DE SAN PEDRO

BIBLIOGRAFÍA:

GARCÍA ALAMO, R. (1964), pp. 24-25. RODRÍGUEZ MOYNE,
J. (1993), p. 29. GARCÍA BARREZANO, D. (1999), pp. 63-64.

Conocido popularmente como el Niño Jesús de la Servita, está considerado como la imagen más valiosa del templo. En la actualidad se sitúa en el nicho derecho del retablo que preside la capilla de la Inmaculada, en la nave de la Epístola, aunque en otros momentos estuvo presidiendo la capilla mayor. El Niño aparece de pie, bendiciendo con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene una cruz de plata; la cabeza está coronada por las tres potencias. Viste túnica de pesados pliegues tallados, sobresaliendo por sus magníficos estofados.

Su procedencia —hoy por hoy— es desconocida. Se ha apuntado un origen peninsular, adscribiéndolo a la escuela hispalense, aunque hay también quienes han querido ver una posible impronta americana, sin embargo no hay en el templo ningún tipo de documentación que lo confirme. Se desconoce, incluso, la fecha en que debió llegar a la iglesia, y las únicas referencias que tenemos —en forma de leyenda— y la tradición lo relacionan directamente con María de León, más tarde sor María de Jesús, conocida popularmente como la Servita de El Sauzal.

María había nacido en El Sauzal en 1643, y la tradición refiere que cuando era muy pequeña, en vez de jugar con el resto de los niños del lugar, prefería ir a la iglesia, y allí extasiarse mirando y hablando con su amigo preferido, el Niño Jesús. La leyenda la recogió sor Clara de Santa Juana, que fue quien le dio los hábitos en 1668, partiendo de unas notas manuscritas del cua-

1145A11



dermo de la sierva, conservado en el archivo de convento de Santa Catalina de La Laguna. De este modo sor Clara nos relata cómo en esta misma edad, acompañada de otros niños que solían buscarla para jugar y dejando los compañeros de juegos, se metía en la iglesia que estaba muy cerca a ver en el altar mayor, un Niño Jesús y pareciese tan bien que quedó tan aficionada de aquel niño que fijó en él sus ojos y sin decirle nada porque no le ayudaba la edad, se pasaba a mirarle y gustosa de estarlo mirando siempre y en su corazón decía: *si yo me casara, me he de casar con este niño, y por ver al niño se iba muchas veces a la iglesia.*

Es, en atención a estos datos, por lo que podríamos fecharlo en el primer tercio del siglo XVII, anterior a 1643 —que es la fecha del nacimiento de la sierva—. No obstante, llama la atención que, pese a la calidad de la imagen, no existiera por aquellas fechas ninguna cofradía del Dulce Nombre en tiempo que velara por su culto, ni tampoco referencias a su procedencia o donante. El Niño que viste túnica roja, decorada con magníficos estofados, sonríe pícaramente. Su rostro es de encarnaciones pálidas y sonrosadas, y sus ojos negros y vivos son de material vítreo. El cabello rizado cae en bucles a ambos lados de la cara. Iconográficamente, constituye una variante más dentro de las numerosas representaciones infantiles de Jesús, que proliferaron a raíz del Concilio de Trento, siendo la orden franciscana su principal valedora.

CCR

COFRADÍA DEL ROSARIO



ARMARIO DE LA CARIEDAD O ARMARIO FILIPINO
[HA.55.1]

AVONINGO FILIPINO

MUEBLE, MADRELLA TALLADA Y POLICROMADA / 241 X 133 X 62 CM / SIGLO XVII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO



[HA.55.1]

El primer problema que esta pieza plantea es la escasa documentación existente al respecto o al menos en las fuentes consultadas, como la custodiada en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, Actas de la Cofradía del Rosario, Archivo Histórico Nacional y privados que se corresponden con el convento dominico de San Pedro Mártir de Las Palmas de Gran Canaria. Por ello, más bien se recurre a lo tangible de la obra de alguna documentación que se desprende lo siguiente:

En el legajo de la desamortización del año 1836, en el folio 14 y hablando del camerino de la Virgen del Rosario se hace constar *un ropero pequeño pintado de encarnado y ramos dorados, sirve para guardar los ropas de algunas imágenes.*

Y en el IV vuelto, cuando detalla los objetos que se encuentran en la Galería, describe: *Un armario de madera de montaña con las hojas y [...] y celosías y la armazón de madera de teca su tamaño dos varas y media en cuadro. En este armario se conservan los papeles del convento. Tiene tres cerrijos con sus cerraduras pero sin llaves. No parece ser éste el mueble al que nos estamos refiriendo.*

En el inventario practicado en 1962 por Sebastián Jiménez Sánchez, en la página 7 se hace referencia a *un armario antiguo de grandes proporciones, policromado con temas originales, todo él en madera noble; perteneció a los frailes dominicos en las hojas interiores tienen dos pinturas alusivas*

a la caridad. En este armario de gran valor artístico se guardan calices, custodios, portavítilos antiguos, copón, etc.

En el borde superior de la hoja izquierda del ropero, objeto de estudio, y coronando el retrato de un fraile dominico, que recibe el nombre de Facenda figura la inscripción siguiente: De 63 años en este agosto de 177. Bajo esta inscripción y en una cartela que sostiene el fraile mencionado aparece la siguiente leyenda:

A Facenda retratado
Agor le tenéis pidiendo
El está siempre haciendo
Pero está muy atronado,
El dinero le fue faltado
Y le asista mi temores
Mentad vuestros fervores
Porque oñi después de morir
No fuesen de decir
Para el Rosario Señores.

Y en la parte inferior de esta puerta figura la siguiente leyenda:

Respirosom in pace

En la puerta derecha, y bajo el retrato de un cofrade encontramos lo siguiente:

Mi amo con estrado ajón
me ha puesto en este ropero
para el pedir el dinero
y so los bueros y el pan
A él o a mi den si dan
Pues juro a juez de amo
que aunque me tengan por ruin
el que aquí entrare y no diere
me fiere Dios si ovbiere
a entrar en el camerin

La parte exterior, a tres bandas, queda resuelta con peculiar y original forma a base de cuarterones policromados, con fondo en tonalidad roja y motivos en oro dispuestos en la forma siguiente: dos hileras de a seis cuarterones cada una que componen un total de doce a cada parte, es decir, la de los fondos laterales derecho e izquierdo y la correspondiente a las dos hojas de puertas. de arriba a abajo, los motivos representados son plazas, iglesias, arboledas con palomas figurativas y miniaturizadas que proporcionan la lectura en conjunto de los espacios geográficos de

ciudades, pueblos, aldeas y en la parte inferior el mar como nexo de comunicación a través de la navegación. Entre los cuadros hay también representaciones canarias, al menos, en dos de ellos. Se trata de vistas de la Villa de Teror y de la ciudad de Las Palmas. En el primero es evidente contemplar el templo de Ntra. Sra. del Pino con la torre amarilla y la calle principal. La nueva iglesia del Pino se había inaugurado cuatro años antes (1709 si aceptamos como buena la fecha de 1771, anotada en la parte superior, como la de la construcción del mueble. El otro cuadro puede representar al barrio de Vegueta con el barranco del Guinguada, y a la otra orilla, el barrio del Tenero. Unas palmeras al fondo sugieren un paisaje canario.

Los personajes retratados con mucho realismo en los caras interiores de las puertas del ropero son verídicos, aunque sólo conocemos la identidad del fraile dominico. Se trata de fray Antonio López Facenda¹, recaudador de la Cofradía del Rosario, como se recita en la leyenda. A su derecha vemos una pequeña estampa de la imagen de Ntra. Sra. del Pino, lo que confirma lo expuesto anteriormente. En un protocolo de 1743 se le menciona como morador en el convento de San Pedro Mártir de la ciudad de Canaria. Alude este documento al capítulo provincial de la orden de Santo Domingo celebrado en Garchicón en junio de dicho año, en el cual se da poder a nuestro personaje para que represente a la orden en todas las causas judiciales y extrajudiciales ante la Muy Ilustre Real Audiencia en la Isla de Canaria. Una delegación de tanta responsabilidad indica que era un hombre de reconocida competencia y confianza. Facenda tenía entonces 35 años, ya que en la inscripción citada se dice que fue pintado a los 63 años. El otro personaje es un laico, ayudante del padre Facenda en el oficio de lisonjear los graciosos y picarescos versos se hacen eco de las desiguales lanesas de ambos. Mientras que el fraile ama pedir dinero, el ayudante sólo los bueros y el pan.

Obra anónima posiblemente realizada en Canarias en el siglo XVIII que estilísticamente

le sigue el gusto filipino del momento. Hoy día, forma parte de los fondos del Museo Diocesano de Arte Sacro de la Diócesis de Canaria. Procediendo de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Las Palmas de Gran Canaria, la que comenzó a actuar como tal en 1851, después del desamortizador del convento de San Pedro Mártir de la orden de Predicadores de Santo Domingo de 1835.

¹ Información de don Julio Sánchez Rodríguez.

RRR-M



NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO [A.A.5.5.2]

AVONIMO

ÓLEO SOBRE COBRE / 20 x 12,7 cm / SIGLO XVIII
GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

La advocación de la Virgen del Rosario está íntimamente ligada a la orden de los predicadores. Es esta orden la que realizó su divulgación por España, América y sus dominios en Filipinas. En la primera mitad del siglo XV comienza y se desarrolla la iconografía de Nuestra Señora

[A.A.5.2]



del Rosario con Lochener, Esteban de Zevio y Pisanello, haciendo de esta advocación una de las más populares.

Durante siglos, los devotos católicos han visto en el retablo y el exvoto el medio tanto para agradecer como su protección en situaciones excepcionales. De ahí que exvotos y retablos constituyeran valiosos testimonios de la llamada religiosidad popular que ponen en evidencia la riqueza plástica de los pueblos.

Este pequeño exvoto dedicado a la Virgen del Rosario fue propiedad de doña Dolores Bascarrán Manrique de Lara, última propietaria del inmueble que hoy ocupa el Archivo Histórico Diocesano en la Plaza de Santa Ana, y donado, al igual que otros óleos y pequeñas tallas, al Museo Diocesano de Arte Sacro.

Doña Dolores era descendiente de don Antonio María de la Rocha y Lugo, quien adquirió la propiedad en 1872. Con sus anteriores dueños, la casa estuvo vinculada a la ermita del Espíritu Santo por espacio de tres siglos ya que éstos eran a su vez patronos de la misma, y se constata la donación de varios cuadros de diversas advocaciones como ornato de dicha ermita, por lo que no sería extraño que este óleo fuese uno de los bienes adquiridos junto al inmueble, o tal vez formase parte del ajuar que ornamentaba el pequeño oratorio que hasta su donación a la Diócesis poseía la familia.

MJOL



BACINILLA [A.5.5.3]

ANÓNIMO / TENERIFE

PLATA EN SU COLOR / 5 CM (ALTO) X 21 CM Ø X 2,5 CM DE ANCHO EN LA ORILLA / 1639

INSCRIPCIÓN:
ALREDEDOR DE LA ORILLA + DE LA COFRADIA DE
NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DEL LAGAR DE ACUDE
AÑO 1639

TENERIFE. ICOM DE LOS VINOS. MUSEO DE ARTE SACRO. IGLESIA DE SAN MARCOS



[A.5.5.3]

Bacineta similar a los ejemplares de la catedral de La Laguna (1630) y Santa Catalina de Tacoronte (1685). En este caso, se trata de una pieza única, aunque de mayor tamaño, perteneciente no a una hermandad sacramental sino a la de Nuestra Señora del Rosario, sin duda la segunda cofradía en importancia en cualquier iglesia canaria. Como los platos limosneros ya citados, responde a un modelo difundido en la platería local.

JPM

LA CATEDRAL, ÍCONO DE LA IGLESIA



FESTIVIDAD DE SAN PEDRO MÁRTIR [A.B.1]

DOCUMENTO MANUSCRITO. PAPEL. Tinta / 31 x 21,8 CM / 18 DE SEPTIEMBRE DE 1485

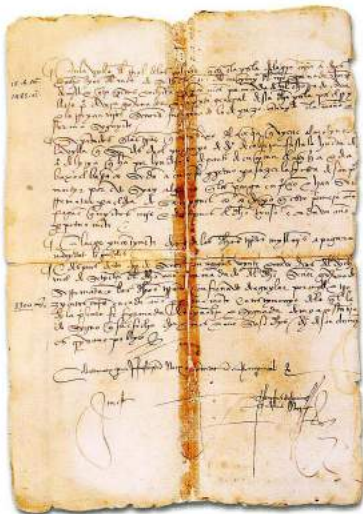
GRAN CONDESA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
CATEDRAL DE SANTA ANA. ARCHIVO SECRETO CAPITULAR

BIBLIOGRAFÍA:

CARDENALE, S. (1992), p. 402. VERAY CLAUDIO, J. (1978), pp. 236-239. GULLÉN DEL CASTILLO, F. (1993), pp. 24-33.

Concluida la conquista de Gran Canaria en 1483, se dispuso a rematar el repartimiento de las tierras realengas. Ya el gobernador Pedro de Vera disponía de una Real Cédula expedida el 4 de febrero de 1480 en Toledo por los Reyes Católicos para tal fin, pues era conveniente el asentamiento de aquellas personas venidas de las diferentes regiones peninsulares y lograr así el incremento de la población de origen español. Dado que la expedición de Pedro de Vera se financió en parte con fondos de la Iglesia y como específica Wólfel, la intervención del obispo Juan de Frias fue importante pues cedió dinero concedido por el Antipapa Benedicto XIII y el Papa Eugenio IV para la conversión de las islas, no era extraño que la nueva sede episcopal dispusiera de tierras para su gobierno.

Pero la importancia de este documento no deriva de los terrenos cedidos por el gobernador



[R.B.1]

Pedro de Vera a la Iglesia, sino por ser el primer documento en el cual se establece la festividad de san Pedro de Verona o san Pedro Mártir. Si es verdad que durante mucho tiempo historiadores de todas las épocas discrepan en el año en que finalizó la contienda, situándolo en 1477, 1484 como asegura Castillo Ruiz de Vergara, o en la actualidad, que prevalece como fecha 1483, siempre hubo consenso en el mes y día, 29 de abril, día de san Pedro Mártir.

El historiador José Viera y Clavijo narra en su *Historia de Canarias* el momento del fin de la conquista y el nombramiento del Santo de Verona como patrono de la isla: los canarios fueron recibidos con las más distinguidas demos-

traciones de placer, y habiéndose abrazado recíprocamente ambas raciones, entonó el obispo el Te Deum, que prosiguió toda la tropa. Aconteció este suceso, tan deseado como glorioso para nuestras armas, el 29 de abril de 1483, día de San Pedro de Verona por cuya circunstancia y la de llamarse Pedro el general se puso toda la isla de la Gran Canaria bajo el patronato de aquel mártir.

Con atención, Bartolomé Céspedes de Figueroa en su obra *Templo militante: triunfos, festividades y vidas de santos*, recoge este mismo hecho en el que también menciona el que conoceríamos como Píndon de la Conquista, razón de varios enfrentamientos entre el poder ci-

vil y eclesiástico en muchos momentos: *Aqueste soberano alegre día / Fue de San Pedro Mártir gloriosa / Cuyos sagrados méritos y ruegos / Se puede bien creer piadosamente / Que de es la gran victoria fueron causa: / Así la Gran Canaria agradecida / De tal alta merced ofrece ofina / A su patrón San Pedro alegre fiesta / El día de su célebre Mártir, / Y saca en Procesión el Estandarte, / Que fue del gran Pastor Don Juan de Pinos / Obispo de estas islas venturosas / Y gran Conquistador de Gran Canaria.*

Finalizado el proceso de conquista de la isla, la Iglesia se organizó al constituirse sus estatutos y para ello intervinó la metropolitana tras reunirse en cabildo en Sevilla el 22 de mayo de 1485. En ellos se determina el modo del traslado de la sede, el número de dignidades y prebendas, y el sistema de percepción de las rentas. Se determinó además los límites de la diócesis, abarcando las siete islas. Del mismo modo se establecieron las divisiones internas, que como en otras diócesis fueron las vicarías y las parroquias o beneficios.

Establecido el Obispo don Juan de Pinos en su nueva sede se ejecutó el traslado solemne de la Catedral desde Rubicón de Lanzarote a la villa del Real de Las Palmas de Gran Canaria el 20 de noviembre de 1485.

Según nos señaló Santiago Cazorla, archivero de la catedral, este documento no sólo nos indica la implantación de una solemne festividad, sino que se trata del documento más antiguo conservado en el archivo catedralicio rubricado en el Real de Las Palmas.

M.I.O.L.

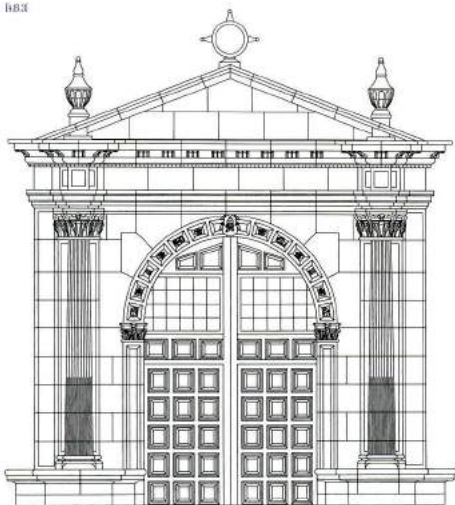


PLANTA BAJA DE LA PRIMITIVA CATEDRAL DE SANTA ANA [R.B.2]

Lorenzo de Campos, Maestro Mayor de Arquitectura

Plano/ Papel Tinta / 61 x 43 cm / Entre 1689 y 1690

Archivo de la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria



La composición de la portada es heredera directa de los postulados renacentistas por cuanto que en un arco de medio punto se estructuran todos los elementos que la definen. Los estudios históricos recientes otorgan la autoría de dicha puerta al arquitecto Martín de Nareja, desplazando la adjudicación que hasta la fecha se tenía de Juan de Lucena, cantero que encontramos trabajando entre 1500 y 1502 en la restitución de algunas partes de la iglesia del Sagrario.

La administración eclesiástica de la Catedral compete a su Cabildo, un ente que tiene su sede desde los más remotos orígenes en las dependencias levantadas en torno al Patio de los Naranjos. Este patio comenzó siendo un simple huerto anexionado al recinto catedralicio por su

costado meridional que contó hasta el año 1585 con una serie de casas de hospedaje mal reputadas, conocidas entre la población como las *Vendederas*. El Cabildo logró mediante expropiación poseer estas viviendas a fin de derribarlas y construir sobre su solar un edificio de planta claustal que acogiese sus dependencias. Fue así como ya en 1615 se proyectó en su interior un jardín cuya plantación de cuatro naranjos bautizó el lugar como el *corral de los naranjos*.

El Patio de los Naranjos es, en definitiva, un espacio claustal que organiza la planta de un edificio mudéjarista que fue construido a lo largo del siglo XVII y terminado en pleno siglo XVIII. Sus dependencias se utilizaron normalmente para prestar los servicios de Biblioteca, Sala de Con-

taduría, Sala Capitular, Sala de Canónigos, Sala de la Seda.

AS-IG



PLANTA DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA. PROPUESTA DEL INGENIERO HERMOSILLA [A.B.A.]

MIGUEL DE HERMOSILLA Y SANDOVAL

PLANO PAPEL TINTA. LAPIZ / 53,3 x 88,8 CM / CA. 1781

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

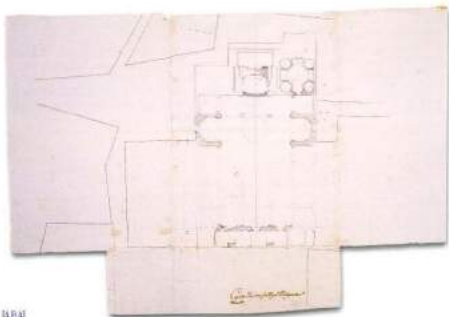
BIBLIOGRAFÍA:

MARCO DORTA, E. (1964), p. 80, fig. nº2. RUMELI, DE ALMAY A. (1983), pp. 291-309.

En 1765 se comprobó que parte del edificio catedral estaba muy deteriorado y que el mismo requería una intervención urgente que frenase el inminente desplome. Una situación adversa apremiada magistralmente por el Obispo Delgado y Véregas, quien planteó en el punto realizar una obra de mayor envergadura: hacer una ampliación del salón catedralicio.

Para ello se veía en la obligación de ganar para el conjunto algunos solares aledaños que le eran imprescindibles para confirmar el avance en sentido oriental que afectarían especialmente a la vetusta iglesia del Sagrario. Esta obra conportaba dos dificultades que, a la larga, le eternizarían: una de índole económico resuelto por la gracia del monarca Carlos III al conceder beneficios comerciales sobre los barcos que hacían escala en Gran Canaria antes de cubrir la ruta americana; otra, de sesgo artístico, al no haber en las Islas Canarias una persona lo suficientemente cualificada como para dirigir unas obras como las requeridas.

Parte del obstáculo técnico quedó resuelto con la llegada a Gran Canaria en 1779 del ingeniero Miguel de Hermosilla, persona que descubrió al obispo Herrera hasta el punto de encargarle al joven capitán el proyecto de la ampliación neoclásica. Proyecto que entregó en 1781 a un Cabildo que rechazó el plan de Hermosilla empe-



HEA1

fado en un radical cambio que daría a la Catedral un aspecto renacentista. En consecuencia se entabló una dura polémica entre el ingeniero y las autoridades eclesiásticas que acabó con la participación comprometida del racionero Diego Nicolás Eduardo como máximo responsable del proyecto.

AS14G



RETRATO DE DIEGO NICOLÁS EDUARDO [A.B.5]

LOS PALMOS DE LA CRUZ Y RÍOS / [1776 - 1853]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 161 X 101 CM / Ca. 1798-1799

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA:

- DORRISTE, J. E. (1848), CAZORLA LEÓN, S. (1992), pp. 65-73; HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. (1944), pp. 302-303; HERNÁNDEZ SOCORRO M. DE LOS R. (1998), pp. 404-404; BUMBÉ DE ARMAS A. (1993), pp. 291-309; VV. AA. (1999), p. 102; IIII 132; VV. AA. (2001), pp. 188-200.

Tras el fallecimiento en 1788 del que fuera máximo protagonista de la ampliación de la Catedral de Santa Ana, Diego Nicolás Eduardo, el Cabildo Catedral de la Diócesis de Canaria to-

mó la determinación de perpetuar su memoria por medio del sufragio de un monumento funerario. Dicha obra debía encargarse a Italia, como era costumbre en la época. Para que los maestros trasalpinos tuvieran un modelo fiel se le encargaron al pintor limerfeño Luis Paulino de la Cruz y Ríos, dos retratos del difunto canónigo racionero, quien cobró por su hechura ciento cincuenta pesos. El intermediario entre la institución religiosa y el mencionado artista fue el sobrino del fallecido arquitecto don Tomás Eduardo. Pero, desgraciadamente, el citado monumento nunca llegó materializarse y de él sólo conservamos este retrato.

El retrato funerario está enmarcado por una arquitectura fingida en grisalla de estilo neoclásicista. En su parte inferior, bajo su escudo de armas, dando testimonio de la relevancia del personaje, se puede leer el siguiente epitafio en latín:

EUCLIDI NVARIENSI

DOCTORI DIDACO NICOLAO EDUARDOSI

In hac Cathedrali Ecclesia meritisimo THEASALVARIO

Qui dignorem ipsius partem ò fundamentis creavit

Ejusdem Ecclesie SENATUS hoc suae gratitudinis

Monumentum

Obit de XXX Januarii ADMDCXCVIII A. Etatis suae LXV.

En la zona superior, enmarcado por un tondo a la manera clásica, aparece retratado el arquitecto con atuendo de clérigo, mirada dirigida al espectador, portando en su mano izquierda unos folios que pudieran aludir a las trazas realizadas por él para la ampliación de la catedral de Santa Ana. Pues Eduardo acometió la difícil tarea de la ampliación del templo teniendo el imperativo de mantener inalterado el estilo gótico de la catedral, programando el crecimiento del espacio catedralicio —tras la destrucción de la iglesia del Sagrario— haciendo una magnífica lectura de lo ya levantado por sus antecesores (Diego Alonso de Montaudé, Pedro de Liesena, Juan de Palacios, Martín de Nares) en la fábrica para interpretar un añadido de nuevo cuño que no distorsionara la línea gótica imperante en el edificio. Solución que dio como resultado una obra neoclásica que reivindicó el *revival* de lo gótico siguiendo los postulados de la arquitectura del Siglo de las Luces a partir de una modernización refinada del diseño medieval.



[AB.5] Como ya se ha señalado, el retrato escultórico nunca llegó a tallarse, conservándose este retrato-boceto, situado en un principio en

las salas del antiguo Seminario Diocesano, hasta que pasó a formar parte de los fondos del Museo Diocesano de Arte Sacro situando

se hoy día en la denominada galería de los obispos.

En la actualidad, y tras la restauración de la catedral de Santa Ana por el arquitecto don Salvador Fábregas Gil, el templo catedralicio, como muestra de agradecimiento al insigne arquitecto, dedicó una vitrina a su nombre en la capilla de Nuestra Señora de La Antigua, realizada por el artista Giraldo.

MTDR.L



LIBRO DE OBRA DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [AB.6]

VVAA / SIGLOS XVII Y XIX.

LIBRO PAPEL. TINTA / 46 x 30,7 x 6 CM (CERRADO); 46 x 64,5 CM (ABIERTO) / ENTRE EL 8 DE OCTUBRE DE 1789 Y EL 13 DE NOVIEMBRE DE 1813

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

Una de las mayores preocupaciones expresadas por algunos miembros del Cabildo catedralicio ante el abordaje de las obras de ampliación de la Catedral fue la cuestión económica. Los recursos financieros eran escasos y se entendió desde el inicio que las obras estarían marcadas por la austeridad. Ello explica de forma clara la existencia de un documento que en la actualidad entendemos esencial para desentrañar la madeja histórica que se oxiló en el seno de esta fábrica en el transcurso de los siglos XVIII y XIX.

Estamos simple y llanamente ante un libro de contabilidad, no ante un tratado de arquitectura, ni tan siquiera ante una memoria constructiva. Sin embargo, la escrupulosidad mostrada por sus redactores a la hora de plasmar datos y fechas lo convierten en un documento de gran interés para conocer qué pasó en esta construcción entre los días comprendidos entre el 8 de octubre de 1789 y el 13 de noviembre de 1813. Así, cada sábado, sin faltar a la cita, el listero de turno entregó al deán encargado de los pagos las anotaciones pertinentes en las que recogió las incidencias semanales, el número de perso-



[188]

nas que trabajaron dicha semana, y los gastos generales de la obra. Es una auténtica perla que los administradores no dejaron constancia en el mismo de los lugares en donde se estaban empleando dichos dineros, pues ello hubiese supuesto un diario de obra, documento que no existe en la construcción de la Catedral de San-

ta Ana. De esta manera debemos conformarnos con la nómina de labrantes, posiblemente la aportación más interesante del libro, la lista de cameleros que transportaron la piedra necesaria para la obra desde las canteras de San Lorenzo, o los nombres de una auténtica legión de proveedores de materiales e ensenos que hicieron posible la conclusión parcial de la iglesia catedral a comienzos del siglo XIX.

ASHG



PLANO DE LA PLANTA DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [18.7]

DIEGO NICOLÁS EDUARDO VILLARREAL / SIGLO XVIII
PLANO, DIBUJO ILUMINADO, PUNTL, TINTA, LAPIZ, AGUADA / 100 x 100 CM / 1784

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA LAS PIRMAS DE GRAN CARAMBA

BIBLIOGRAFÍA:
MARCOS DORTA E. (1964), p. 60, fig. n.º 2; RUMEL DE ARMAS, A. (1952), pp. 294-309; VVAA (1992), p. 71; GALANTE GÓMEZ, F. J. (1989)

Diego Nicolás Eduardo compendió en un plano, firmado el 21 de junio de 1784, las cuatro novedades que comprendería la ampliación neoclásica: levantamiento de una nueva fachada que sustituiría a la antigua, manteniendo de aquella la altura pero eliminando las torres de caracol, para colocar en su lugar campanarios de sección cuadrada en los flancos del frontispicio. Delinear una nueva iglesia del Sagrario, anexionada al costado norte del templo principal, habida cuenta que el edificio antiguo estaba sentenciado al necesitarse su solar para la ampliación de la cabecera del nuevo templo. Ofrecer, además, un conjunto de sacristías y dependencias que mejorasen el funcionamiento interno de la institución, lo que se traduciría en una fachada posterior, sobre la plaza del Pilar Nuevo, de estilo neoclásico, y la duplicación del espacio destinado al culto, motivo principal de toda la reforma dieciochesca.

PLANO PARCIAL DE LA CABECERA DE LA CATEDRAL, POR DIEGO NICOLÁS EDUARDO, RACIONERO DE LA CATEDRAL.

LEYENDA

a. Cimientos dispuestos para todo la Obra nueva, y que están ya ejecutados en todos los parages donde ya está a.

b. Sala para el Remate de las Rentas decimales, con salida a la Plazaola del Pilar nuevo, sobre tres gradas.

c. Archivo de dicha Sala.

d. Planteon que consta de veinte y quatro sepulcros todos de cantería, los 20 en su frente, á 4 en alto, y 2 en cada lado; por bajo de los quales estan las entradás a los dos piezas yy.

e. Altar del Planteon.

f. Hueco para los Ornamentos de este Altar, y su Vestuario.

g. Pieza para la entrada al Planteon: á la Sala de Rentas por lo interior; y al caracol que sube desde esta á las Piezas altas sobre la Sacristía Mayor, con salida a los terrados todo lo qual se verifica en el Torreón del lado opuesto.

h. h. Pieza y Alcoba para los Sacristanes.

yy. Piezas, cerradas de bóveda de medio punto, bajo el plano de las escaleras interiores a la Sacristía Mayor: una y otra con destino a hospital para descargar sucesivamente, los sepulcros del Planteon.

j. j. Sumideros de los desagües que bajan desde las dos Piezas contiguas a la Sacristía Mayor, en las que se han colocado el Sacristan y el Aguamanil.

l. Depósito del Lugar comun, situado afuera del Edificio, para que pueda asearse sin incomodidad en lo interior.

k k. Conductos y direccion de las aguas llorvedizas, que le bajaron de las Azoteas por dos Cañerías aprendidas en cada hueco.

m m. Piezas bajo el Prebiterio, cerradas de cantería en arco rebajado, con mutuo apoyo sobre la pared divisoria, y en las maestras de sus lados.

n. Cimiento de los dos Pilares que solo quedan por hacer para formar el centro del Crucero y recibir el Cymborio; dispuesto, en las Zanjas excavadas hasta dar con el firme sólido, primero, de piedras vivas, muy robustas, y tan duras que no admiten tallado, mazonadas con rijo de la misma especie, y mortero de cal y pizca de la ribera del mar (cuyo metodo se ha observado en todos los cimientos maestros y sus enlaces) y despues, dos filadas de sillares de quenta mayor paramentados en todos sus faxes sobre los quales debe asentar el baldosado del Templo que recibe los basamentos de dichos pilares maestros.

ñ. A Trozo de pared de la yglesia vieja del Sagrario, que en su desbarate se ha dejado empie para apoyo de una Pieza accesorio á la actual Sacristía mayor; wa indicada en esta la puerta que salta por el Lavitrado á la Plazuela de St Martin. La pared colateral se ha denotado en este Plano con puntos de media tinta ercarnada, aunque se derribo, solo para demostrar la concurrencia obliqua de dha yglesia vieja qe se derribo, con el Cuerpo de la Mayor a que estaba unida.

o. Nueva puerta que se ha construido profundamente; despues del desbarate, para la conveniencia custodia y seguridad de la yglesia Mayor hasta que se concluya.

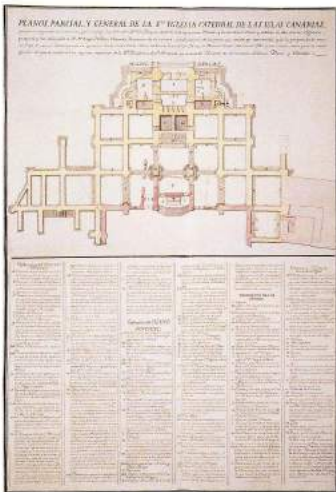
p. Puerta que se ha dejado abierta para la comunicacion privada desde la Yglesia con la Sacristia Mayor actual, y para uso del Pueblo por oquosa parte.

q. Sacristia Mayor actual sostenida por un respaldo en seis columnas de cantería sobre el piso de la Yglesia vieja del Sagrario.

r. Puertas de dha Sacristia al Presbyterio.

s. Estibos que se levantaron quando se suspendio la Obra para apoyada; y para formar el Presbyterio.

t. Recinto y forma de dicho Presbyterio interior; cuyo estrechez demuestra bien la suma incomodidad que se pudiese en la celebracion de Pontificales; demas Funciones solemnes, y aun en las ordinarias.



[137]

+. Alta Mayor actual.

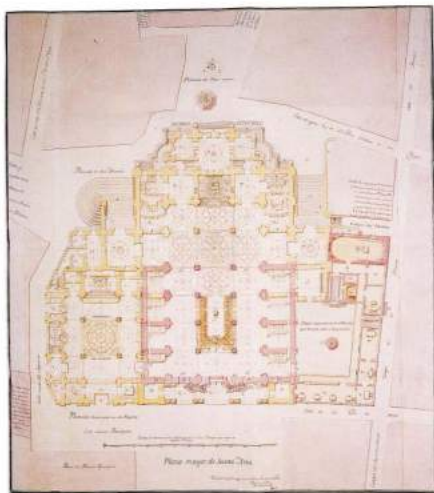
v. Pilares maestros que se pusieron para la entrada del Crucero, cero siete pulgadas mas de espesor en el quadro de su basamento, y el correspondiente en sus cañes; demarcados en el Plano General con esta * estrella en su centro. Sobre ellos quedó formado el principio y distribucion del primer lado que en el Cymborio debe hacer frente al nuevo Presbyterio; consta de tres ventanas que por su pie siguen la boveda del Arco maestro sobre que asientan con el rango correspondiente para el desenso de las luces; y en sus angulos sobre los dos Pilares, el amaque de los nervios ó aristas que debenn sostener el cerrado del Cymborio, y de quatro repisas para Estatos, en sus entrepisos con el mismo viage de dha Arco maestro; este, el lienzo que se dejó principado sobre el

y todos sus adornos son de cantería, asentada, y labrada con mucho aseo y correccion.

x. Paredes que quando se atajo la Obra, se levantaron para cerrar el claro de los dos arcos en las naves colaterales, y subsistiran hasta que se halle unida y asegurada la Obra nueva con la antigua en todos los empalmes y concurrencias.

l. La otra Puerta que havia para bajar a la yglesia vieja del Sagrario, y se ha tapiado despues de su desbarate.

z. Hueso que cabe bajo la Escalera de la Sala Capitular, y recibe luz del Platinillo que va denotado en el Plano general con el N.º 13; al qual se ha dado comunicacion desde la nueva Sacristia de Capillas, por bajo de la hoberda que



sostiene la escalera de piedra para subir á lo alto de ella.

PLANO GENERAL DE LA YGLESA CATEDRAL POR DIEGO NICOLAS EDUARDO

LEYENDA

Plano General

A A A Sitio a que parece muy conveniente mudar el Pilar nuevo para mayor comodidad del Público.

B. Pilar nuevo.

C. Balcon de la Sacristía mayor, sobre repisa de cantería, que sirve de umbral a la entrada de la Sala de Rentas.

D. Sacristía Mayor.

E E. Armarios para los Visos sagrados, y demás alhajas que sirven en los divinos Oficios.

F. Hueco para el Vestuario y Hespero de los Ornamentos.

G. G. Pienas accesorias de la Sacristía mayor, a su mismo piso.

H. H. Escaleras interiores para el uso privado de la Sacristía mayor.

Y. Y. Patinillo, y Puerta escusa para salir a la calle.

J. Otro patinillo al lado opuesto; y Lugar común solo para las urgencias de los asistentes a la Sacristía mayor.

K. Pieza de comunicacion desde el Templo al Camarin de nuestra Señora de la Antigua; a

una de las dos Piezas construídas bajo del Presbyterio; ó la Sacristía mayor; á la Calle por la puerta-escusa, indicada arriba; al Panteon; y a la Sala de Rentas.

L. Camarin de nuestra Señora de la Antigua.

M. Pieza de comunicacion, por el lado de la Epistola á la otra Pieza bajo del Presbyterio; al Oratorio privado; á la Sacristía mayor; y a la habitacion de los Sacristanes.

N. Capilla y Oratorio privado, que puede dedicarse á honor de la Inmaculada Concepción de nuestra Señora.

O. O. O. Sancta sanctorum, Retablo y Altar Mayor.

P. Pavimento.

Q. Q. Capilla y altar para Nuestra Señora de la Antigua.

R. R. Capilla y Altar en el lado opuesto, puede dedicarse á honor del Señor San Josef, Esposo de Ntra. Señora.

S. S. Arcus dispuestos para el comodo servicio de dos Capillas preferentes, quando asista el Cabildo á ellas.

T. T. Atrios á las dos Puertas laterales del Templo, que den mayor apoyo á los empujes del Cymbario; al encastre de la Obra nueva con la antigua en las paredes maestras de sus lados; y contrapesen con ventajas la debilidad que pudiera resultar por razon del diam para los Arcos SS.

V. Cymbario, y Centro del Crucero.

X. Altar y Capilla de San Gregorio.

Z. Altar, que resultara vacante por la nueva colocacion de N. Sra. de la Antigua, y puede dedicarse al Apostol Santiago, Patron de las Españas.

Planta

A. Altar y Capilla de St. Fernando.

B. Altar y Capilla de Nra. Sra. de Belen.

C. Altar de San Geronimo.

D. Altar y Capilla del Apostol St. Pedro.

E. Altar y Capilla desta. Catalina Márye.

F. Altar y Capilla de San Franco de Paula.

G. Altar de la Sta. Santa Ana, Patrona titular de esta Sta. Yglesia, colocado en el Trascoro.

H H H H. Parte del Templo que quedó desde lo antiguo, con el cerrado en sus respectivas bóvedas que demuestra este Plano: atajada al primer arco del Crucero y sus colaterales, como se expresa en el Plano parcial.

Y. Sacristía para los Capillos del lado de la Epístola, por medio del pasillo proyectado y demostrado en sus paredes divisorias.

J. Coro, dispuesto con mas amplitud que el actual reducido unanime al espacio de los quatro últimos pilares y una quarta parte mas acie la Puerta Mayor lo que estrecha demasiado el paso trascoro.

K. Puerta Mayor.

L. L. Torreonos actuales de los Campanas; los que nada tienen de recomendable por su estructura, y por hallarse deteriorados en el primer tercio de su asiento, á causa del ramamiento y humedades del piso.

M. Obra arimada posteriormente para formar hueco al Relox publico de la Catedral.

N. N. Revestido de cantería, añadido á los dos torreones por un angulo de su ochava, de distinto estilo.

P P P P. Puertas que deberán abrirse en los techos de la actual Fachada para avel nuevo Portico proyectado, si se aprobare.

Q Q Q. Portico para la Sta. Yglesia.

R. R. Torres á sus dos extremos para las Campanas, y para apoyo de la nueva Fachada; cuya parte interior correspondiente á las Columnas de afuera; ya indicada con puntas sobre el espesor de los torreones actuales, y arimo á las paredes de sus lados. La ejecución no aparece difícil en el apeo de los torreones, y rompimiento en dhas paredes para las Puertas, por la blancura de la cantería en ambos paramentos: ni tampoco arriesgada, por la uniforme consolidacion del mosenado.

Parroquia del Sagrario

a. Sacristía

b. h. Pisas y Alcoba para asistencia del Pbro. mosenado.

c. e. Entradas para el uso de la Sacristía por fuera del Presbyterio.

d. Altar Mayor del Sagrario.

e. e. e. Presbyterio, y Mesa de la Comunión sobre su infirma Grada.

f. Pisan de comunicacion a la Yglesia del Sagrario; u su Sacristía; ya la Calle nueva por la puerta-escusa. Servira tambien de Vestuario para el Altar inmediato.

g. Altar del Arcangel San Miguel.

h. Altar de nuestra Señora del Carmen.

i. Capellan de su Sta. Ymagen.

j. Altar dentro de el que puede dedicarse a la Sta. Sta. Teresa de Jesus.

k. Rosario de la Parroquia, con tres claros en la bóveda de su cerrado para la ventilacion.

l. Puerta y Cancel de entrada al Sagrario por la Calle de su nombre.

m. Archivo de los Libros Parroquiales y Despacho en lo concerniente a ellos.

n. Batisterio

o. Puerta y entrada principal a la Parroquia por bajo la bóveda que servira de piso al Coro segun se indica allí.

p. Subida al Coro y tribunas a sus dos lados y al mismo piso.

q. Puerta de comunicacion con la Yglesia Mayor por su Capilla de Santa Catalina.

r. Altar de Animas.

s. Altar del Apostol San Andres.

t. Pisan que ha de servir de Sacristía para dicho Altar: y para los de los quatro Capillos de este lado de la Yglesia mayor.

u. Otra Puerta para comunicacion de la misma Yglesia mayor con la Parroquia por la Capilla de San Gregorio.

x. Cymborio en el centro de la Yglesia.

y. y. y. Puerta-escusa, Escolera y Galeria para el uso privado de los Parrocos, y Sacristanes: a lo largo de la ultima se han colocado el Aguamanil, la Destiladera, y el Lugar comun.

z. Patinillo desde el qual por bajo de la Galeria esta dispuesto el tránsito a las Pisas del primer piso en el quadro que Ocupan la Sacristía y los dos habitaciones contiguas a.h.h.

Conjornos de la Santa Yglesia y Accesorios

N.º 1. Brujula que demuestra su situacion a los quatro vientos cardinales, y el dominio en que si todo el año llamado Ebris.

2. Porcion del Sitio que ocupaba la Casa de Mochado, cedida por el Cabildo (después de haver comprado dha Casa á sus herederos) para el tránsito publico.

3. Grados dispuestas para comodidad y desahogo del Publico en lo estano del Verano.

4. Abrillos, o Solanes, cercadas de petales y berjos de hierro con puntas al oye.

5. Sitio que ocupaba la Casa comprada por el Cabildo a los herederos de Cigala.

6 y 7. Subidos a los dos Atrios, cuyos grados estan dispuestas con declive acia su fuente para mayor comodidad.

8. Escalera que baja al Callejón del estudio desde el piso del Atrio y su baldosado anterior, ambos á nivel con el de la Yglesia.

9. Neveraz.

10. Sala Capitulár.

11. Recibimiento de la misma Sala.

12. Su entrada y Escalera principal.

13. Patinillo.

14. Logeros comunes, altos y bajos: los altos se mandan por arriba, y desde el piso del Patio.

15. Pieza donde se custodian las Andas del Santísimo, Blandones y otras alhajas de plata, propias del Altar mayor.

16. Transito para la comunicación de las Oficinas y demas Piezas altas que son las que van demostradas.

17. Tribunal de Cruzada.

18. Escaleras de la Contaduría.

19. Sala de Arcas y Cajon de los Enseres para la reposición de Ornamentos.

20.21.22. Contaduría: a saber, La Pieza n.º 21 del Contador Mayor, la 20 del Contador mas antiguo entre los subalternos; y la 22, de los demas Contadores, según el número de mesas que va demostrado.

23. Pilar.

24. Puerta de la Iglesia que da al Patio de la Huerta.

25. Puerta y Salida de dicho Patio al Callejon de su nombre.

Nota. bajo los Accesorios que van indicados en este Plano, hay además las siguientes: Vestuario de los Habitantes corales; Almacén de la Cena; Sala del Canto y Archivo de la Musica; Sala de los desayunos; Portal desde el Patio al Callejon; Almacén de Utensilios, y finalmente, bajo de la Sala Capitulaz, la Sala de juntas de la Hermandad del Santísimo Sacramento.

ASHG



PLANO DE LA CIMENTACION DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.8]

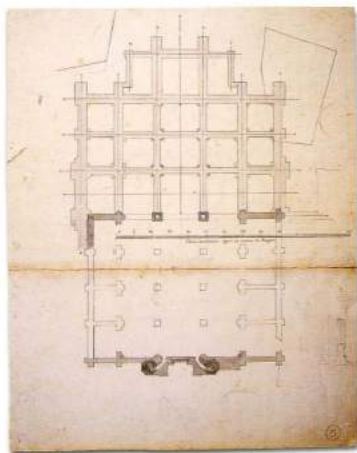
DIEGO NICOLAS EDUARDO

PLANO / PAPEL, TINTA, LAPIZ, AGUADA / 48 x 37,5 CM / FINALES DEL SIGLO XVIII

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFIA:

MARCO DORTA E. (1964), p. 41.



[A.B.8]

Con prontitud, Diego Nicolás Eduardo se encargó de proyectar los documentos necesarios para el verdadero desarrollo de la ampliación contemporánea de la Catedral. Toma como inicial referencia la planta de la obra ya proyectada, planta en la que se pone de relieve un tipo edificatorio de sesgo medievalista. En la misma destaca en gran medida la distribución del salón litúrgico entre naves y las correspondientes capillas laterales, además de las alamedas torres de caracol que datan del año 1515 cuando las concluyera el maestro Lardán.

Eduardo mantiene los ejes de composición primitivos del edificio al entender la validez de la retícula cuadrículada ya predefinida por la planta original. Entre ella marca unos muros perimetrales que, igualmente, contienen una serie de contrafuertes que soportarán los empujes de la mole edificada.

La trascendencia de este documento es mucha, habida cuenta que en él no solo se expresan los límites de la futura Catedral, sino que además se contiene la expansión de su nueva instalación en el entorno urbano, y marca los puntos de arranque del columnario que soportarán la cubierta de templo.

ASHG

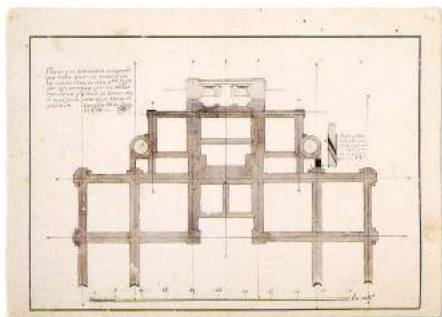


CIMENTACION DE LA CABECERA DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.9]

DIEGO NICOLAS EDUARDO

PLANO. PAPEL / 29 x 23,5 CM 16 DE JULIO DE 1781

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

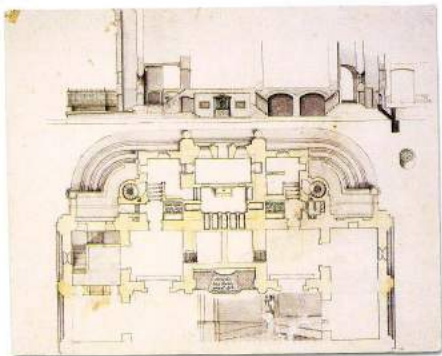


BB.9

BIBLIOGRAFÍA:
MARCO DORTA, E. (1964), p. 66

Este documento es un pormenor del anterior donde el arquitecto especifica y detalla la cimentación de el edificio.

[A.B.10]



tación de la que él entendía que sería la parte más importante del edificio sacro.

La trascendencia del plano estriba en el hecho que el arranque de la ampliación neoclásica se

iniciará por este extremo para seguir desarrollándose hacia el interior del templo y terminar en contrariándose con la obra ya levantada.

El documento, además de estar fechado y rubricado por el propio autor, posee una nota aclaratoria que dice: *Plano que demuestra el espesor que deben tener las paredes de la nueva obra de esta Santa Iglesia con la advertencia que en todas las piezas que han de llevar dos ó más pesos, sólo rige hasta el primer. Canarias, 16 de julio de 1781. D.N.E.*

Perfil y dirección del conducto que fué de salir al lugar común.

ASHG



PLANTA Y SECCIÓN DE LA CABECERA DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.10]

Diego Nicolás Eduardo

PLANO DIEGO ELMURGO PAPEL TINTA, LÁPIZ, AGUADA / 29 x 23 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA. LAS PUEBLAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
MARCO DORTA, E. (1964), p. 66

Aunque este pequeño plano no está rubricado por el arquitecto Diego Nicolás Eduardo, no cabe la menor duda que está trazado por él, al reproducirse en el mismo no sólo su sistema de interpretación gráfico, sino también su caligrafía.

En el plano se recoge la planta del cuerpo central de la que sería fachada trasera de la Catedral, que hasta estos momentos era un solar ocupado por la desaparecida iglesia del Sagrario. Podemos apreciar en el documento una primera cruzía con tres habitáculos flanqueados por los tomes de caracol. En el centro de dicha cruzía, Eduardo proyectó una especie de vestíbulo que daba paso a la cripta, un lugar íntimo, escasamente iluminado, donde se custodiarían los restos mortuorios de los preladados y dignidades de la propia diócesis. Así quedan definidas en el

plano hasta las dimensiones de los nichos y un pequeño altar enfrentado a los mismos.

En la segunda crujía ya específica cinco espacios que, con el tiempo, servirían de depósitos y sacristías de diario, o las cajas de escaleras por las cuales se superaban los desniveles de los pisos instalados en la parte posterior del inmueble.

El plano incluye además un corte en sección atravesando por la mitad, en sentido norte-sur, la cripta y el resto de la dependencias inferiores entre las que destacan las históricas bóvedas falsas, únicas en el contexto de la arquitectura académica canaria.

ASHG



PLANO DE LA SECCIÓN Y PLANTA CUBIERTA DE LA PIEZA CONTIGUA A LA SACRISTÍA MAYOR QUE DA HACIA LA CASA DE CIGALA [A.B.11]

DIEGO NICOLÁS EDUARDO

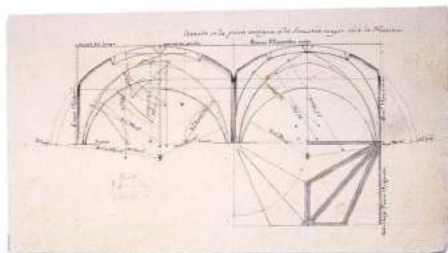
PLANO. PAPEL. TINTA. LÁPIZ / 21,2 x 39 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA: MARCO DORTA E (1964), p. 63; HERNÁNDEZ SOCORRO, M. DE LOS R. (1991).

Existen dos planos de similares características trazados por el racionero Eduardo para explicar a los maestros y canteros el comportamiento de las cubiertas de las habitaciones contiguas a las sacristías, especificando en cada uno de ellos los límites exteriores de las mismas. Así reproduce en ambos el proyecto y aclara que una de las sacristía da hacia la casa de los Cigala, mientras que su gemela colinda con la calle de la Herrería.

En los dos expone los perfiles ojivales de sus líneas maestras, pasando también los cálculos para realizar las nevaduras de estos modelos de cubierta. En este tipo de documentos queda muy bien reflejada la calidad del arquitecto, y desmonta la antigua teoría de ser éste un sim-



[A.B.11]

ple dilatante al que se le había encargado el proyecto como menosprecio al ingeniero Miguel de Hermojilla.

/ 24,3 x 22,5 CM / 16 DE JULIO DE 1781

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

ASHG



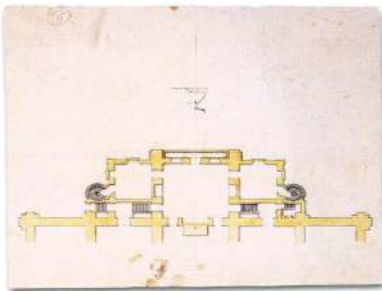
PLANTA DE LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.12]

DIEGO NICOLÁS EDUARDO

PLANO. DIBUJO LUMINADO. PAPEL. LÁPIZ. ACUARELA [A.B.12]

BIBLIOGRAFÍA: MARCO DORTA E (1964), p. 61.

Sobre la cripta el proyectista instaló una de los habitáculos más interesantes de todo el edificio: la Sacristía Mayor. Un espacio solemne definido en planta por un cuadrado perfecto al que se le adosan dos cuadrados más pequeños que son utilizados como auxiliares del principal, y que a la vez conectan con las ya descritas escaleras de caracol.



La Sacristía Mayor queda así establecida entre la fachada trasera, a través de un balcón corrido que cuelga de la segunda planta de este frontispicio, y los accesos a la nave principal consolidada en el Altar Mayor, hoy coro catedralicio.

La clave de interpretación de este recinto está en la lectura funcionalista que el arquitecto hizo del espacio, sacando el mayor provecho posible a un interior que, en otro tiempo, hubiera estado plagado de rincones claustrales más del gusto de la mentalidad insular la cual protegía a lo bancario como parte sustancial de la cultura vernácula.

ASHG



TRAZA DE LA BÓVEDA COMPRENDIDA ENTRE EL CRUCERO Y LAS CAMPANILLAS [4.B.13]

DIEGO NICOLÁS EDUARDO

Plano / Tinta, Aguada / 34,5 x 28,7 cm / SIGLO XVIII

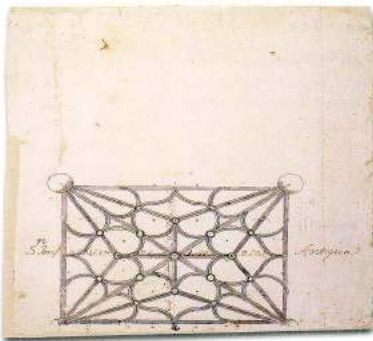
GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
MARCÓ DORTA E. (1964), p. 67. HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S. (1998)

Uno de los hallazgos más exitosos de los obtenidos por Diego Nicolás Eduardo en la proyección de la ampliación contemporánea de la Catedral de Santa Ana fue la de mantener una homogeneidad estilística por la que se nos hace difícil, incluso a los especialistas en esta materia, reconocer a primera vista qué partes conforman el artificio del siglo XVIII.

En tal sentido, debemos valorar como expresión homogeneizadora la delineación de la cubierta, de los techos, al conjunto de bóvedas, de trazado gótico, que logran dar una gran unidad al espacio catedralicio.

Diego Nicolás Eduardo para ello se inspiró en las afejes bóvedas levantadas por los arquitectos góticos y puso en práctica un proyecto de sesgo romántico, (léase revival) por el que interpretó la esencia de este arte. Su figura base y



[4.B.13]

central es la estrella de ocho puntas, la cual evoluciona para desarrollar una potente nervadura que encuentra su punto final en los vértices de un rectángulo que se apoya sobre las columnas correspondientes.

ASHG



CONJUNTO DE PLANOS DEL TRAZADO DEL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [4.B.14.1-2-3-4-5]

- 1) TRAZAS DE LA BÓVEDA DEL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA / 44,7 x 28,6 cm
- 2) SECCIÓN DEL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA / 58 x 30 cm
- 3) FRENTE EXTERIOR DEL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA / 29,5 x 44,3 cm
- 4) PLANTA DE LA LINTERNA DEL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA / 43,2 x 29,9 cm
- 5) PARTE CENTRAL DE LA BÓVEDA DEL CIMBORRIO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA / 29,5 x 44,5 cm

DIEGO NICOLÁS EDUARDO

DIBUJO, PAPEL, LAPIS, TINTA, AGUADA / 25 DE NOVIEMBRE DE 1795

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
MARCÓ DORTA E. (1964), pp. 68-71.

La brillantez del proyecto de ampliación contemporánea de la Catedral de Santa Ana encuentra su propio hito en la realización del cimborrio. Pieza arquitectónica de exquisito trazado delineada, pero no totalmente concluida, por el noticiero Diego Nicolás Eduardo. Él mismo se constituye en la clave, en la crux, que cierra las dos grandes fábricas, de un lado, la antigua iglesia catedral ideada por los maestros mayores en el siglo XVI y de otro, las aportaciones modernas del recinto clasicista.

En el cimborrio encontramos no sólo la pieza estructural que posibilita el equilibrio de las masas construidas, el encuentro de suspensión que contrarresta los empujes de los *dos edificios*, sino que además se ubica el punto de tensión artística cargada de una enorme simbología de ses-



[A]11



[A]12

transición entre lo gótico y lo neoclásico al pretender su autor mantener la ya enunciada unidad estilística a partir de la adecuada lectura de la línea ojal imperante para definir un nuevo modelo de cubierta caracterizado por el racionalismo que da vida al clasicismo.

Entre los cinco documentos aportados por el racionero Eduardo nos parece de gran interés el que especifica los pormenores constructivos de la linterna, la cúspide del cimborrio ya que la misma se comporta, como el punto y final de una obra titánica. Sus anotaciones manuscritas insertadas en el documento son toda una lección de arquitectura, de ahí la importancia y la justificación de ser reproducidas a continuación.

Para proceder a la ejecución de este pilano de la *Linterna del Cimborrio*, se pondrán a perfecto nivel con relabe de escoda (si fuere preciso) los sobre / flechos de los 16 piedras que forman el anillo para recibir la Linterna, y están ya asentadas, siendo las que aquí se anotan con la letra D, contadas por la 1ª hilada, luego se asentarán en



[A]13



[A]14

coronando de éstas, y a su perfecto nivel las 32 piedras más pequeñas que se mandaron encargar a la cantera notadas aquí con la letra C y de las quales se han expresado cinco en este plano, con la misma letra para demostrar su colocación a junta encontrada con las del anillo, que van demostrados en lo que debe quedar descubierto de su superficie con puntos de tinta reformada y en lo que debe quedar cubierto con puntos de tinta clara; y también con los de ésta que van demostrados con línea corrida. Después la cruceta de madera de 8 ó 9 pulgadas de ancho, y uno y medio de grueso bien labrada y desempenada, apo-



[A]14

go religioso al interpretarse el cimborrio como el lugar por donde entra la luz, identificada ésta con la presencia divina en el recinto sacrosanto.

El cimborrio fue proyectado y rematado con la linterna correspondiente entre 1792 y 1798, siguiendo los planos enviados desde varias localidades de la isla de Tenerife por el arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Su función espacial sobre el crucero es la de actuar como elemento de

yando sus cuatro puntas en el vacío de la escarpo interior con que remata la moldura interior en lo alto del anillo; y para que no pueda lastimar ésta en cualquier acontecimiento se apoyará al nivel del anillo sobre pies derechos en los cuatro extremos y en el centro según se define aquí en el plano y perfil con la letra E. Luego se embutirá en medio de lo crucial un dodo u chapa doble de hierro afianzada con cuatro clavos de cabeza ramblandera; y hecha la operación para buscar el riguroso centro del anillo, en el punto que lo demuestran las líneas sobre la chapa, se abrirá a vuelta y punta de taladro, acomodando a las puntas del Centrel, la castilla en que debe jugar sin variaciones, se procederá a describir sobre la superficie del anillo, dando de distancia a las dos puntas del centrel 1 vara 7 pulgadas 5 1/2 líneas el círculo para el saliente y figura de frente de los basamentos de las cuatro pilastres abriendo las puntas del centrel a la distancia de 1 vara 12 pulgadas 5 1/2 líneas el segundo círculo que describe el saliente del paño de las cuatro ventanas hasta su tope con dichos basamentos. Además se dará otro círculo sobre las piedras del anillo con distancia de 1 vara y 21 pulgadas entre las dos puntas del centrel para abrir los 32 taladros de los pezones ó pasadores de hierro, a buelta de compás, y a iguales distancias; y describiendo la vuelta de este tercer círculo en la plantilla por el lecho de las piedras de la 2ª hilada, se darán en cada piedra los dos taladros correspondientes a los del sobrellecho del anillo, que no discrepan entre sí haciendo con la debida exactitud y cuidado el trazo según se demuestra aquí, supuesto el perfecto encuentro que se ha de dar a las juntas de la primera y segunda hilada describiase en el lecho de las piedras de esta última la porción del círculo trazo y marcado en su plantilla por la tercer medida del centrel de 1 vara 21 pulgadas, y dividida dicha posición en cuatro partes iguales se fijará el compás en el 1º y 3º punto de dicha división, y en ellos se describirán los dos taladros: se demostró arriba a la punta del centrel que bajo del centro.

A. Las piedras de la segunda hilada que han de recibir el clavo de las cuatro ventanas; y de las cuales sólo llevan la faja del pie de dichas

ventanas. La faja que va sombreada de tinta entre las dos mochetas denota que se ha de labrar de fino por quedar descubierta del riesgo quando se asienten las piedras de la 3ª hilada.

Nota. Las plantillas de estas 36 piedras de la 2ª hilada imitan las de cabeza u superficie, por no haber aquí instrumentos por ello y se trazaron allí sobre el mismo anillo después de ensanchado con los 32 piedras de la Letra C, por hilo y centrel van delineados en grande, según se han de labrar: va con la nota N.º 2.

B. Las otras 8 piedras que pareadas de dos en dos, forman, por dentro las mochetas de los pies derechos del arco de las ventanas: los pedestales y parte del fuste de las pilastres; y por fuera el mayor saliente de los cuatro Estribos y sus consolas, como va demostrado con todo claridad. La piedra B, que va sombreada en el plano sobre el alzado de pautas, da idea de la plantilla de cabeza de estas piedras, que afinzando su figura con trabañales embutidos, y sacados a perfecta esquadra los vivos de sus dos caras puede servir voleando, para labrar todas estas 8 piedras pareadas.

ASHG



PLANTA DE LA IGLESIA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.15]

LORENZO DE CAMPOS, MAESTRO MAYOR DE ARQUITECTURA

PLANO PAPEL TITUL / 61 x 43 CM / ENTRE 1689 Y 1690

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA

CAZORLA LEÓN, S. (1962), p. III. VVAA. (1960), p. 73. GALTIERI GÓMEZ, F. J. (1983).

La Catedral de Santa Ana, en su periodo neobarroco gótico, fue escasamente representada lo cual nos crea una enorme laguna a la hora de plantearnos una iconografía que de él tome exacto de su valor histórico, el cual, sea dicho de pa-

so, está muy por encima de su presencia como imagen.

De ahí la importancia que cobran determinados dibujos realizados como aclaraciones de una realidad que descuida los detalles arquitectónicos, ya que los mismos fueron ejecutados a modo de croquis. Los primeros que la historia ha referenciado se conservan en el Archivo General de Simancas y dan constancia del interior del edificio catedralicio aclarándonos las proporciones de su capilla mayor en las que en el año 1581 se colocó un túmulo funerario en honor a la reina Ana de Austria.

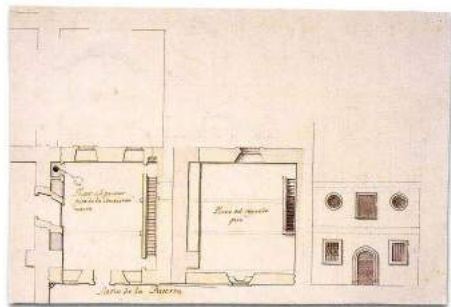
En similares claves artísticas tenemos el que nosotros exponemos; un dibujo documental que fue elaborado por Lorenzo de Campos a fin de solventar un litigio planteado por los alabarderos de la Audiencia con el Obispo Bartolomé García Ximénez. El documento en sí nos es en la actualidad de surro valor, pues se trata de un levantamiento a escala de la planta de la Catedral de Santa Ana tal y como estaba interiormente distribuida a finales del siglo XVII antes de la ampliación firmada por Diego Nicolás Eduardo.

Destaca en el croquis la definición de las tres naves y se insinúa la presencia de las capillas colaterales; además el mismo se hace eco de la instalación del coro, en el centro de la nave principal y la ubicación del pulpito en el acceso a la capilla mayor.

El autor material del croquis fue el polifacético Lorenzo de Campos (1634-1693), un artista de origen palmaense que ya en 1670 tenía un taller abierto en la capital grancanaria y del que con toda probabilidad salió el Sagrario que hasta comienzos del siglo XX estuvo presidiendo el Altar Mayor y que en la actualidad se puede valorar en la capilla del Sagrario de la Catedral de Santa Ana.

ASHG





I.B.B.161

LEVANTAMIENTO DE LA PORTADA DEL AIRE
I.B.B.161

ENRIQUE CARVAJAL SALINAS Y CENTRO INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

PLANO / 2001

TENERIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, CENTRO INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

BIBLIOGRAFÍA:

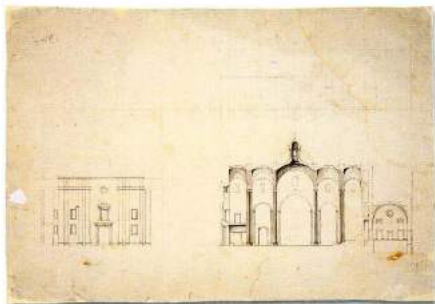
CARVAJAL, SALINAS, E., FERNÁNDEZ MATRÁN, M. A. y HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S. (2001). LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1983).

Desde los orígenes de la Catedral de Santa Ana ha existido un lugar de paso entre el recinto catedralicio y un huerto anexo que andando los tiempos se convertiría en el Patio de los Naranjos. Una puerta que en la segunda mitad del siglo XVI tomó una fisonomía única e insólita en el contexto catedralicio. La Puerta del Aire conecta, así, la capilla de la Inmaculada con las dependencias administrativas propias del Cabildo explicando su denominación los muchos detalles escultóricos que en honor a Eolo le fueron labrados.

La composición de la portada es heredera directa de los postulados renacentistas por

cuanto que un arco de medio punto se estructuran todos los elementos que la definen. Los estudios históricos recientes otorgan la autoría de dicha puerta al arquitecto Martín de Nerea desplazando la adjudicación que hasta la fecha se tenía de Juan de Lucero, cantero que encontramos trabajando entre 1560 y 1562 en

I.B.B.161



la restitución de algunas partes de la Iglesia del Sagrario.

La administración eclesástica de la Catedral compete a su Cabildo, un ente que tiene su sede desde los más remotos orígenes en las dependencias levantadas en torno al Patio de los Naranjos. Este patio comenzó siendo un simple huerto anexionado al recinto catedralicio por su costado meridional, que cortó hasta el año 1585 con una serie de casas de hospedaje mal reputadas conocidas entre la población como las Verdeteras. El Cabildo logró mediante expropiación poseer estas viviendas a fin de demeritarlas y construir sobre su solar un edificio de planta claustral que acogiese sus dependencias. Fue así como ya en 1615 se proyectó en su interior un jardín cuya plantación de cuatro naranjos bautizó el lugar como el *corral de los naranjos*.

El Patio de los Naranjos es, en definitiva, un espacio claustral que organiza la planta de un edificio mudejarista que fue construido a lo largo del siglo XVII y terminado en pleno siglo XVIII. Sus dependencias se utilizan normalmente para prestar los servicios de Biblioteca, Sala de Contaduría, Sala Capitular, Sala de Cánones, Sala de la Seda.

ASHG



LEVANTAMIENTO DE LA FACHADA POSTERIOR DE
LA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.17]

ENRIQUE CARVAJAL SALDAS Y CENTRO INTERNACIONAL
PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

PLANO / 2001

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. CENTRO
INTERNACIONAL PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

BIBLIOGRAFÍA:

CARVAJAL SALDAS, E., FERNÁNDEZ MATRÁN, M. A. Y
HERNÁNDEZ CORTIJEZ, A. S. (2001).

La fachada posterior de la Catedral de Santa Ana es posiblemente el ejercicio de arquitectura neoclásica más puro de cuantos se conozcan en las islas Canarias de los albores de la Edad Contemporánea. Un ejercicio debido enteramente al arquitecto Diego Nicolás Eduardo que tuvo la mayor de las libertades para realizarlo sin el compromiso de tener que adaptar este frontis a añejas estructuras heredadas, como le ocurrió cuando tuvo que definir la fachada principal del edificio que se acepta al frontis de estilo gótico marcado por las ya explicadas torres de caracol.

Aquí Diego Nicolás Eduardo pudo prescindir igualmente, de los presupuestos góticos exigidos en el interior del templo. Para ello se basó en la solución adoptada por Alonso Cano para la Catedral de Granada, un edificio muy bien conocido y estudiado por él en sus tiempos de sacerdote en el Sacramento granadino. De tal manera que planteó la presencia de un soberbio hastial con remate curvilíneo con balaustras flanqueando los vanos abiertos entre pilastras adosadas. Sendos balcones abalaustrados definen las distintas alturas.

En este frontis de cartería destaca, además, la colocación de una lápida de mármol que representa a santa Ana y la Virgen desierta por Luján Pérez en 1798 y cincelada por el cantero Manuel Angulo.

ASHG



[A.B.17]



PLANTA Y ALZADA DE LA PORTADA INTERIOR DE
LAS CAPILLAS DEL SAGRARIO Y LA DOLOROSA
DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.18]

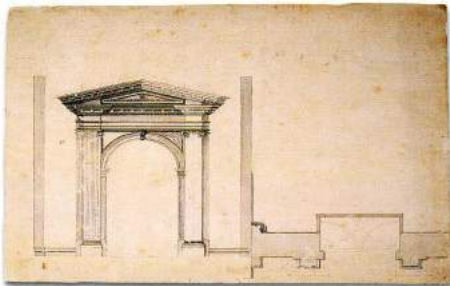
JOSÉ LUJÁN PÉREZ (AUTOR) (1)

PLANO PAPEL, TINTA AZULADA / 25,7 X 46 CM / SIGLO XVIII-XIX.

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.
ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA.

BIBLIOGRAFÍA:
MARCÓ DORTA, E. (1960), p. 76.

[A.B.18]



El fallecimiento de Diego Nicolás Eduardo en el año 1798 fue un duro golpe para la fábrica, pues las obras de la ampliación de la Catedral estaba aún en curso y en primera instancia no se alcanzaba a saber quién en Canarias podría hacerse cargo de tan magro proyecto.

Después de algunas deliberaciones en el seno del Cabildo catedralicio se llegó a la conclusión de dar la oportunidad a José Luján Pérez, persona docta en Bellas Artes que había sido, de alguna manera, el discípulo aventajado del arquitecto Eduardo y que ya había permanecido unos años junto al maestro.

Éste condujo con éxito los flecos dejados por Eduardo, pero tuvo la oportunidad de hacer obras

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por UPEL - Biblioteca Universitaria, 2008.

salidas de su propio ingenio como fueron las portadas interiores de las capillas del Sagrario y de la Virgen de los Dolores, amén de la proyección de parte de la fachada principal del templo.

La solución aportada por José Luján Pérez para estas capillas fue más escultórica, su campo de realización predilecto y en el que se mostró de forma genial, que arquitectónica, pues las desproporciones de su trazado son marcas de autor contraponiéndose ello a los virtuosismos presentes en el labrado de la piedra.

El plano recoge la definición de una puerta de inspiraciones neoclásica, un arco de medio punto rematado con el inevitable frontón triangular en el que se instala un timpano profusamente decorado.

En el documento se contiene una anotación manuscrita verdaderamente importante desde el punto de vista historiográfico: Reza lo siguiente: Se empezó el cancel que hace Don Antonio Cabrera el 13 de abril y se trabajó a jornal en esta obra hasta el día [roto] de este año de 1804.

ASHG



ORTOGRAFÍA GEOMÉTRICA DEL FRONTE DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA Y LA IGLESIA DEL SAGRARIO [A.B.19]

JOSE LUJAN PEREZ

PLANO. TINTA. AGUADA / 48,5 x 56 cm / 1809

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA.

BIBLIOGRAFÍA:
MARCOS DORTA, E. (1964), p. 70.

El imaginero José Luján Pérez jugó un papel continuista en las obras de la Catedral de Santa Ana, pues llegó al edificio cuando éste estaba en ejecución de lo proyectado por Diego Nicolás Eduardo. Sin embargo, aprovechó su oportunidad una vez que el arquitecto falleció, en 1755, tomando las riendas de la fábrica de una forma oficial a partir de su nombramiento como tal en 1804.



Fig. 18

Luján Pérez proyectó entonces obras de complemento como portadas y cancelos, pero su mayor contribución a la arquitectura catedralicia la encontramos en 1809 cuando hizo entrega al Cabildo de un proyecto para las fachadas del Sagrario y la Catedral. Un proyecto que parte de lo diseñado en planta por Eduardo, interpretándolo con un atrio de tres arcadas flanqueado por un par de torres cuadradas que mantenían las presiones de un segundo cuerpo adintelado perforado por tres vanos de luz vertical protegidos por sus respectivos frontones.

El proyecto fue del agrado de todos habida cuenta que la obra conocía así una importante simplificación que se traducía en un ahorro económico cuantioso. Su aprobación condujo a que ese mismo año, 1809, comenzaran las tareas de erección del frontispicio. Cuando Luján fallece en 1815 las obras estaban en un avanzado estado; la torre norte totalmente terminada y comenzados los apoyos columnarios del atrio.

ASHG



CORO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA. CONJUNTO DE PLANOS [A.B.20.1-2]

1) PLANTA / 50 x 66 CM

2) FACHADAS / 55 x 73,5 CM

JOSE LUJAN PEREZ

PLANO / PAPEL TINTA. AGUADA COLOR

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

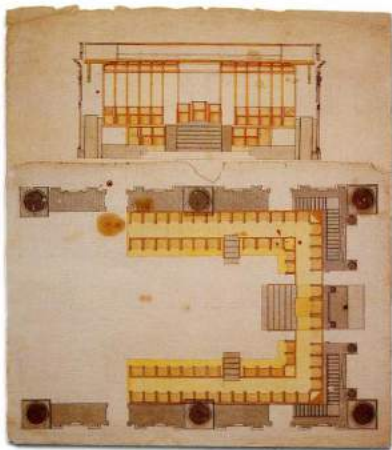
BIBLIOGRAFÍA:
MARCOS DORTA, E. (1964), pp. 75, 77. HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. S. (2000).

Luján Pérez quiso en el año 1802 dotar a la Catedral del correspondiente coro, un elemento situado en lugar histórico que le corresponde: en medio de la sala litúrgica. De esta manera se enfocó en el diseño de la pieza partiendo de los postulados neoclasicistas y pretendiendo una rigurosa ejecución en cantería azul. Tardaron cuatro años en aprobarse su proyecto, un documento que entregó a la autoridad competente en 1806 para iniciar de inmediato unas obras que se prolongarían hasta mediados del año 1809.

La propuesta de Luján se ampara en un planteamiento renovador para el interior del edificio, ya que éste está definido por la línea gótica dom-



18.20



de el arco ojal constituye una clase identificativa. Sin embargo, el ideal de Laján fue por obras demeritos y pretendió incrustar un trozo de vanguardia en medio de la vía sacra. La filiación artística de este escultor está permanente en entredicho cuando analizamos su trabajo escultórico, pero no lo es tanto en sus diseños arquitectónicos que están todos dentro de la tónica neoclásica.

En 1815, el 5 de diciembre, falleció este autor dejando acabada la obra a falta tan sólo de su equipamiento interior, es decir, de la sillería que sería tallada en 1835 por el maestro ebanista Manuel González González, y otros detalles de carpintería que llegarían mucho más tarde (1852) de la mano de los maestros Lino de Santa Ana, José Zenón Dorreste y José Santarua Jardín.

De tal manera que, desde comienzos del siglo XIX, la Catedral de Santa Ana contó con una magnífica pieza que logró sobrevivir hasta el año 1906, fecha en la que los consejeros del Obispo Pildam le convinieron para desmontar piedra a piedra el emblemático coro. Años después del desmonte del coro se planteó su recuperación, y a modo de mal menor, defendió el arquitecto Salvador Fábregas Gil un proyecto para adaptarlo a la tapia que cierra los jardines del Obispado en la calle Obispo Codina de la capital grancañaria.

ASHG



PROPUESTA DE FACHADA PRINCIPAL PARA LA CATEDRAL DE SANTA ANA [A.B.21]

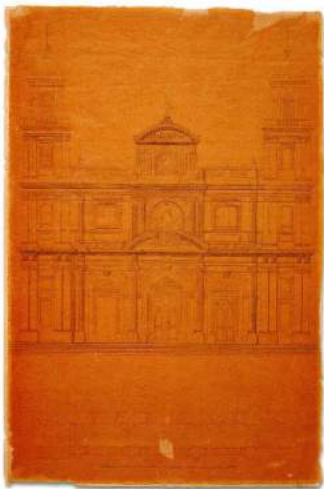
E. DEMANGET

PLANO. PAVIL. LAPIZ / 82 X 55 CM / 10 DE JUNIO DE 1848

GRAN CANARIA, LAS PIEDRAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
GALANTE GÓMEZ, F. J. (1988).

La fachada de la Catedral de Santa Ana tiene ha generado entre la población insular la creencia de que es una obra eterna. Dicha popularización tiene un válido justificante ante la



[A.21]

larga duración que las mismas han tenido, pues desde las iniciativas de Luján Pérez en el año 1809 hasta bien entrado el siglo XX éstas estuvieron incógnitas eternizándose para desesperación de los vecinos.

Así, cuando Luján fallece en 1815, las obras de la fachada principal de la Catedral estaban en un avanzado estado; le tome norte totalmente terminada y comenzados los apoyos columnarios del atrio. Pero el ritmo de la fábrica se volvió entonces muy lento debido a las dificultades económicas que afectaban a las arcas del Cabildo, llegando en 1821 a la paralización de todo tipo de actividad constructiva. La fachada costaba entonces con la consabida torre norte, la basa de gema que da al sur y el atrio alcanzaba la altura de los capiteles de las columnas embebidas.

Pero a mediados del siglo XIX se tomó en serio la opción de concluir definitivamente el frontis principal de una obra que parecía eternizarse. Así, en 1848 el Obispo Coaña entra en contacto con un arquitecto francés, E. Demangeat, quien acepta el reto y le presenta una propuesta para la terminación de la fachada principal de la iglesia catedral. Su plano está firmado en la ciudad de París el día 10 de junio de 1848 y a través del mismo propone la ejecución de una serie de añadidos de sesgo neorrenacentista que interferían de forma absoluta con los postulados perpetuados por un edificio que estaba a medio camino de su terminación definitiva.

ASHG



ESTADO DE LA FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA Y PROYECTO DE TERMINACIÓN DE SU FRONTSPICIO [A.22]

MANUEL DE ORA Y ARCOCHA

PLANO PAPEL TINTA / 573 x 435 cm / 1854, 3 DE AGOSTO

GRAN CANARIA, LAS PREMIAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA

MARCO DORTA, E. (1964): PRAGA GONZALEZ, C. (1998): PEREZ PABILA, S. T. (1981)

El Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria se hizo eco de un malestar social que se generó en la ciudad a consecuencia del mal aspecto que daba para el ornato público la fachada principal de la Catedral. Una obra que tenía una fachada de estilo gótico, pero sobre la cual se alzaba una bahambalina de piedra a medio construir.

La corporación quiso aprovechar las ventajas que le ofrecía el Concordato del 1851 por el que el gobierno de Isabel II se comprometía a ayudar económicamente a la restauración o terminación de las catedrales españolas. Sería ésta una forma factible que proporcionase los capitales necesarios para reiniciar las obras abandonadas desde hacía décadas.

Se empezó por buscar el técnico idóneo que entendiese las obras solicitadas por el Ministerio de Fomento, y se terminó contactando con el ingeniero itinerante Pedro Maffiotte. El permiso le fue denegado a éste en primera instancia y de esta manera la vía quedó expedita para que entrara en juego el arquitecto Manuel de Ora, un arquitecto de origen burgalés recientemente incorporado a su despacho en la isla de Tenerife.

El mencionado técnico se aproximó al proyecto en 1851 en calidad de simple perito para acabar estudiando en profundidad los problemas constructivos y firmando un contrato en 1854 por el que se comprometía a terminar las obras del frontispicio. Su propuesta consistió, inicial-



[R.21]



[R.24]

mente, en la continuación del proyecto de Luján Pérez, ya que el 5 de agosto de 1854 entregó al Cabildo catedralicio un plano del estado de la obra que le sirvió de base para desarrollar su iniciativa compositiva.

ASHG



PLANO DE UNA PROPUESTA PARA LA REORDENACIÓN DEL FRONTE DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA [R.23]

FRANCISCO JAREÑO Y ALARCÓN

PLANO. P/PAPEL, TINTA / 59 x 41 CM / SIGLO XIX
GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
GALANTE GÓMEZ, F. J. (1988).

La Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid tuvo conocimiento oficial de la propuesta de acabado del frontispicio principal de la Catedral de Santa Ana al recibir los proyectos

de Lenoir y Oria remitidos desde el Obispaado grancanario. Surgió entonces una tercera alternativa firmada por el arquitecto Francisco Jareño y Alarcón, el acalid de la arquitectura romántica española, que campeó en el reinado isabelino.

El Ectecicismo del proyecto se empeña en recuperar al aire medievalista del conjunto catedralicio a través de la incrustación de un rosetón sobre la bambalina ya dispuesta por José Luján Pérez. Su delimitación encontró muchos adeptos en Gran Canaria que veían en esta vía una fuente de financiación estatal agilizadora por el propio arquitecto, primer beneficiado de la ejecución del proyecto. De hecho la obra se vio favorecida con la dotación de 270.000 reales que supondrían la salvación de una maltrata económica.

En efecto, el diseño dio un importante impulso a la obra, pero en realidad no fue suficiente pues en el año 1867 ya se había consumido en su totalidad y se verifica un nuevo parón que para colmo venía amparado por un informe negativo emitido por los académicos madrileños a los

que el proyecto del compañero Jareño nos les acabó de gustar.

ASHG



PROYECTO DE TERMINACIÓN DEL FRONTE DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA DE LAS PALMAS [R.24]

LAUREANO ARRIBO Y VELASCO

PLANO / P/PAPEL, TINTA / 82,5 x 60,3 CM / 1893, 6 DE JUNIO

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
GALANTE GÓMEZ, F. J. (1988).

Tenemos constancia, al menos, de cuatro propuestas firmadas por el arquitecto Laureano Arribo y Velasco para la obra de la fachada de la Catedral de Santa Ana. Su participación en el proyecto se inicia en el año 1891, al serle encomendada la obra por el Obispo Coeto, religioso



[A.B.24]

que emprendió con la seriedad requerida una deuda histórica que afectaba al grueso de la población capitalina desde que en 1815 la dejara por fallecimiento a medio construir el imaginero Luján Pérez.

A comienzos del verano de 1891 el arquitecto Arroyo presenta al Cabildo su primera idea, un proyecto marcado por el barroquismo ecléctico del momento que pretendía solucionar el segundo cuerpo del frontis con una especie de sagario flanqueado por juegos de columnas que sostenían las correspondientes esculturas. Proyecto desilusionante que tuvo sus oportunas críticas para ser enmendado por una segunda propuesta firmada en mayo de 1895 en la que desaparecen las esculturas quedando sólo presente en dos hornacinas laterales. El centro del cuerpo en cuestión se cubrirá, ahora, con una vidriera

circular, un óculo que conectaba geométricamente con el rosetón medieval que sobrevive en el interior del recinto catedralicio.

Esta propuesta fue simplificada al año siguiente, 1896, con la intervención de Arturo Mérida, quien insta al mantenimiento del rosetón y le ofrece la posibilidad de conducir el ático del inmueble con un templete cubierto por un arco. Arroyo asume los cambios apropiándose de ellos para entregar en 1896 un tercer proyecto que en última instancia acabaría por ser realizado. Sin embargo, el arquitecto mantenía la idea de que su propio proyecto estaba empobrecido y decidió presentar, en un intento desesperado, ante el Cabildo una nueva opción que recogía de buena gana el rosetón de Mérida, pero al que añadió parte de su ideario con la realización de una crestería definida por una serie de pedestales pa-

ra estatuas que custodiaran un frontón ecléctico.

Se despachó negativamente su diseño postremo obligándole el Cabildo a ejecutar con fidelidad el tercer plano que incluía la escultura exentrestre del apóstol Santiago. Un añadido que, por error justificado, se le atribuye al arquitecto Fernando Navarro y Navarro por ser éste el técnico que dirigió las obras de terminación de la fachada que continuarán hasta el año 1901.

ASHG



PROYECTO PARA LA TERMINACION DEL FRONTIS DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SANTA ANA DE LAS PALMAS [A.B.25]

ARTURO MÉRIDA

PLANO, PAPEL, TINTA / 68,3 X 57,5 CM / 1896, 1 DE JUNIO

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
GALANTE GÓMEZ, F. J. (1988). HERNÁNDEZ CORTIÑERO, A. S. (2008).

Arturo Mérida fue un arquitecto muy relacionado con Canarias debido a la íntima amistad que le unió al escritor Benito Pérez Galdós al trabajar para él en el momento de la edición de los Episodios Nacionales Ilustrados. Su incorporación al proyecto catedral viene avasada por el Obispo Cueto, quien lo contrató como punto de apoyo al proyecto de Arroyo Velasco que desde 1891 estaba en marcha. Su aportación estuvo cifada en la simplificación del proyecto Arroyo: esquematizando el rosetón central ofreciéndole un novedoso diseño modernista y la delineación del templete clasicista que en la actualidad conforma la fachada.

Este arquitecto remitió su propuesta desde Madrid por medio de un plano firmado el 1 de junio de 1896, que ante todo era respetuoso con la obra edificada y se ponía a disposición del arquitecto Arroyo, técnico que da su visto bueno el mismo el 13 de junio del mismo año.

ASHG



148251



SAN PEDRO APOSTOL (LB.26)

PEDRO VILLAR

ALABASTRO / 110 CM (CON PEANA) / SIGLO XVI

FORMA:
EN LA PEANA, E/VP/A/PNT

TENDREY, VILLAR. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO APOSTOL.

BIBLIOGRAFÍA

TIBOLAS, P. (2014-1943). E223-10941. (1967). p. 220. FRAGA GONZÁLEZ, C. (1982). pp. 139-161. RODRÍGUEZ MORALES, C. (2001). TOMO I, p. 135.

Esta imagen está realizada en alabastro y de ello se infiere que ha llegado desde fuera de Canarias, donde lo habitual es utilizar la madera.

El alabastro es una piedra de textura fibrosa y generalmente blanca, de manera que en esta escultura la túnica y el manto incorporan el dorado para simular el ornato floral de las telas. La elección de este material desde el punto de vista iconográfico es muy acertada, pues en el relato evangélico se lee que Jesús dijo: *Tú eres Simón, el hijo de Juan; tú te llamarás Cefas (que significa Pedro o Piedra)* (san Juan 1, 42). Por consiguiente, la etimología del nombre que tiene el titular de esta iglesia se corresponde muy bien con el elemento elegido para su representación.

La concordancia iconográfica se describe asimismo en otros detalles. Por ejemplo, el santo muestra un rostro con espesa barba mientras que su cabellera tiene la ancha tonsura clerical, en alusión al ministerio evangélico. Apoya sus

pies sobre la dura piedra, cual simbolismo visual de las palabras de Cristo: *tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no podrán contra ella* (san Mateo 16, 18). Pero sorprende que esté descalzo en tanto que su vista se fija en el libro abierto sobre su mano derecha. Esa aparente contradicción es toda una metáfora de lo intelectual y lo físico respectivamente, es sólo un medio para destacar cómo el humilde pescador se ha convertido en la cabeza de una institución universal.

A lo largo de la Historia el pontificado habría de hacer frente a múltiples zozobras, que al contemplar esta imagen vienen sugeridas por las líneas de la composición. No se ha dudado la frontalidad característica del siglo XVI y la talla es cuidada en toda la parte delantera mientras que el dorso apenas está alisado, pues iba a ser instalada en un retablo para recibir las miradas de los fieles desde una cierta distancia. Se contempla una figura cuyo brazo derecho se alza con el libro, característico de todos los apóstoles, mientras que el izquierdo se retrae levemente hacia abajo; asimismo su pierna derecha se adelanta y apoya sobre una piedra más alta en relación con el suelo en el que descansa la izquierda. Ese binomio de líneas está envuelto por las curvas del manto, de modo que el resultado es una obra donde los volúmenes de la sociedad parecen hallar corporeidad, pero cuya solidez es perceptible a primera vista.

Esta imagen fue atribuida a varios escultores renacentistas hasta que publicamos en 1982 la correcta lectura de la inscripción existente en la peana e infirmos que se debe a Pedro Villar, escultor aragonés instalado en Barcelona. Para la catedral de esta ciudad trabajaba en 1562 labrando los relieves del trascoro, en dicha seo realizaría asimismo las figuras esentas de san Olegario y san Ramundo, donde utiliza las letras versalitas para las inscripciones.

Fue donada por el mercader Pedro Soler quien tras desposar con Juana de Padilla, se convirtió en hacendado. En las tierras de Chasra mandó construir su morada y también una ermita con la advocación de san Pedro Apóstol, cuya talla



J.B.261

hizo traer desde Cataluña, pues él procedía de la villa de Constantín arzobispado de Tarazona, según hace constar el día primero de marzo de 1587, cuando otorga carta de poder al catalán Jaime Palomo para que cobre los bienes a los per-

tenecientes por herencia familiar. En calidad de mercader conocía bien los medios a los que debía recurrir para transportar desde la Península Ibérica una escultura del peso que tiene ésta, algo no baladí si tenemos en cuenta que con el

tiempo hubo de recurrirse a una pegaseña de marfil para las procesiones, pues no era fácil sacar del templo tal carga sobre los hombros.

La primitiva ermita fue luego convertida en iglesia parroquial con la capilla mayor bajo el patronazgo —en línea de primogenitura— de la familia Soler, cuya heráldica a base de soles campea ya en la peana del santo titular. Ahora bien, estudiando prebendas señoriales, el pueblo se identificó con la advocación del Apóstol y recibieron muchos niños ese nombre, así en su recinto el 21 de marzo de 1626 se administraría el sacramento del Bautismo al pequeño que a la larga sería recordado como *Hermano Pedro* y cuya canonización ha tenido lugar en el año 2002, convirtiéndolo en el primer santo nacido en Canarias.

¹ ANGLADE, JUAN, GILDER, JOSÉ y VERBEE, F.P. *Castillo monumental de Esparto La ciudad de Floresko Instituto Diego Velázquez (C.S.I.C.)*, Madrid, 1992, tomo I, pp. 52 y 63; tomo II, láminas 319 - 322.

ESPP



SAN FERNANDO [J.B.27]

ALONSO DE ORTEGA [1660 - 1721]

ESCULTURA, TALLA EN MADERA POLICROMADA, DORADA Y ESTORNADA / 195 x 107 x 52 cm / 1692

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA, CAPILLA DE SAN FERNANDO

BIBLIOGRAFÍA

VV. AA. [1994] pp. 83-84, 96-97; VV. AA. [2001] pp. 85-88 (T. B. CALERO RUIZ, C. [1987] pp. 242-249; CALERO RUIZ, C. [1995] p. 292; FRAGA GONZÁLEZ, C. [1983] p. 27; CALZADILLA, S. [1992] p. 109-109; TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. [1971] p. 111 (T. B. CONCEPCION RODRÍGUEZ, J. [1998] pp. 250-253; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. [1966] p. 380; CONCEPCION RODRÍGUEZ, J. [1995] pp. 408-452-452; HEREDIA PÉREZ, A. [1997] pp. 61-62.

La notoriedad que tiene la escultura de san Fernando Rey en el panorama artístico canario del siglo XVII, está fundamentada en varios estudios histórico-artísticos oportunamente documentados. La vinculación de esta imagen con la Catedral de Santa Ana nos trasladó a 1671, año en que llegó a manos del Cabildo Catedralicio una carta de la Reina Re-



[48.27]

gente doña Mariana de Austria, informando de la beatificación del Rey Fernando III el Santo. Además, decretaba la celebración de fiestas con tal motivo. Estos actos de exaltación triunfal de la vida y obra ejemplares de un personaje eran recurso frecuente en el seno de la

Iglesia contrarreformista. Subía a los altares un rey medieval de reconocida moral que propugó la fe cristiana por medio de diversas campañas militares durante la época de la Reconquista, que culminamos con la conquista de Sevilla y la unificación de Castilla y León.

El entonces Obispo de la Diócesis Canariense, Bartolomé García Ximénez, debió comunicar la misiva a todas las parroquias, lo que explicaría la realización de varias imágenes del mencionado santo a finales del siglo XVII. El modelo iconográfico que subyace en todas las representaciones se corresponde con el establecido por una estampa realizada por el francés Claude Audran el Viejo, grabada en Roma en 1630, que, a su vez, había servido de arquetipo para obras homónimas realizadas en Sevilla.

Los actos que se programaron en la Catedral fueron inmediatos al mandato real de 1671 y consistieron en vísperas, repique de campanas, fuegos como los de san Pedro y santa Ana, dos comedias, sermón, exposición del Santísimo y se ha de vestir los músicos, según recogió el desaparecido archivero catedralicio don Santiago Cazorla. Estos hechos fueron efímeros de por sí, y solo la conmemoración de la efeméride cada 30 de mayo y la realización de una tala de san Fernando, así como su posterior colocación en un retablo en el templo catedralicio otorgaron trascendencia histórica a aquellas celebraciones.

Obedeciendo a lo estipulado por la Reina, en 1673 se inició el trámite de fundación de un altar dedicado a san Fernando Rey para atender el júbilo y fervor de la feligresía. El deán Diego Vázquez Botello se interesó en ello, y aceptando las condiciones del Cabildo Catedralicio se hizo cargo de los costes de la mencionada construcción que habría de ubicarse en la entonces denominada capilla del Monumento, y también de la tala de una imagen del santo. Los requisitos del Cabildo indican la prestancia que se quería dar al nuevo espacio de culto —imponer 400 dulas de principal para ornamentos y gastos. —Diseñar a castillas de damasco. 4 frontales, caliz, cruz, etc. —Un santo Rey de bulto, nicho dorado, cajón para sacristía. —Rédito de mil reales para el sacristán. —El Cabildo se reserva la facultad de nombrar sacristán.

Tres inconvenientes relativos a la localización de dicho altar, no será hasta 1692 cuando el referido deán cierre contrato con el artista canario Alonso de Ortega, quien habría

de ejecutar la imagen y retablo. El documento, con dibujo de las trazas del conchito —retablo e imagen—, se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas. Por esculpir la imagen de san Fermín y la de san José para el remate del retablo, el artista habría cobrado unos 11.300 reales. La vinculación histórica y artística con Sevilla queda manifiesta en la imagen de san Fernando Rey. Referencias estilísticas similares se encuentran en obras de Valdés Leal o Pedro Roldán, además de la referida fuente iconográfica de la estampa romana.

En el rico atavío de inspiración medieval destaca una amplia capa con bordados alusivos al escudo de Castilla y revés de armillo o el tallado de la gollita que se ajusta al cuello. En la mano izquierda porta el globo teraqueo coronado por una cruz, símbolo del mundo evangelizado, mientras que en la derecha empuña una espada victoriosa.

Las extraordinarias calidades de talla de todos los elementos compositivos, la policromía, dorado y estofado, la articulación equilibrada del movimiento y la elegancia han puesto en duda la autoría de Alonso de Ortega, sobre todo si se compara esta escultura con la imagen de san José para el retablo, del mismo maestro. Según algunos autores, la talla de san Fernando Rey se acerca a las ejecutadas por Roldán para las catedrales de Jaén y Sevilla.

Alonso de Ortega (Las Palmas de Gran Canaria, 1660-1721) está considerado entre los mejores artistas canarios del siglo XVII y principios del XVIII. El ambiente artístico que vivió en su familia marcó su trayectoria profesional, pues su padre, Antonio Ortega, fue escultor y su tío Juan de Ortega, pintor; su abuelo Esteban Diaz, pintor. Su formación en distintas áreas artísticas le hizo destacar como retablista, escultor, pintor, donador y estofador, aunque sean pocas las obras que hoy perduran.

En 1693 realizó el primer retablo salomónico conocido en Gran Canaria para la Catedral de Santa Ana bajo la advocación de san Fernando, en el que habría de colocarse la talla en madera policromada aquí referida. Como remate del

retablo, esculpió la efigie de san José y el Niño. Aunque trabajó para otras poblaciones de Gran Canaria, intervino en varias ocasiones en la Catedral de Santa Ana, haciendo diversos trabajos de naturaleza artística. Así, en 1663, como pintor estallador de los remates que faltaban en la coronación del coro; en 1705, como maestro de arquitectura le hizo a Santa Ana un trascoro nuevo cobrando 500 reales; o en 1719, diseñando una corona de cartón para la Virgen de La Antigua. Vivió hasta 1721, año en que redactó su testamento donde pidió ser sepultado en la iglesia conventual de Santo Domingo de la capital grancanaria, en la capilla de San José.

El conchito retablo-imagen fue restaurado en 1999 por el Servicio de Patrimonio del Cabildo Insular de Gran Canaria, de la mano de Inmaculada Álvarez Pérez y Carlos Valero Calabrer, restauradores.

ERPP



TRAZAS PARA EL RETABLO DE SAN FERNANDO
[H.B.28]

ANÓNIMO

PAPEL ACIDO, TINTA, AGUADA / 31 X 20,5 CM / 1692

INSCRIPCIÓN:

EN EL HEREDERO SALOMON DE ALARCON P^a

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL.

BIBLIOGRAFÍA:

TREBILLO RODRÍGUEZ A [1997] pp. 102-103 IT. II, pp. 35 Y 36-36 Y FIGURAS 250 Y 254 IT. II, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ M [1986], pp. 380-380. CALZEDO RUIZ C [1997], pp. 242-247. HERNÁNDEZ FIGUEROA J [1986], pp. 275 Y 277-282 VJAL [2001], pp. 179-180. IT. II. CONCINPCION RODRÍGUEZ J [1995], pp. 452-456. CAZORLA LEON S [1981], pp. 199-204. 479-480. HERRERA PUJUE A [1997], pp. 41-42. VVAA [1996], pp. 83-84. 149-151. RODRÍGUEZ G DE CEBALLOS A [1992], pp. 4-8.

Cuando el deán Vázquez Botello se hizo cargo de los costes de un retablo e imagen de san Fernando Rey para la Catedral de Santa Ana, dando cumplimiento a los mandatos reales recibidos desde 1671. Entonces, la beatificación de aquel guerrero ejemplar habría de celebrarse con

jubilo en toda la nación, además de proceder los Obispos al fomento de su devoción con la realización y exposición de imágenes.

Con tal finalidad, el citado deán recurrió al maestro escultor y pintor más renombrado del momento, el grancanario Alonso de Ortega [1660-1721]. El acuerdo, recogido en el documento ahora expuesto, fue firmado en 1692. Se considera excepcional el hecho de que se adjunte un dibujo de la obra contratada, aunque en él no consta la rúbrica del tracicista. El deán, adiestrado en cuestiones artísticas, impuso como condición que el nuevo retablo siguiese el modelo que aún pervivía en la capilla de San Miguel de la vieja Iglesia del Sagrado. Desconocemos la notoriedad artística de aquel, desaparecido con la construcción de la nueva fábrica catedralicia, pero lo imaginamos de cantería, con sendos nichos de piedra para exhibición de las respectivas imágenes de san Miguel y del Ángel de la Guarda, como se desprende de los documentos transcritos por el archivero don Santiago Cazorla.

Inspirándose en aquel ejemplo, Alonso de Ortega diseñaría las trazas del que fue el primer retablo salomónico de Gran Canaria. Atin así, se observan diferencias entre el dibujo preliminar y la obra realizada, siendo las más significativas la conversión de los huecos rectilíneos en curvos o la sustitución de las cariátides por pequeñas columnas salomónicas en el ático. El retablo ejecutado se compone de un cuerpo de una sola hornacina flanqueada por sendos pares de columnas salomónicas, rematado con un ático en el que se abre otro hueco para colocar una figura de san José con el Niño. Entre los elementos decorativos añadidos espejo sobre los frontones partidos así como guirnaldas de frutas en las pargantas de las columnas. En definitiva, realizó una obra barroca en madera tallada, dorada y policromada, en consonancia con lo que en esta materia estaba proliferando en otros lugares. La obra se realizó en virrúgigo *horne firme*, y el artista se comprometió a entregarlo sin dorar. Cobró en tercios de 800, 400 y 1.700 reales respectivamente, dándose por cumplido lo contratado en 1699.



[ILB.28]

En la Catedral de Santa Ana se conserva otro ejemplo de retablo ejecutado en madera durada, más antiguo que el de san Fernando de estética muy diferente, el dedicado a san Pedro Apóstol que data de 1636-38, realizado por el escultor sevillano Martín de Andújar Cantos.

En el templo catedralicio hubo retablos de fecha anterior, unos desaparecidos durante el asalto pirático del holandés Van der Does, otros modificados o sustituidos según el gusto de sus comitentes; mientras que en la continuación de la obra del templo gótico hasta el solar ocupado por la vieja iglesia del Sagrario, en el siglo XVIII, sucumbieron los altares existentes.

El origen de los retablos (del latín *retabulum*: tabla que se coloca detrás) se remonta a la época paleocristiana, cuando se esportan reliquias de santos sobre los altares. Su función, forma, disposición y materiales han variado a lo

largo de los años por exigencia de los cambios litúrgicos, hasta llegar al retablo difundido la Edad Media, una gigantesca máquina de alabastro, piedra, mármol o madera que albergaba ciclos completos de la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos. Con el Concilio de Trento el retablo se convirtió en un verdadero refuerzo didáctico de las enseñanzas recibidas a través de las catequesis y de los sermones, al tiempo que ennoblecían los altares. Desde los diseños más sencillos hasta los más complejos se requirió de la labor conjunta de unos especialistas: un tracista o diseñador, un carpintero-ensamblador, un tallista, un pintor-dorador, o un escultor. Ellos dieron forma y unidad a una estructura plástica que, a través de los sentidos, habría de conmovir a la feligresía.

En Canarias, hay que remitirse a la colonización y consiguiente cristianización de la pobla-

ción isleña para encontrar los primeros retablos. Los ejemplos de origen flamenco son escasos, en comparación con los conjuntos realizados a lo largo de los siglos XVII y XVIII para las numerosas iglesias y ermitas de las islas, cuando ya se habían formalizado escuelas y artistas según el lenguaje artístico barroco. Es en este periodo cuando el retablo alcanza su mayor grado de plenitud en Canarias aunque sin excesos decorativos. Este esplendor surgió, sobre todo, de las relaciones de las islas con Andalucía, Portugal y América. La columna salomónica logró notable éxito como elemento decorativo de los retablos, contribuyendo al enriquecimiento de los altares.

A pesar de que la valía artística de Alonso de Ortega se sostiene en este conjunto de retablo e imagen de san Fernando para la Catedral de Santa Ana, y teniendo presente su formación en el seno de una familia de escultores y pintores, el resto de su obra apenas se conoce, aunque hay referencias documentales de algunas pinturas desafortunadamente desaparecidas.

Por otro lado, don Diego Vázquez Botello, primero como canónigo y luego como deán, dejó su impronta en la sede catedralicia no sólo por sus cargos íntimos sino por la inquietud que demostró en varias ocasiones para dotar a la iglesia de ornamentos artísticos para el culto. Fuera de este ámbito también había intervenido con aparte económico en la ampliación del templo de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria en 1689.

ERFP



Niño Jesús [ILB.29]

ANÓNIMO

ESULTURA, TALLA DE MADERA Y PLOMO POLICROMADO / 62 X 26 X 19 CM / ANTERIOR A 1626

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA, SALA DEL TESORO

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN, S. [1992], pp. 187, 191-192, 193, 193, 471-472. VV. AA. [1998], pp. 66-67. HERNÁNDEZ FERRERA, J. [1984], p. 236. CONCEPCION RODRIGUEZ, J. [1992], p. 113.

Uno de los reclamos que más fervor causaron entre la feligresía habitual de la Catedral de Santa Ana fue un par de figuras de pequeño tamaño representando al Niño Jesús y a san Juan Bautista Niño. No se puede disociar ambas efigies pues la historia es común. Regularmente se las conoce como los Niños de Belén, no en vano estuvieron localizadas en la capilla de Nuestra Señora de Belén en la desaparecida iglesia del Sa-

LR29



grario. Posteriormente se expusieron en la capilla de San José, en el testero de la nave de la Epístola de la nueva Catedral.

Sólo las referencias documentales reunidas por el archivero catedralicio nos aproximan a una fecha de ejecución, aunque no hay indicios sobre su autor y procedencia. Además de la primitiva localización, se sabe que sendas esculturas fac-

ron regaladas por el canónigo García Tello Osorio en el año 1626. El propio Alonso de Ortega les hizo un retablo en 1696, cobrando por ello 1.100 reales del Cabildo. Esta particularidad dio lugar a reformas en la susodicha capilla de Belén, puesto que Benito Lucero tuvo que retocar el altar de piedra y mudar la peana de la Virgen. En un inventario de 1702 consta la presencia de los Niños en aquel altar. Posteriormente, en 1777 se confirma un pequeño pero interesante ajuar de plata con un par de zapaticos para el Niño Jesús y una banderita para san Juanito. En 1781, reunido el Cabildo por primera vez en la nueva Aula Capitular, designaron como camarera de los Niños a doña Mariana del Castillo y Amoreta, entregándosele todas sus alhajas. La última referencia que se tiene de todas las prendas está en un inventario de 1815, que recoge la existencia de una venera y jarruello de oro con 33 diamantes —hajo custodia de la mencionada doña Mariana—, otra venera de plata, un libro de plata que tiene en los pies; una banderita con su asta de plata; tres potencias; otra peana con tres carteras para el Niño; dos zapatos de plata del Niño; dos estrellas de plata sobredoradas que tiene la Virgen de Belén; nueve rayos que tiene el Niño (de Belén) alrededor de la cabeza. Como vemos, en esta relación se une el ajuar de orfebrería que tenían las imágenes de la Capilla de Belén.

Por tanto, los Niños de Belén gozaron de gran fervor popular, especialmente a lo largo del siglo XVIII. Al tratarse de figuras de pequeño tamaño, era frecuente la devoción particular en las capillas de algunos hogares canarios. Posteriormente, el ajuar se dispersó y poco se sabe hoy de aquellas joyas.

El prototipo de imagen posee, una vez más, a Canarias en relación con Andalucía. Prestando atención a la imagen del Niño Jesús, es acertada su comparación con el exitoso modelo creado por el escultor Martínez Montañés tan difundido en las islas durante el periodo Barroco. El pelo ensortijado, con copete sobre la frente, y rostro realista y amable, son sus características principales. El anonimato de la imagen no desmerece la buena calidad del trabajo. Llama la

atención la particularidad de las técnicas empleadas en la realización de ambas figuras, pues se ha mezclado la talla de madera con el plomo fundido, ambos policromados. Ejemplos similares se localizan en Icod y Santa Cruz de La Palma, según ha estudiado el profesor Hernández Perera Adernés, el historiador José Concepción ha recogido la presencia de un san Juan Bautista de bufo de plomo entre los bienes declarados por doña Elvira del Castillo Olivares, emparentada con el conde de la Vega Grande, existentes en su residencia de la ciudad y testamentados a mediados del siglo XVIII. Por un lado, estos datos nos indican la popularidad de estas pequeñas imágenes para culto privado y por otro, nos permite asentar que las efígies de plomo no eran tan excepcionales. Como obra anterior a 1626, es más que probable que su presencia en la Catedral se correspondiera con la admisión de obras foráneas durante este periodo, especialmente de talleres andaluces.

El canónigo García Tello Osorio, natural de Tede (Gran Canaria), contribuyó con labores benéficas al enriquecimiento artístico de la Catedral de Santa Ana, como se aprecia con el regalo del mencionado ajuar de plata para los Niños de Belén. Además cumplió con la voluntad testamentaria de su primo el tesoro don Luis Trujillo Osorio, fallecido en Lisboa pero sepultado en la capilla de San Gregorio, adornándola con tanto esmero que legó a ser la capilla mejor decorada de toda la Catedral. García Tello murió el 17 de junio de 1647.

ERFP



NUESTRA SEÑORA DE BELÉN [A.B.30]

AMBROSIO BENSON / [1495 - 1550]

ÓLEO SOBRE TELA / 31,5 x 30 cm / Ca. 1530-1540

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA

BRITANCO PÉREZ, F. [1997], pp. 10-11, CÁDIZ LA LEÓN, S. I. 1992, pp. 409-412, GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. [2001], pp. 75-76, NEGRÍN DELGADO, C. [1995], pp. 33-34, NEGRÍN DEL-

GADO, C. [2001], pp. 408-411, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. [1998], p. 327, VVAA. [1996], pp. 93 Y 123.

El Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas posee entre sus fondos esta magnífica pintura flamenco realizada por Ambrosius Benson que representa a Nuestra Señora de Belén. Las representaciones plásticas de las Virgenes con Niño se multiplicaron sobre todo a partir del siglo XIII teniendo un éxito enorme hasta la época contemporánea, pues la iconografía cristiana

no ha dejado pasar desapercibido este periodo de la infancia de Jesús, representándolo en brazos de su madre. A tenor de ello, el nombre de Belén nos lleva a recordar su infancia y la estrecha relación filial de Jesús con su Madre.

Esta delicada pintura fue donada hacia 1599, tras el ataque de los holandeses a la capital gran-canaria, por el canónigo de la Catedral de Santa Ana don Gabriel Ortiz de Saravia, natural de la villa de Ledesma en Salamanca, para la capilla

[A.B.30]



© Del Encuentro, los autores. Digitalizado mediante el I.A.D.G. Biblioteca Universitaria, 2008

del Baptisterio de la desaparecida iglesia del Sagrario. Donación constada gracias a la tarea investigadora del archivero de la Catedral de Santa Ana don Santiago Casola, quien transcribe una de las cláusulas del testamento del mencionado comitente, expedido en Las Palmas de Gran Canaria el 8 de noviembre de 1613. Que puse un retablo de nuestro Señor de Belén en la iglesia vieja en la capilla del baptisterio, y la adorne de alguna plata y ornamentos, para que con alguna decencia se pudiese celebrar en ella la misa...

Pero muy pronto la pintura pasó a decorar y a dar nombre a la capilla de Nuestra Señora de Belén en la citada iglesia, que con anterioridad pudo estar bajo la advocación de san Gregorio Magno. Esta era una de las seis capillas que poseía el recinto eclesial, siendo las restantes la ya mencionada del Baptisterio o de San Juan Bautista, San Miguel Nuestra Señora del Carmen, San Andrés y Nuestra Señora de La Antigua. Solicitando el licenciado Saravia, el 7 de julio de 1609, al Cabildo Catedral que dicha capilla se reservara para en ella decir misa los prebendados y el capellán. Allí recibió culto en un retablo tallado por el maestro Antonio Ortega a principios de la última década del siglo XVII, junto a las imágenes de san Juan Bautista Niño y el Niño Jesús que aún conserva el templo catedralicio. En un inventario de la capilla de 1702 se escribe: *Imagen de N.S. de Belén. Una efigie del Niño Jesús, una efigie de San Juan, una efigie de San Sebastián en el retablo, y un cuadro del Descendimiento de Cristo de la Cruz.*

En 1781, tras el derribo de la mencionada iglesia del Sagrario, pasó a la Catedral estando ubicada en la actual capilla de Santa Teresa de la Catedral de Santa Ana, que con anterioridad estuvo bajo la advocación de Nuestra Señora de La Antigua. Emplazamiento que no sería definitivo, pues veinte y seis años después, volviera a ser trasladada al desmenuzarse con la autorización de José Luján Pérez el retablo de madera de estilo barroco de Nra. Sra. de La Antigua, pasando a la ya por entonces edificada capilla de San José, en la que estuvo buena parte de la siguiente centuria, tras su restauración en 1919 por el pintor Eladio Moreno Durán.

Como bien ha estudiado la especialista en pintura flamenco en Canarias doña Constanza Negro, este tipo de composición de la Virgen con el Niño de medio cuerpo sobre un fondo neutro quizá derive del modelo brujense del maestro Gerard David, en cuyo taller había trabajado Ambrosius Benson.

El rostro ensalado de María, ligeramente ideado establece un diálogo visual con el Niño, al que sus carnosos labios sonríen sutilmente. Su cabello oscuro acentúa el valor tenue de las blancas carnaciones, provocando un juego de luces y sombras que se repite en el infante, a la manera del gusto renacentista italiano. Éste aparece desnudo amparado por las rígidas manos de su madre, de largos y delicados dedos con el seguro de sus mandíbulos abultado, en los cuales se advierte la influencia de Giampietrino, discípulo milanés de Leonardo da Vinci, sus pequeñas piernas reposan sobre los paños nórdicos, de grandes calidades pictóricas, que cubren a la Virgen.

La existencia de esta pintura no es un caso excepcional en Canarias pues el tráfico comercial establecido entre las islas y Flandes desde principios del siglo XVI permitió la llegada de numerosas piezas artísticas de todo género. Así el trueque de obras a cambio de la producción autóctona contribuyó a satisfacer la demanda de imágenes para el culto en ermitas, iglesias y conventos. El Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas posee entre sus fondos museísticos varias obras pictóricas llegadas desde Flandes, generadas en los principales talleres de Amberes o Bruselas: la *Coronación de la Virgen* pintada por Martellos Coffemans; *san Jerónimo*, atribuido al taller de Jan Massys, el *Triptico de san Cristóbal*, obra anónima del XVI y un *Ecce Homo* del siglo XVII.

MTDR.L



SAN ZACARÍAS (A.B.31.1-2)

FRANCISCO PACHECO DEL RÍO (1564 - 1644)

ÓLEO SOBRE LIENZO / 212 x 80,6 CM / 1619

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

SANTA ISABEL

FRANCISCO PACHECO DEL RÍO (1564-1644)

ÓLEO SOBRE LIENZO / 212 x 80,6 CM / 1619

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN, S. (1990), pp. 186-194. FRAGA GONZÁLEZ, C. (2001), pp. 195-240. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1998), pp. 356-361. VV.AA. (2001), pp. 73-74. VV. AA. (1998), p. 82.

Desde los primeros años del Seicientos, a medida que fueron disminuyendo los contactos comerciales entre Canarias y los Países Bajos, se abrió una creciente afluencia de obras pictóricas que tenían como origen la Península Ibérica. Entre estas obras sobresalen las que, procedentes de Sevilla, llegaron a Gran Canaria para ornamentar el templo catedralicio de Santa Ana. De ellas destacamos los dos magníficos lienzos que representan a los padres de san Juan Bautista, santa Isabel y san Zacarías.

Como bien ha estudiado el tristemente desaparecido archivero de la Catedral de Santa Ana, don Santiago Casola, ambos óleos fueron encargados hacia 1619 en la ciudad hispalense al insigne pintor y tratadista Francisco Pacheco, por García Tello Osorio a petición de su primo don Luis Trujillo Osorio quien había heredado el patronato de la capilla de San Gregorio Magno de su tío el fallecido canónigo don Gregorio Trujillo Osorio. Su finalidad era la de ornamentar un retablo de madera que presidiera la capilla de San Gregorio Magno; capilla que, con anterioridad, estuvo dedicada a san Juan Bautista y que es la cubierta de la nave del Evangelio desde los pies del espacio catedralicio.

El retablo, hoy desaparecido, para el cual fueron adquiridos los lienzos, estuvo presidiendo la mencionada capilla hasta el año 1802, fecha en la que fue sustituido por otro realizado en mármol de estilo neoclásico. Afortunadamente se conservaron las dos telas de san Zacarías y santa Isabel. Ambas dan buena cuenta del estilo propio de su autor a medio camino entre el manierismo de tradición rromanista imperante en el



AB.311

último tercio del siglo anterior y el barroco. Siguiendo a la profesora Piedad González Pacheco, en estas obras muestra su interés por el dibujo, reflejado en los contornos y en el minucioso estudio que realiza de los volúmenes a través de los ropajes. Las fórmulas manieristas se aplican en el alargamiento de las figuras, éstas han sido alargadas, fijando el contorno mediante el uso de un firme dibujo y resaltando los volúmenes con duros pliegues. Mientras que lo barroco se percibe a partir del tenebrismo que deja su huella en el follaje verde oscuro situado tras las figuras y sobre todo, en el empleo de algunos efectos lumínicos.

La madre del Bautista, santa Isabel, está representada iconográficamente como una anciana

siguiendo la narración del Evangelio (Luc. 1, 5-80) pero la senilidad de su rostro es suavizada por las tonalidades rosáceas y blancas del vestido y manto. Su alargada figura se recorta sobre un fondo arbóreo. La santa se recoge con delicadeza el manto con la mano izquierda efectuando un movimiento de acercamiento a lo que fue el centro del desaparecido retablo. A su paso, el suelo aparece también de vegetación. Cabe destacar el estado anatómico de las manos, la izquierda de alargados dedos, muy articulados que recuerdan influencias flamencas, mientras la derecha por su factura, más carnosa parece obra de algún discípulo de taller. Por lo que respecta a su esposo, san Zacarías, atado con manto amarillo sobre el verde oscuro follaje, responde al mismo esquema compositivo de la santa, pero de manera inversa con respecto a ella, de modo que se sitúa ladeado hacia el interior, dirigiendo sus pasos también hacia el desaparecido retablo, recogiendo su manto con la mano izquierda. La posición de ambas figuras nos lleva a pensar que ambas se dirigen a un centro de atención, pudiendo tratarse éste de una escultura que representase a san Juan Bautista, no obstante, carecemos de documentación que nos corrobore esta hipótesis.

Tras la restauración de ambas obras, efectuada en 1999 por doña Amparo Caballero Cassasa, se observa con más detalle la pincelada suelta y sinuosa tan característica del artista sobre todo en la barba del santo, en el cielo y en el fondo. Además se constató que las traseras de ambos lienzos fueron protegidas por otros dos lienzos de época posterior, probablemente decimonónicos, con las siglas JHS que estaban claveteados sobre los bastidores. Ambos nuevos lienzos fueron retirados y a los mismos se les aplicó un tratamiento de conservación y restauración del soporte. Posteriormente fueron tensados y actualmente se conservan en las dependencias de la catedral de Santa Ana.

Hasta el año 1999 las obras de Pacheco se situaban a ambos lados del retablo de San Gregorio Magno en la citada capilla, en orden inverso para el que fueron pintados. A partir de la mencionada fecha, tras la restauración del templo ca-



tedralicio, se ubican en la capilla del Santísimo flanqueando el Sagrario-Manifestador ejecutado por el artífice palmero Lorenzo de Campos.

¹ Su traza se atribuye al arquitecto genovés Giacomo Maria siendo su consorte don Pedro Martínez, patrono de la capilla de San Gregorio Magno.

² Información arqueológica sujeta, por la herencia en Historia del Arte de don Mateo Albarrán Barrio.

³ Realizada por el arquitecto don Salvador Párraga Gil. La apertura de la Santa Iglesia Basílica de Canarias se produjo el 14 de marzo de 1986.

MEDRIL



NUESTRA SEÑORA DE LA PALOMA [AB.32]

JERÓNIMO LÓPEZ PALANCO [E - 3626]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 241 X 168 CM / CA. 1622

FRENADO:

GRUPO LÓPEZ PULGARCO PE. MADR. 1622

GRAN CAJARRA, LAS PLUMAS DE GRIN COVARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA:

ANTONIO SÁENZ, T. DE. [1999], pp. 60-63 Y 82-104. CAZORLA LEÓN, S. [1962], pp. 90-99. FRAGA GONZÁLEZ, C. [2001], pp. 195-210. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. [2001], pp. 44-56. GONZÁLEZ PULGARCO, A. M. [1998], pp. 19-33. HERNÁNDEZ PÉREZ, J. [1984], p. 201. PÉREZ SÁNCHEZ, A. [1992], pp. 129-147. RÍO Y DE LA HIGUERA, J. DE. [1992], pp. 6 y 17. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. [1986], pp. 65-63. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. [2001], p. 363. ROSCHINI, G. M. [1964], pp. 294-295. SÁNCHEZ DIEZ, C. [1998], pp. 172-176. URRUTIA, J. [1992], pp. 13-20. VV.AA. [1999], p. 97.

El término *Immaculada Concepción* se refiere a la concepción purísima de María en el vientre de santa Ana. Según esta doctrina, al ser elegida y predestinada para ser la nueva Eva, Madre del nuevo linaje redimido, Dios la preparó con todo esmero en el orden sobrenatural, preservándola inmune de la culpa original y llenándola de gracia y virtudes.

Esta idea fue ganando adeptos a lo largo de la Edad Media y llegó a ser tema preferente de debates teológicos en los siglos XII y XIII. Entre las Órdenes mendicantes, los dominicos, con santo Tomás de Aquino a la cabeza, se opusieron a esta piadosa creencia, mientras que los franciscanos, exceptuando a san Buenaventura, la fomentaron y la defendieron apasionadamente.

La festividad litúrgica de la Inmaculada, celebrada en Oriente desde principios del siglo VIII y en Irlanda en el siglo IX, fue aprobada por el pontífice franciscano Sixto IV en 1476. En el mundo hispánico, sin embargo, adquirió un gran arraigo a partir de la llegada al trono de Carlos III, pues el Papa Clemente XIII concedió a esta advocación el patrocinio de España. Esta fiesta eclesiológica fue elevada a solemnidad de precepto por Pío IX, con ocasión de la definición dogmática, en 1854. Sancionando esta doctrina como dogma de fe mediante la bula *Ineffabilis Deus*, de 8 de diciembre del citado año, después de un largo proceso de clarificación.

La representación iconográfica de este tema experimentó un proceso evolutivo similar al de



[A.R.31]

sarrollo y fijación de la verdad revelada. Dada la dificultad de establecer el modelo figurativo de un concepto abstracto, hubo varios intentos iconográficos a la hora de expresar la Inmaculada Concepción: el Arbol de Jesé, con las simplificaciones genealógicas de la Parentela o Sagrada Estirpe y de la santa Ana Triplex; y el Abraco Místico de san Joaquín y santa Ana, con la Alegoría

de los tallos. Interpretaciones previas que no prosperaron por su propia complejidad y pobreza doctrinal, según don José Miguel González Gómez.

La figuración definitiva de la Purísima partió de considerar a María como figura aislada. En los siglos XIV y XV aparecía rodeada de diferentes símbolos referentes a fábulas animales;

© Colección Museo de Arte Sacro. Digitalización realizada por IAPH. Biblioteca Universitaria, 2008

en el siglo XVI se impuso la Virgen *Ylta Pulcra*, orlada de títulos bíblicos. Para posteriormente unirse a ello la representación del Apocalipsis (12,1). En esto apareció un gran prodigio en el ciclo, una mujer vestida de sol y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza, una corona de doce estrellas.

Los primeros ejemplos de la Virgen sola, sin Niño, indican que la Concepción Inmaculada de María es anterior en el tiempo a la maternidad divina. Esta se representa de pie, con las manos juntas y en actitud de oración. Los artistas del siglo XVI dejaron establecido el modelo que consagrarían definitivamente en la centuria siguiente: el escultor Juan Martínez Montañés y el pintor Bartolomé Estéban Murillo.

En efecto, el arte de la Contrarreforma, al potenciar el culto a la Virgen, propagó con rapidez este modelo de la Purísima. La nueva tipología fue codificada por el pintor y teórico Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*. Los rasgos esenciales fueron tomados de la *Mujer del Apocalipsis*, modelo que no era novedoso, porque san Buenaventura ya lo había relacionado con la Virgen en el siglo XIII. Sin embargo, Pacheco lo adoptó y amplió. Creando un tipo figurativo que representa una Virgen joven, de unos doce o trece años de edad, acompañada de una serie de símbolos: la luna, una o varias cabezas de querubines, la cabeza de la serpiente del Paraíso, la aureola de doce estrellas...

Centrándonos a la pintura que conserva el Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas, realizada hacia 1622 por el pintor madrileño Jerónimo López Polanco, observamos cómo iconográficamente sigue algunos de los postulados formulados por Francisco Pacheco. La Virgen se alza sobre la media luna que le sirve de escabel, en representación del universo material creado; tres cabezas de querubines, en nombre de todos los ángeles y de la creación espiritual la rodean. Tal y como señala Pacheco, está rodeada por un resplandor oval de tonalidades áureas a base de ritmos, que se identifican simbólicamente con los ostensorios eucarísticos, pues no en vano María fue sagrado viviente de la di-

videdad. Sin embargo, a diferencia de Pacheco, la media luna símbolo antiguo de castidad, se representa con las puntas hacia arriba, en cuarto ocidente. No aparece la serpiente del Paraíso, aplastada por su pie, y en su cabeza la aureola de doce estrellas ha sido sustituida por una corona imperial, como atributo de realeza. A veces —como es el caso que nos ocupa— puede usarse como símbolo, el *Parúclito*, en forma de paloma, que evoca el misterio de la encarnación del Verbo en el seno de María (Lc. 3, 22). De este modo se la vincula con la Trinidad, como Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo. De hecho a esta representación de la Purísima se la ha catalogado con el título de *Virgen de la Paloma*.

Por lo que respecta a su composición es deudora de los modelos escultóricos de la escuela castellana del siglo XVII y en concreto del prototipo creado por Gregorio Fernández. El lienzo sigue fielmente el tipo de Inmaculada Concepción creado por el maestro vallisoletano desde 1616. De él se conservan magníficos ejemplares como los de los conventos franciscanos de Peñaflor (Valladolid) o la del Real Monasterio de la Encarnación (Madrid). Polanco la representa con las manos juntas, posición frontal y cuello a modo de un estricte cilindro. A través de una composición triangular, cuyo vértice superior es la paloma que planea sobre la cabeza de la Virgen. Vestiendo túnica blanca y manto azul, cuyos pliegues, quebrados en zigzag para producir efectos de claroscuro, denotan dureza y acartonamiento. Recordando a las esculturas de Fernández, sus cabellos al descuberto caen ampliamente por delante, encima de los hombros. Su rostro ensortador y sosegado, con la mirada hacia arriba, contribuye a la interpretación ingenua e infantil de la Virgen, tal y como propagaba Francisco Pacheco. En él sobresalen el extraordinario uso del dibujo y el color, las bellísimas carnaciones, y sobre todo, el tratamiento de las ricas calidades de las telas, tanto en la cenefa del manto con brillantes bordados a modo de filigrana como en la túnica. A tenor de ello, Polanco nos ofrece una técnica precisa, una gama de color reducida, una factura pulida, poco empastada y

una luz algo tenebrista que modula la figura para resaltarla.

Algunos historiadores han visto también en esta obra la influencia tenebrista de las pinturas de Zurbarán, pero ha de constatarse que la primera *Inmaculada* conocida del gran maestro sevillano para el Colegio de Ntra. Sta. del Carmen, en Jadrage, se fecha en 1630 y por lo tanto, su ejecución fue posterior a la pintura de Polanco. Además, el aspecto escultórico de las figuras del maestro sevillano se inspira en las obras de los artistas Juan Martínez Montañés y su colaborador y discípulo Juan de Mesa. A ello se une el que el naturalismo español no tuvo sus raíces en la imitación de la obra de Caravaggio, pues en la España de Felipe III se produjo un naturalismo de tono tenebrista y luminista con independencia del gran pintor milanés.

La figura de la Purísima se encuentra enmarcada por la arquitectura fingida de un arco de medio punto, que nos introduce en la obra, a base de arabescos florales en pan de oro. Tratándose, como ha estudiado el profesor Pérez Sánchez, de un tipo de cuadros piadosos que representan imágenes de gran devoción con una obsesiva realidad y una clara voluntad tridimensional. Pues con ello, algunos artistas desde el Quinientos y, sobre todo, de la centuria siguiente —como en el caso— quisieron pasar de la pintura a la escultura, poniendo sus recuerdos de relieve al servicio del engaño visual, prestando una mayor realidad corpórea y tridimensional a lo representado, para adquirir así una capacidad ilusoria mayor.

La pintura fue donada en 1649 por el canónigo don Juan Fernández de Onate a la Catedral de Santa Ana junto con otro lienzo —hoy desaparecido— que representaba a san Francisco de Paula, con el propósito de que fuesen colocados en la capilla de la Concepción y San Francisco de Paula, que estaba bajo su patronato. Allí estuvo expuesto a la devoción popular hasta que en 1848, con ocasión de una serie de reformas llevadas a cabo en los altares de la catedral fue sustituido por otro cuadro del mismo tema realizado por Cristóbal Hernández de Quintana, pa-

só a formar parte de los bienes muebles de la ermita de San Juan Bautista de Las Palmas de Gran Canaria, para con posterioridad al año 1971, formar parte de la colección del entonces naciente Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas, a instancias del tristemente desaparecido canónigo don Francisco Caballero.

La filiación de este lienzo como obra de Jerónimo López Polanco se dio a conocer por primera vez en 1971, gracias al profesor Hernández Perera, a través del *Catálogo de la Exposición de Restauraciones*, realizadas por el equipo del restaurador Moisés Leal en la Casa de Colón.

Del artículo madrileño se conocían hasta ahora pocos datos sobre su biografía y producción artística. Sin embargo, gracias a un artículo de don Carlos Sánchez Díaz se sabe que nació en Madrid, posiblemente en el último tercio del siglo XVI, falleciendo en esa misma ciudad en el mes de abril de 1626. Siendo enterrado en la iglesia de San Miguel, junto a su padre. Estaba casado con Ana Ruiz y era hermano del también pintor, Andrés López Polanco, antiguo autor que, sin embargo, muestra en sus obras un estilo más tradicional y repetitivo, sin la frescura de las novedades aportadas por el primer naturalismo ya presentes en la obra de su hermano Jerónimo. En sus mandas testamentarias Polanco cita al mercader de lienzos Cristóbal Gutiérrez Rojo, a quien había dado dos partidas de pinturas que se encontraban en Sevilla con destino a América. Dato de especial interés, pues nos lleva a plantearnos si la obra que poseemos en Gran Canaria pudo ser una de aquellas que tenían como destino el continente americano, y que quizás don Juan Fernández Ortaie la adquiriera cuando el barco hizo escala en Gran Canaria con rumbo a las Américas; pues es sabido, que este lienzo y el desaparecido de san Francisco de Paula —cuando obra también de Polanco— decoraban la vitrina particular del comitente antes de ser donadas al templo catedralicio. Todo ello nos ilustra lo que supuso para muchos pintores de la escuela madrileña el competitivo mercado artístico de la Corte ante la presencia de artistas de gran relevancia que eclipsaban su tarea pictórica.

El extraordinario marco de madera policromada de finísima labor de marquetería da aún mayor prestancia a una obra de primerísimo filador del panorama del arte canario.

Todo lo aportado nos ofrece el perfil, aún incompleto, de un excelente pintor madrileño del primer tercio del siglo XVII cuyo catálogo de obras actualmente se compone de dos obras más salidas de su pincel: *La Inmaculada* de la iglesia de la Asunción de Dueñas, en Palencia y el *Retrato de Juan de Brivisco* del Museo del Palacio Episcopal de Segovia.

¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, José Miguel: «Los Artistas también lo llaman Bernabérrado» en *Catálogo de la exposición Maier Anafólio*, Obra Social y Cultural Cajamar, Córdoba, 2001, pp. 44-46.

² Vile: CÁLLIZO, Julia y CUBEL, José Zurbano (1998-2004). Ediciones Políglota, Barcelona, 1991, pp. 76-154 y 156, nº 70, fig. nº 38 y 40.

³ Vile: URSUA, Jesús: «La pintura española en el reinado de Felipe III» en *Catálogo de la Exposición Pintores del Reinado de Felipe III*, Fundación Caja Vitor, Madrid, 1992, pp. 13-20.

⁴ Vile: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Transportes a lo divino en Lecciones de Historia del Arte III» EPHEACE, Instituto Municipal de Estudios Ikonografem, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 120-147.

⁵ Vile: SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos: «Un retrato de Juan de Brivisco por Jerónimo López Polanco» en *Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Historia del Arte Diego Hitaque*, Centro de Estudios Históricos, Nº 282, Madrid, 1998, pp. 177-178.



148.33E

MDTRL



CRUZ PROCESIONAL, 148.33E

ANONIMO

PLATA SOBREDORADA, CINCELADA / 775 X 235 CM / CA. 1526

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ PERERA J. (1951), pp. 7-78. VV. AA. (2000), T. I, p. 56.

Esta cruz de plata sobredorada fue regalo del párroco del Sagrario don Pedro de Brailo, que como descargo de los frutos gozados en esta iglesia, la daba como presente en 1526. La asen-

cia de marcas impide cualquier precisión sobre su posible autor y dado que se trata de un legado, no de un encargo específico del cabildo catedral, resulta aún más difícil indicar su autoría. Como apuntan los diferentes inventarios referentes al tesoro y ornamentos, posiblemente se trate de la primera cruz procesional que firmó parte de su ajuar litúrgico. No quedan referencias de anteriores y cabe la posibilidad que se trataran de piezas de madera sobredoras. Su trazo corresponde a una tipología tardogótica, con cierto aire naturalista. La cruz latina es un árbol con brotes que sobresalen de las aspas que la forman. Sobre un medallón a modo de clave añadido a finales del siglo XVIII, se dispone un crucificado que apunta factura medieval. Destaca el modo ricamente cincelado con trazos geométricos a modo de templete ciego, de planta octogonal, sobre la que descansan los contrafuertes.



JUECES

Tal y como se conoce, este portapiés es una de las piezas más significativas del tesoro catedralicio. Sin tener noticias exactas de su autoría, se atribuyó a comienzos del siglo XX al inmigrante orléano Benvenuto Cellini. Estudios posteriores, y pese a la falta de puntón, enmarcan su autoría al taller de la alameda sagra de los Becerril.

La ornamentación plástica una relación totalmente imbricada con la talla de un retablo. En

un completo repertorio decorativo en el que se dan cita todos los elementos propios del lenguaje renacentista, se relata magistralmente la escena de la Pasión de Cristo. Para ello y con acertada maestría se han empleado esmaltes traslúcidos de vivos colores en los que sobresa-le el rojo y el verde. La estructura de este diminuto retablo, frecuente en los años centrales del Quinientos, se divide en tres calles con una hornacina central en la que se desarrolla la es-

terna del Calvario bajo un arco de medio punto. A su alrededor y en sendos nichos, se dispone los cuatro evangelistas ataviados con los atributos que los caracterizan. Sobre la hornacina central, dos ángeles portan una corona, a modo de corona de laurel, que sustentan una araña. En el último tramo, en el tímpano del ático, se desarrolla la escena de la Pietà: María acoge en sus brazos el cuerpo de su Hijo, mientras en un segundo plano una de las santas mujeres sujeta un manto. Dos ángeles que portan sendos cráneos, y un mascarón ornamentan los vértices del frontón.

El portapiés fue un obsequio del Obispo fray Juan de Albaladejo, religioso de San Jerónimo que ocupó la silla entre 1568 y 1574. Este prelado que compartió el retiro del Rey Carlos V en el monasterio de Yuste en calidad de confesor, fue nombrado poco antes del fallecimiento del monarca, Arzobispo de Santo Domingo en la isla La Española, pero no llegó a tomar posesión. En su pontificado se inauguró la «Media Iglesia».

En torno a 1582 queda por primera vez inventariado este portapiés, y el sobrenombre de portapiés de los obispos se recoge en varios inventarios, y así en noviembre de 1789, se describe esta pieza en los siguientes términos:

En portapiés de plata sobredorada muy rico, todo esmaltado con figuras que se da la paz a los Señores Obispos, tiene una piedra en medio que fue apreciada en ciento treinta ducados antiguos.

MJCL



COPÓN DE AMEBRES [JUE.36]

ANONIO / AMEBRES

PLATA SOBREDORADA, CINCELADA / 29 X 18,7 Ø CM / SIGLO XVI

GRAN CANARIA/LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFIA:
HERNÁNDEZ PÉREZ J (1975), p. 90. VVAA (1999), p. 123. VV. AA. (2000) T. 1, p. 29.

El ajar litúrgico de la sede catedralicia acogió desde las primeras centurias una singular pieza de plata dotada procedente de Amberes como atestiguan su marca, datada a finales del siglo XVI. Clasificada durante mucho tiempo como copón plateresco de procedencia sevillana, el puntón de la

ciudad representado por una mano coronada en el interior del pie ubicó finalmente el copón. No sólo se indica la ciudad, sino que nos acerca a su cronología representada por una letra y otro símbolo, un *compús*, posiblemente puntón del marcador. La ornamentación profana queda reflejada

en toda la pieza, tanto en el exterior como en el interior, donde encontramos una figura ecuestre. Así, el pie circular con decoración a medio círcel representa mascarones y cabezas de carnero y carfeles, siguiendo así la pauta renacentista. Su trazo se acentúa en el nudo donde descansa la amplia copa sobre ménsulas de platera curvada. La copa lleva gruesos galones, mientras que la tapa, también cincelada, se remata en una sencilla cruz. Posiblemente se trate de una de las pocas copas sensiblemente reformadas dado su carácter civil, a la que se ha añadido algunos elementos. A partir del siglo XV los sínodos recomiendan el empleo de dos tipos de copones o pódicos: uno mayor para permanecer en el sagrario, y otro menor para llevar el viático a los enfermos. Al extenderse en el siglo XVI la comunión privada, el copón adquiere dimensiones mayores, ensanchándose la copa y con la tapa independiente, tal como la conservada en la Catedral de Santa Ana.

No es la primera pieza de los Países Bajos que se conocen en las islas; el profesor Pérez Moreta constata la presencia de algunos ornamentos para la isla de La Palma como el calice de plata para el templo de La Encarnación de Santa Cruz de La Palma adquirido por Jacome de Mosteverde en el primer cuarto del siglo XVI. Del último tercio de la misma centuria son unas lámparas votivas donadas por Pablo Vardale a la misma ermita y al santuario de Las Nieves. Se ha constatado además un amplio repertorio de campanillas de altar fundidas en bronce, por gran parte de la geografía palmera y tierrieta, con motivos clásicos e inscripciones latinas. También de los Países Bajos, concretamente de Ámsterdam, son el atril y el tenebrario de la catedral catará, de notable valor artístico, realizados según el diseño del almirante Diego de Roo para el tenebrario y Lorenzo de Campos, que realizó el boceto para el atril en el último tercio del siglo XVII.

MJOL



ANDAS DEL CORPUS [JLB37]

ANONIMA APLANDA JUAN DE ALFAR



OSPEBERÍA, PLATA LABRADA Y REPUNDA / 151 X 68
CM / ANTERIOR A 1615

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CA-
Tedral de Santa Ana

BIBLIOGRAFÍA

CAZORLA LEÓN S. [1991] pp. 240-247 Y 467-508. CAZORLA
LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. [1997], pp. 187-
188. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. [2001], pp. 81-83.
HERNÁNDEZ PEÑERA, I. [1955], pp. 92-95. VV. AA. [1999],
p. 74.

Las denominadas *andas de Corpus* son mue-
bles litúrgicos, generalmente realizados en pla-
ta, en las que se expone y transporta la Custodia
donde se guarda el Santísimo en la festividad
de Corpus Christi.

Desde el primer tercio del siglo XVI, el Cabi-
do Catedral canariense mostró deseos de adqui-
rir unas andas procesionales. Pues se corrobora
documentalmente en 1526, que ante la inexisten-
cia de una pieza de este tipo en la Catedral de
Santa Ana para la festividad del Corpus Chris-
ti se utilizara mediante acuerdo entre el deán y
el padre fray Thomas de Santiago, prior del mo-
nasterio de Santo Domingo de la ciudad de Las
Palmas de Gran Canaria, la cesión temporal du-
rante la celebración de la mencionada festividad
de la que poseía el citado cenobio. Esta, junto a
una imagen de Nuestra Señora del Rosario ha-
bían sido donadas por don Álvaro de Herrera.

En 1528, el Cabido Catedral examinó un dise-
ño sin tomar decisión alguna. Pero tras la in-
vasión de los holandeses en 1599 la idea de en-
cargar unas andas para el Corpus vuelve a
retonarse. Sin embargo, no va a ser hasta princi-
pios del Sescientos cuando se materialice la
adquisición de la tan ansiada pieza litúrgica.

Obra foránea, llegó a Gran Canaria el 5 de abril
de 1615 desde Sevilla con el Obispo Antonio Co-
misionero, quien tomaba posesión de su catedral
como Obispo de la Diócesis Canariense, tras la
muerte de su antecesor López de Vélez.

La pieza, con un coste de 20.000 reales, fue
adquirida en la citada ciudad hispalense, uti-
lizándose como intermediario al maestro de mú-
sica de la catedral sevillana, Jerónimo de Medi-
na, hecho que constata las excelentes relaciones
que ha mantenido a lo largo de la historia la Dió-
cesis Canariense con respecto a la sevillana.



[I.B.37]

Se trata de una de las grandes obras de plata-
ría manierista que se conservan en Canarias. Fue
atribuida por el profesor Hernández Rivera al ta-
ller de los seguidores de Francisco Alfaro, quien
ya había realizado obras similares para otros tem-
plos sevillanos, como los de las iglesias de San-
ta Marta de Carmona, San Juan en Marchena, o
la llamada custodia de la Espina en la Seo se-
villana.

Como bien ha estudiado el profesor Conce-
pción Rodríguez, las espléndidas andas canarias
presentan planta centralizada, frente a las sevil-
lanas, de base cuadrada. Siguiendo el modelo
ideado por Juan de Arle, que rompe con la tipolo-
gía preferida del maestro Alfaro, de planta poligonal.
Su base se adorna con figuras de Niños

en los resaltes, a modo de Atlantes, y cartelas
que enmarcan espejos con inscripciones bíblicas.
Inmediatamente se alzan ocho columnas de
fuste estriado, rematadas con capiteles corintios
sobre las que cabalga el entablamento. El arqui-
tabe, reforzado por matacanes se orna con onas,
mientras que el friso lo hace con figuraciones ve-
getales de tipo naturalista en las que se muestran
animalillos diversos de gran calidad plástica. En
las zonas de intercolumnios pareados se adhie-
ran arcos encañados por marcos poligonales que-
brados, de resabio escudriñarse, formándose unas
enrijas con motivos incisos bien estilizados. Ele-
vadas sobre las claves de tales arcos surgen nue-
vas cajas cuadradas, cubiertas por frontones cur-
vos rematados por triadas de jarras, la central de
mayor porte y con asas.

Sobre las columnas pareadas aranean frontones partidos y curvos, produciendo efectos de claroscuro. Los alerones se decoran con dinámicos nidos que portan símbolos de la Pasión. Mientras los brazos quedan ocupados por cajas rectangulares, cubiertas por frontones partidos y remate de jarras con asidas.

La zona de frontones curvos parapeta unos plintos de los que arranca la cúpula, semiesférica y buda, con la decoración de cabezas de angelillos de alas desplegadas, espejos parados, ornato vegetal, conchas y decoración a punzón. El casco en su conjunto está dividido por fajas en las que aparece asimismo el motivo de espejos y puntas de diamante. Su intradós queda dividido en ocho zonas por sarta de perlas, que confluyen en un perillón adornado asimismo con puntas de diamante. Las distintas fajas obsecen decoración simétrica de fileos y punteado.

El segundo cuerpo, a manera de linterna o capulín, presenta también ocho soportes pareados con estrías en espiral que parten de una base abombada y reforzada con asas a la altura de las columnas. Estas sostienen un entablamento rematado por cúpula semiesférica, en cuya base campea un tambor decorado con estrías, rematado por una cruz. En su interior el templete cobija la figura del Niño Jesús en actitud de predicar, en plata sobredorada.

A esta singular pieza se le aradió en 1662 una peara de plata labrada por el platero gascariano Muroyo de Ayala y Rojas, en sustitución de otra ejecutada el año anterior por el maestro Antonio Ortega.

Como bien afirmó el artes citado profesor Hernández Perera, el esquema de estas andas fue decisivo para el ulterior desarrollo de las andas de baldaguino y custodias cararias.

En la festividad de Corpus Christi estas andas precedidas por la custodia realizada en plata sobredorada realizada por el platero coribóes Damián de Castro (1773), procesiona sobre un trono también en plata, ejecutado en 1721 por el maestro platero gascariano José Egerio Hernández.

MTidelRL





CALIZ DE FELIPE IV [A.B.38]

ANÓNIMO / MADRID

PLATA SOBREDORADA CON ESMALTES / 34 x 19 cm / 1665

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ PÉREZ I (1982) p. 107; CAZORLA LEÓN, S. (1992), pp. 369-370; VV.AA. (1999) p. 121.

El cáliz es una elegante pieza de plata dorada regalo del Rey Felipe IV, tal como indica el escudo de los Austrias y la inscripción que reza al pie del cáliz: PHILIPVS HISPANIAE REX, IN AEPHANNAE SACRO SVMMO XPO LDD. ANNO 1656.

Respondiendo a los típicos modelos del estilo parisí, casi exenta de decoración y línea severa, es una reminiscencia del estilo toledano de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Los motivos ornamentales se reducen casi exclusivamente en la copa con cabujones de esmalte azul intercalados entre nervios en relieve. La decoración, lejana aún de los postulados barrocos, distribuye los suaves grabados entre la superficie lisa. Es una pieza para ser contemplada a distancia, donde el juego de volúmenes y la línea prevalecen. A la carencia de marca se une la uniformidad de estilo reinante en esta centuria, aunque ofrece todos los hitos de la platería cortesana. La capitalidad en la Corte de Madrid condujo a una uniformidad que, como ya señalamos, erraba de los modelos portugueses, anulando progresivamente otras líneas en la platería, que incluso traspasó el continente, encontrándose modelos similares en talleres americanos. Madrid se convierte por tanto en centro de influencia, como lugar de producción de encargo de obras presentes en todos los lugares del país, como este cáliz.

La merced queda contemplada en otra inscripción al borde del pie: D. ILDEPONSO PEREZ DE GUZMAN, ELCEMOISINS REGIS PRAEFECTO

MOL



BANDEJA [A.B.39]

ANÓNIMO / MÉXICO

PLATA, REFINADA, BORBONA / 53 cm Ø

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ PÉREZ I (1982) p. 109; VV.AA. (1990; VV.AA. (2000); pp. 235-237.

Esta espléndida pieza mejicana fue una ofrenda del Obispo Zuazo a su catedral. En un inventario de 1789 se indica un juego de bandejas en las que quedan bien definidas dos fuentes grandes de plata obra levantada de cincel con navío cada uno en medio; que la una pesa cuatro libras tres onzas y catorce adames y la otra cua-

tro libras y cuatro onzas que fueron del Ilmo. Zuazo.

La bandeja, fuertemente repujada, denota la vitalidad y destreza del dibujo de los talleres mejicanos. La decoración floral realza el estilo indígena sin apartarse de la composición barroca insinuada en el navío con velas desplegadas cincelado en el centro. Otros motivos como los mascarones, girasoles y pájaros acentúan este barroquismo.

La presencia de bandejas mejicanas en las islas es frecuente, como atestiguan las encontradas en la basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror, San Juan Bautista en Telde y la Catedral de La Laguna entre otras. Hasta ahora verificar su procedencia ha resultado harto difícil, pues uno de los problemas que se nos presenta es la escasa documentación, en la que apenas se señala que la pieza es procedente de Indias. En



otros casos, sabo por la decoración o un trabajo de cincelado bien definido, no se podría precisar su origen, ya que no presentan marcas, o bien éstas están muy borrosas.

Aunque estas piezas quedan incluidas en los inventarios de ajuar litúrgico, su finalidad es meramente ornamental, utilizándose en festividades muy solemnes para ornar retablos. Hoy podemos contemplarlas en los monumentos de Jueves Santos.

MJOL.



CALZ DE OBISEO LUCAS CONEJERO [A.B.40]

ANÓNIMO / PERÚ

PLATA SOBREDONADA 20 x 12,5 CM Ø / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRÁFIC:

HERNÁNDEZ PEÑERA, J. (1967), pp. 145-115. VVAA. (1999), p. 122. VVAA. (2000), pp. 211. PEÑEZ MOREIRA, J. (1991), pp. 580-599.

Este regalo del prelado don Lucas Conejero de Molina hacia 1715 es un interesante vaso de oro con abigarrada ornamentación y motivos de la Pasión distribuidos al pie: esponja, lanza, dados, la Santa Paz, clavos, entre otros. La copa, siguiendo el mismo esquema que el rúdo, presenta una sencilla decoración vegetal. La técnica empleada a modo de «cloisonné» con esmaltes de vivos colores, recuerda otra valiosa joya del tesoro catedralicio, el portapaz de los obispos.

Este cáliz formó parte de un legado mayor, de la misma factura y hermosos esmaltes, tal como aparece en un inventario copón de plata sobredonada de cincel que fue del Ilmo. Sr. Conejero. Cruz de altar de plata sobredonada y esmaltada con crucifijo, flores y cantineras que donó el Excmo. Sr. Conejero y pesa seis libras y una onza.

A pesar de la ausencia de marca, con la amable colaboración del profesor don José Manuel Cruz Valdovinos, se ha podido sitiar este cáliz en los talleres peruanos.



[A.B.40]

No es frecuente en las islas contar con facturas de Nueva España, pues el comercio isleño se canalizó hacia México. A pesar de ello se computa en nuestros templos algunos ejemplares. En La Palma, en la parroquia de Los Sauces se conservan dos lámparas, una corona imperial de plata dorada y esmaltes, y dos candelas de sol, legadas por el mercader palmero Pedro Martín González en el último tercio del siglo XVII. También la Catedral de los Remedios custodia otro ejemplar muy posterior, de comienzos del siglo XIX, un calza con la marca fiscal, probablemente legado por el presbítero Peretá Pacheco que, en calidad de familiar del Obispo don Luis de la Encina en Arequipa, ocupó el cargo de sacristán mayor en su catedral.

MJCL



LÁMPARA VOTIVA DE SAN FERNANDO (A.B.1)

JOSÉ EUGENIO HERNÁNDEZ / LAS PALMAS DE GRAN CANARIA [1702 - 1756]

PLATA REPUNDA / 18 x 29 CM Ø / 1747

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ FEBRER, J. (1972), p. 285.

La lámpara de la capilla de San Fernando es obra del orfebre José Eugenio Hernández, labrada en 1747. Esta pieza evoca otra lámpara, la genovesa donada en 1678 por el Obispo Bartolomé García Ximénez. La maestría del platero se aleja de los modelos de labra indiana con decoración vegetal, para centrarse en el empleo de eses calados en el plato con complicada curvatura.

El trabajo creativo de este orfebre quedó ya manifiesto en la labor de otras piezas para la catedral, como unos blandones de plata en los que reza su nombre y fecha —1733—, y en el trono de plata de la Virgen de *la Antigua*, muy valorado por los miembros del cabildo. Su aprendizaje y posición como platero catedralicio la heredó de su padre José Hernández Mederos. No es éste el primer caso; este mismo



(A.B.1)

hecho se puede testimoniar en el mismo siglo en la saga de los Padilla, en la que el obrador Antonio Padilla heredó el taller de su padre Agustín Padilla, vinculados ambos al entorno catedralicio.

Pero como ha ocurrido con otros orfebres, salvo por cuentas de fábrica, contratos u otros do-

cumentos, no queda huella de su labor ya que carece de marca. Una vez más queda testimoniado la descoordinación del gremio, pero no fue en meroscaño de la gran calidad en la producción platera en las islas, computable a los mejores talleres peninsulares.

MJCL



CALIZ DEL OBISPO HERRERA (A.B.42)

ANCIÑO / MADRID

PLATA SOBREDORADA, CANCELADO Y REPUNDO / 26
x 12,5 cm Ø / 1756

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ FERRERA, J. I. REGU, p. 201, CAZORLA LEÓN, S.
1996, p. 370.

El prebado fray Joaquín de Herrera de la Balcena legó a la catedral canaria dos hermosos exponentes de la platería madrileña: un háculo de plata dorada estilo rococó y un cáliz de la misma materia. Los tres punzones en su base nos indican la ciudad, año y su posible platero: un escudo coronado con el oso y madroño sobre dos cifras, 57, y las iniciales G./SAL, posiblemente aludiendo al apellido González.

Está datado en 1757 cuando aún era religioso del monasterio de Nogales del Obispado de Astorga. Y su condición como fraile cisterciense quiso que quedara manifiesto en su propio ajuar litúrgico como puede leerse en la base del cáliz: SOI DEL RPM, FR. JOAQUIN DE HERRERA, HIJO DEL MOSTIAS/IEGRO DE NOGALES. Pero este no es el único elemento que refleja su naturaleza como Obispo y religioso hermano. Mediante cintas terminadas en borlas, se representan atributos de la Pasión, como la escalera, lanza y esponja; emblemas episcopales, como el guante empujando un háculo y una mitra; y por último la aparición de la Virgen y el Niño sobre una nube y san Bernardo, aludiendo a la iconografía de su orden, pues fue el venerable santo quien contribuyó al culto a la Virgen, a la que convierte en objeto de una devoción fuerte y muy personal.

La platería madrileña de mediados del siglo XVIII no olvida totalmente la influencia barroca, trazando nuevas afinidades con la influencia francesa de la corte de los Luises. En las islas cretanas con un buen ejemplo de estos talleres, en-



A.B.42

tre ellos el cáliz y copón de oro regalo don Francisco Javier Delgado y Venegas en 1776 como arzobispo de Sevilla.

MJOL



CRUZ PROCESIONAL [A.B.43]

DAMIÁN DE CASTRO / CÓRDOBA [1716 - 1793]

PLATA SOBREDORADA, REPUNDO / 76 x 52 cm / 1772

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (2002), pp. 124-126. IV. AA. (1999), pp. 125 y 148. FEO RAMOS, J. (1968). CAZOLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), pp. 311-313.

La cruz procesional del orfebre Damián de Castro representa uno de los máximos exponentes de la platería cordobesa en nuestras islas. De su taller conocemos muchas obras, como varias custodias para los templos de Santiago de Galdar, la Concepción de La Orotava, y para la misma catedral de Santa Ana. Su labor como afamado obrador era ya conocida, pues junto con esta cruz procesional llega a la isla en 1772 una custodia encargada por el convento franciscano de Téñde. A diferencia de otros ornamentos del ajuar litúrgico, sobre esta cruz se conoce los trámites llevados a cabo por el cabildo catedral para su encargo, recogidos por el canónigo José Feo Ramos de las actas capitulares.

Se trata de una cruz griega elevada sobre un fuste muy abultado, rodeado de molduras en tornapuntas. Iconográficamente responde al doble programa dispuesto en ambas caras para ser contemplada durante el recorrido procesional, atribuyéndole cierta delicada efebística. En el anverso se representa la crucifixión, mientras que en el reverso, en bajorelievo, aparece grabado Jesús atado a la columna. El orfebre no omite los aires imperantes del estilo rococó que afianza no sólaamente en el trabajo a cincel de los atributos de la Pasión, también en el empleo de rocallas y medallones. La escultura del crucificado sigue los modelos andaluces, en la que despunta cierto patetismo.



Como apuntábamos al comienzo, el trabajo del cordobés Damián de Castro no nos es desconocido. Su obra en las islas está íntimamente ligada a su amistad con don Francisco Javier Delgado y Venegas, prelado de nuestra diócesis entre 1761 y 1768. Su amistad se remonta a los años en que nuestro obispo ocupaba el cargo de magistral en la catedral cordobesa. Desde su

sede en Sevilla con el capelo cardenalicio, don Francisco Delgado siguió favoreciendo sus primeras diócesis, Canarias y Sigüenza, y contó con la colaboración del platero cordobés. En su ciudad desempeñó el cargo de platero de la fábrica catedral y como tal elaboró en 1761 la urna del monumento del Jueves Santo, además de una imagen de san Rafael, custodio de Cón-

ha. Su vinculación a la congregación de plateros de San Eloy de la ciudad cordobesa fue estrecha a lo largo de su vida artística, siendo elegido en dos ocasiones hermano mayor.

MOJOL



ARCA EUCARÍSTICA [A.B.44]

ANTONIO PADILLA / LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

PLATA SOHREDORADA / 67 X 33 X 22 CM / 1777

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ PEREIRA J. (EDG.), pp. 291-292, VI, AA (1998), p. 323.

El arca del Jueves Santo es obra del platero Antonio Padilla, hijo del también maestro platero Agustín Padilla. En la traza y dibujo contó con la colaboración en el diseño del contador del Cabildo catedral Antonio del Castillo y Sosa. Fue realizada en 1777 con el fin de albergar el copón de oro regalo del cardenal hispalense Francisco Delgado y Verregas, Obispo que fue de Canarias. Más que un arca es propiamente un sagrario, ornamentado con uno de los símbolos más representativos de la Eucaristía, el cordero sobre el feno de los siete sellos. Su depurada técnica y elegante factura entra dentro del estilo rococó, que emerge en la traza con las volutas y el elegante y tibio repujado, apartándose, al mismo tiempo, de la abigarrada labra de etapas anteriores. Está labrada en plata en su color, a excepción de la figura del Padre Eterno y los rayos que lo rodean, trabajados en plata dorada. La urna se estrenó en 1778, el mismo año en que se ajusta la llamada cruz rica de la Catedral.

Antonio Padilla quizás sea el más hábil platero de Gran Canaria en el siglo XVIII, hijo del platero Agustín Padilla, cuyo taller de Las Palmas heredó.

En 1777 labra el sol de plata para la imagen de Nuestra Señora de La Antigua. Su buena labra y buen gusto propició un nuevo contrato por parte de los canónigos, tal vez su obra más primo-



A.B.44

rosa, el arca eucarística. Hasta 1801 se sabe que trabajó para la Catedral tanto en composición como limpieza de plata. Testimonio su labor en el convento dominico de San Pedro Mártir solo la documentación; así se tiene constancia de la composición de un calze y un cirial, además del diseño y ejecución de una cruz de mangas.

MJOL



TERNO RICO DE CORPUS [A.BA.5-1-2-3-4-5]

AVONDO / ANDALUCÍA

TÑO BLANCO BORDADO CON HILOS DE ORO / 110 X 83 CM (DORSAL) / 142 X 360 CM (CAPA PLUMIL) / 103 X 63 CM (CASILLA) / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA

V. AA (1998) GARCÍA DE PAREDES PÉREZ, E. A. (1998) p. 504

Dentro del ámbito de ornamentos con que ha contado la Catedral de Canarias para mayor esplendor de los actos litúrgicos destaca el llamado *Terno Rico de Corpus*. Está compuesto por varias piezas, dalmáticas, dos casullas, capa pluvial, estola, paño de atril, paño de hombros y mitra. La esmerada confección se sustenta en tela de seda bordada con hilos de oro, plata y aplicaciones, realizada con primor artístico. La decoración presenta una armónica combinación del elegante trazo a modo de lazada, elementos vegetales como pámpanos y trigo, y emblemas eucarísticos, como el pelicano y el cordero eucarístico.

Pese a la importancia de este ajuar en los eventos catedralicios, no hay certeza de su origen. Se han encontrado documentos que apuntan la posibilidad de la procedencia sevillana a raíz de los envíos de diversos ensenes en las primeras décadas del siglo XVII.

En 1619 se solicita a don Juan Antonio Galcan, prior de San Salvador y administrador del Hospital de la Sangre en Sevilla, el escargo de un temo:

[A.B.43]

Prósante para los dias de Corpus llebar en la procesion es menester un temo con quatro dalmáticas y una casulla, paño de atril y capa para el preste, y las dalmáticas an de venir con cordán y borlas de oro y seda, del color del ter-



no, que ha de ser de lana blanca con guardación de oro jorjado en lojefán sin otra cosa más porque queda ligero llano sin ninguna bordadura, todas las capas y el paño de atril ha de tener tres boras y quarta.



Posiblemente no se fiesara a cabo, pues años más tarde, por carta enviada en 1649 al licenciado Fernando lo Hermandol de Amas, entre otros encargos como una lámpara para la iglesia, se dispone que se salga del P^o Diego López de la Compañía de Jesús en el colegio de San Hermenegildo para que le concierte las telas del Sr Cono Juan Mateo Alvarez para que le ordene los oficiales y les concierte y de la forma para que se hagan conforme a los ornamentos desta Iglesia de Sevilla. Entre las cuentas que presenta se hallan varios ornamentos y piezas de tela para la Catedral de Santa Ana.

Aún así no se podrá confirmar esta procedencia, y es así como otros historiadores como don Eugenio García de Paredes considera, por otras fuentes investigadas, su origen en los famosos talleres góticoflorados.



Quizás se trate de los pocos ornamentos forjados que cuenta la catedral en estas centurias —no en fechas posteriores—, ya que durante mucho tiempo dispuso de sus propios talleres, además de contar en siglos pasados con una industria textil importante junto con Tenerife y La Palma.

MJOL



TERNO DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA [LB.46.1]
Año(s):

SETA BORDADA / 143 x 320 cm (COPA PLATA) 110
x 155 cm (DOLMÁNICA) / SEGUNDA MITAD SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PIEMAS DE GRAN CANARIA,
CATEDRAL DE SANTA ANA

Las diferentes funciones solemnes al igual que cada capilla de la parroquia del Sagrario y la Catedral, disponían de su propio ajuar litúrgico integrado por todo un repertorio de ornamentos.

Si las piezas de plata tuvieron una perdurabilidad desigual dependiendo de su valor artístico. —algunos casos omitiéndose éste—, los ornamentos tuvieron un carácter más efímero. Su temporalidad venía impuesta por el propio uso, la fragilidad del material y el cambio de moda que resolvía que piezas con excedentes bordados fueran desechadas o transformadas. También quedaba supeditada a la pérdida de la propia función, que provocaba el olvido de estos ornamentos, muchos de ellos verdaderas piezas de arte.

La capilla de la Virgen de La Antigua poseía un importante patrimonio en las que destacaba las alhajas de la Virgen sobre todo un rostrillo de oro y un cáliz de plata sobredorada regalo del dean Zolío Ramirez, y dos comas. Además disponía de un saneado repertorio de ornamentos que llegó a legar a otras capillas.

La devoción a la Virgen de La Antigua comenzó en los albores de la nueva sede catedralicia. Ya en 1525 se inicia en su capilla de la iglesia del Sagrario la celebración de los aniversarios que no fueron de Obispos y prebendados, y un año más tarde comenzó a cantarse las misas de los sábados en honor a la Virgen, siguiendo la costumbre de Sevilla y otras catedrales de la España peninsular. La devoción y culto fue en aumento y con ello, muchos legados. En 1810 dispone el Cabildo catedral sustituir la primitiva imagen por el mal estado que presentaba y por el costoso gasto de su vestimenta, por otra efigie de bulto redondo obra del imaginero José Luján Pérez.

De todo ello nos ha llegado algunas prendas como el conocido terno de la Virgen de La Antigua. Se trata de un terno de tisi blanco con bordados de oro y seda con ornamentación floral de elegantes ramilletes de flores entrelazadas. En los inventarios de la catedral dedicado a la

Pero más interesante resulta la nueva denominación, preferente durante el siglo XVIII, de Virgen del Pilar, no sólo en referencia a la peana sobre la que se alza sino también a la devoción que el Obispo Juan Francisco Guillén Iseo (1739-1751), de origen aragonés, profesaba a Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Este último hecho explicaría la veneración, el cuidado y las atenciones que recibió la imagen durante mucho tiempo. El archivero don Santiago Cazorla reunió algunas vicisitudes en torno a la Virgen que de alguna manera compensan algunas documentales por las que ignoramos precedencia, autor y época de realización. Sin embargo, demuestran que fue una imagen reconocida y venerada. Contó con un generoso ajuar de orfebrería compuesto por dos diademas realizadas por Diego de Campos en 1694; cuatro candeleros de plata regalados en 1714 por el canónigo don Domingo García; una diadema de estrellas de plata hechas por Anselmo Rodríguez en 1769; el sol, media luna y arco de estrellas de plata dorada donados por el racionero Francisco Volcán Monterrey en 1792; además de dos coronas para la Virgen y el Niño, regalo del capellán real don Manuel Pereira en 1795. En 1828 le rubaron la media luna y un ángelito de plata sobredorada, recuperándose al año siguiente la primera pieza segada en tres tramos. La propia imagen y su peana fueron doradas en varias ocasiones, pues según respectivos documentos en 1644 el pintor Cristóbal Osorio doró la peana; Diego de Campos realizó la misma tarea en 1714; aunque en 1726 el Cabildo Catedralicio denegó la intención de don Guillermo Benet de renovar el dorado de la santa imagen del fiscal.

Queda pues patente que fue una imagen muy venerada en el siglo XVII, a la que se encendían cuatro velas todos los días de fiesta de Nuestra Señora del Pilar por disposición del arcediano don José Verdugo en 1783.

Tras los cambios realizados en el presbiterio, pasó a ocupar un lugar principal sobre el sagrario del Altar Mayor. Durante varios años estuvo expuesta en el Museo Diocesano de Arte Sacro a causa del desmantelamiento del coro de Luján y de las últimas obras de restauración del



[1.E.47]

templo catedralicio, terminadas en 1998. Precisamente, estas últimas intervenciones han hecho posible la realización de un nuevo coro, emplazado en el presbiterio, con sitio específico para la rescatada efigie. En definitiva, la historia reciente de la Catedral de Santa Ana ha devuelto a la Virgen del Coro el lugar digno que siempre debió tener, aunque haya menguado la devoción de antaño.

Es una talla de madera policromada y dorada. Tanto la Virgen como el Niño llevan sendas coronas de plata repujada y sobredorada, inventariadas en 1795. Por su factura puede inscribirse en la imaginería del siglo XVI de connotaciones flamencas. El Quinientos fue una centuria que se caracterizó por la diversidad en la imaginería sacra, tanto en la procedencia como en la ejecución de las piezas. Las transacciones comerciales con Sevilla, Flandes o Italia permitieron la

recepción de tallas de madera, mármol y alabastro en las islas. Al mismo tiempo, la escasez de imágenes para el culto propició la ejecución de obras de carácter popular, de rústico tallado, sobre todo para los conventos más alejados. Durante este siglo, la fábrica de la Catedral de Santa Ana estaba en pleno auge, mientras se mantenía el culto en la vieja iglesia del Sagrario, que contaba con algunas imágenes: la mayor parte desaparecidos en la actualidad. La talla de san Andrés, por ejemplo, fue desafortunadamente despojada, y hoy sólo se aprecia la cabeza. Estas circunstancias hacen que la pieza más representativa de esta época sea la Virgen del Coro o del Pilar, pese a los vacíos documentales.

ERP



CANTORAL DE CANTO LLANO ANTONIANO. TIEMPO DE LA NATIVIDAD Y CIRCUNCISIÓN DEL SEÑOR [ABRIL]

ANONIMO

MANUSCRITO PERGAMINO, 94 FOLIOS / 79,5 x 56 CM / ENCUADERNACIÓN DE SADERA Y PIEL / 85,5 x 58 x 9 CM / 1612

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

Este antionario de *tempore* parcial recopila la música del repertorio oficial gregoriano de las solemnidades correspondientes al periodo litúrgico que, desde el 25 de diciembre al 1 de enero, comprende desde la Natividad del Señor hasta su Circuncisión, incluyendo las festividades de san Esteban, san Juan Apóstol y Evangelista, los santos Inocentes y santo Tomás. Como su nombre indica, contiene principalmente antfonas que preceden en el Oficio Divino a diversos salmos y al cántico del Magníficó, así como los responsorios intercalados en las diferentes horas litúrgicas.

El volumen, catalogado en su lugar de origen con el número 8, está realizado en pergamino recio con una ligera diferencia de color entre la cara del pelo, generalmente más amarilla, y la

de la carne, blanquecina, disponiéndose los folios de manera que la doble página correspondiera al mismo lado de la piel. Presenta una foliación en números romanos localizada en la esquina superior derecha del recto de los folios. La numeración va de I a XCIV, habiéndose perdido la del II por un roto en la parte superior. La música comienza en el vuelto del folio I y acaba en el recto del XCIV. El II contiene una rúbrica a modo de título del oficio, en recuadro de doble filete, con letras góticas rojas de inicial quebrada en negra, indicativa del incipit del libro: *In Nativitate domini. Ad vespere/ rns. Anta.* El folio XCIV nos muestra el texto de las rúbricas finales.

[3].48

Se trata de un libro de comunitario, es decir, realizado como un todo por un solo artifice de manera homogénea en un lugar y tiempo determinados. Al folio II, bajo el título del libro, figura la siguiente suscripción:

Simon Rodríguez / Caravalla, scriptor de / libros, en la ciudad de / Sivalla. Año de 1612.

Rodríguez Caravalla, especialista en confeccionar grandes libros de comunitario en Sevilla, fue contratado por el cabildo de la Catedral de Las Palmas tras la pérdida y deterioro de su colección de cantoriales ocurrida con motivo del ataque práctico de Van der Does en 1599. Comenzó a elaborar libros para nuestra Catedral

en 1612 y ya en los años 20 trasladó su residencia a Las Palmas, donde siguió trabajando no sólo para la catedral sino también para las principales iglesias de Tenerife y La Palma, donde asimismo se conservan los frutos de su labor. Sus grandes cantoriales de facistol son pulcros y de gran vistosidad.

Las páginas de este libro de coro están configuradas para cinco pentagramas que acogen la notación musical cuadrada negra. Sus correspondientes renglones de texto en latín vienen ejecutados en escritura gótica caligráfica de tipo redondeado, mostrando la mancha de escritura sobre cada folio unas dimensiones de 66 x 38 cm.

En cuanto a las tintas y pinturas utilizadas, se emplea el color rojo para las líneas de los pentagramas, la numeración de los folios, las rúbricas indicativas de cada día y las letras capitulares, algunas de ellas también en azul, destinándose el negro-pardo para la notación gregoriana, los textos latinos y las letras capitulares quebradas o de luzo. Las antífonas suelen empezar con letras de color rojo o azul o de luzo en color negro. Los responsorios comienzan en rojo mientras que el inicio de sus versículos presenta letras capitulares quebradas negras. En los textos de los salmos, cada versículo se inicia alternando las letras rojas y azules.

Destacan dos páginas por la artística iluminación de las iniciales y orlas que las ensarcan, considerando éstas al inicio de las dos principales festividades que contiene el cantoral:

Folio IV: letra R (*antífona Rex pacificus magnificus*) es de color rosa sobre fondo verde con fina decoración vegetal dorada en un marco cuadrangular de 24,5 x 25 cm. En el interior de la misma, está representada la escena de la adoración de los pastores al Niño Jesús, con la Virgen María y san José acompañados por la mula y el buey en bella realización policromada que presenta cierto deterioro en algunas partes. Flanquean la letra unas figuras mitológicas en color azul y dos aves exóticas (papagayos o loros) en las esquinas superiores. La página aparece toda orlada con franjas de dimensiones desiguales in-



nes de texto en latín ejecutados en escritura gótica caligráfica de tipo redondeado, mostrando la mancha de escritura de cada folio unas dimensiones de 66 x 38 cm.

Por lo que se refiere a las tintas y pinturas utilizadas, se emplea el color rojo para las líneas de los pentagramas, la numeración de los folios, las rubricas indicativas de cada día y las letras capitulares, algunas de ellas también en azul, distinguiéndose el negro-pardo para la notación gregoriana, los textos latinos y las letras capitulares quebradas o de lazo. Las antífonas suelen empezar con letras de color rojo o azul o de lazo en color negro. Los responsorios comienzan en

rojo mientras que el inicio de sus versículos presenta letras capitulares quebradas negras. En los textos de los salmos, cada versículo se inicia alternando las letras rojas y azules.

Destacan dos folios por la artística iluminación de las iniciales y orlas que los enmarcan, correspondiendo éstos al inicio de las dos principales festividades que contiene el cantoral:

Folio (lv): letra U (imitatorio *Surrexit Dominus*) sobre fondo morado con fina decoración vegetal dorada dentro de recuadro de 24,5 x 24,5 cm. En los huecos, configurados con serdos perfiles de indios americanos con plumas, se representa en una bella realización policroma la es-

cena de la Resurrección de Jesucristo en la parte superior con los cuatro soldados en la inferior. La página aparece toda orlada con franjas de dimensiones desiguales realizadas a base de motivos vegetales policromados, entrecruzados a la izquierda con una cara de indio frontal y una figura de cuerpo entero de inspiración clásica con bandeja de frutas en la cabeza.

Folio (Lxli): letra U (*antifona Un Giffioet*) de color ocre en recuadro de 25 x 25,5 cm, dentro de la cual se representa la Ascensión del Señor sobre fondo verde oscuro con fina decoración vegetal dorada muy estilizada. En la parte superior, la figura de Cristo asciende vistiendo una túnica roja de resplandor dorado, sobre una nube blanca y trasfondo de cielo azul. En la mitad inferior, la piedra vende claro nos muestra las huellas de sus pies entre la Virgen rodeada de apóstoles y discípulos. Las laterales de la letra contienen motivos vegetales y plumas con una cara humana de perfil a la derecha. Una orla de dos franjas enmarca la escena ilustrada, a base de motivos vegetales policromados y figuras femeninas mitológicas de inspiración americana, en torno al ángulo superior izquierdo. Por la parte superior abarca el ancho de la mancha de escritura, mientras que por la izquierda no llega al pie.

La encuadernación del volumen es rígida, con planos de madera de 2 cm de espesor forro de piel, recuadro de clavos y decoración a base de círculos radiados en ambas tapas: uno central y cuatro cuartos de círculo en las esquinas. Existen marcas de haber contenido herajes de adornos claveteados en ellos, así como huellas de herajes en las cuatro esquinas de ambas caras. El lomo viene reforzado por siete nervios gruesos. En general el volumen presenta un buen estado de conservación.

Contenido litúrgico del libro.

Tiempo de la Resurrección del Señor.

Fol. [lv] - XX: *Dominica Resurrectionis*. *Aid Matutinarum*: imitatorio, antífonas de los salmos y responsorios. *Aid Laudes*: antífonas de los salmos y antífona *ad Benedictus*. *Ad Vesperas*: antífona *ad Magnificat*.

[AL.48]



Fol. XXIIr - XXVIr: Desde *Feria Secunda Infra Octavam Paschae* hasta *Sabbato in Albis* (Antifonas ad Magnificat de cada día de la semana).

Fol. XXVr - XXXIr: *Domenica in Albis*. (Ad Primam: antifona del salmo y responsorio.- Ad Tertiam: antifona y responsorio.- Ad Nonam: responsorio.- Ad Vesperas: antifonas de los salmos y antifona ad Magnificat).

Fol. XXXVr - XXXVIr: Desde *Feria Secunda Infra Hebdomadam I post Octavam Paschae* hasta *Domenica II post Pascha* (Antifonas ad Magnificat de cada día de la semana).

Fol. XXXVr - XLr: Desde *Feria Secunda Infra Hebdomadam II post Octavam Paschae* hasta *Domenica III post Pascha* (Antifonas ad Magnificat de cada día de la semana).

Fol. XLIr - XLIVr: Desde *Feria Secunda Infra Hebdomadam III post Octavam Paschae* hasta *Domenica IV post Pascha* (Antifonas ad Magnificat de cada día de la semana).

Fol. XLIVr - Lr: Desde *Feria Secunda Infra Hebdomadam IV post Octavam Paschae* hasta *Domenica V post Pascha* (Antifonas ad Magnificat de cada día de la semana).

Fol. Lr: *Feria Secunda in Rogationibus* (Antifona ad Magnificat de cada día de la semana).

Fol. LIr - LVr: *Feria Tertia* (Antifona ad Magnificat).

Tiempo de la Ascension del Señor.

[Fol. LIIIr] - Cir: In Ascensionem Domini. *Feria Quinta* (In I Vesperis: antifonas de los salmos y antifona ad Magnificat.- Ad Matutinum: imitatorio, antifonas de los salmos y responsorios.- Ad Laudes: antifona ad Benedictus.- Ad Primam: responsorio.- Ad Nonam: responsorio.- In II Vesperis: antifona ad Magnificat).

Fol. CIV - CIIr: *Sabbato* (Ad Vesperas: antifona ad Magnificat).

Fol. CIVr - CIIIr: *Domenica infra octavam Ascensionis* (Antifona ad Magnificat).

LSHeSR



CANTORAL DE CANTO LLANTO-ANTIFONARIO. TIEMPOS DE PENTECOSTES, SANTÍSIMA TRINIDAD Y CORPUS CHRISTI [LB.50]

ANYNO

MANUSCRITO PERGAMINO. 89 FOLIOS / 83 x 57 CM. / EXCUBIACIÓN DE MUEBRO Y PIEL. / 91 x 60 x 8,5 CM. / 1624

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

También al repertorio oficial gregoriano pertenece la música de este antifonario de tempore parvial, conteniendo principalmente las antifonas que preceden en el Oficio de las Horas a diversos salmos y a los cánticos del Magnificat y Benedictus, correspondientes al periodo litúrgico que comprende Pentecostés, Santísima Trinidad y Corpus Christi, así como las antifonas de todos los sábados que preceden a los domingos III al XI después de Pentecostés, las de los que preceden a todos los domingos de agosto, septiembre, octubre y noviembre, más las de los domingos III al XXIV después de Pentecostés.

El volumen, catalogado en el archivo con el número 6, está realizado en pergamino recio con una ligera difusencia de color entre la cara del pelo, generalmente más amarilla, y la de la carne, blanquecina, disponiéndose los folios de manera que la doble página correspondía al mismo lado de la piel. Algunos folios están parcheados para remendar roturas. Presenta una foliación en números romanos localizada en la esquina superior derecha del recto de los folios. La numeración va desde el III folio en la esquina superior derecha hasta el LXXXIX. La música comienza en el vuelto del folio II y acaba en el recto del LXXXIX. El III, en recuadro de doble filete, contiene una rúbrica a modo de título del oficio en letras góticas rojas con inicial quebrada en negro, indicativa del incipit del libro: *In festo Pentecostes Ad vesperas Antiph. Fól. LXXXIX* en blanco.

Se trata de un libro de coro unitario, realizado de manera homogénea en Las Palmas por el ar-

tífice sevillano Simón Rodríguez Carballo, autor de otros muchos cartoriales de este tipo que se conservan tanto en nuestra Catedral como en las principales iglesias de Tenerife y La Palma. Valgan como ejemplo los otros dos cartoriales suyos presentes en este catálogo. Al folio II, bajo el título del libro, figura la siguiente suscripción:

Simon Rodriguez Carballo / scriptor de libros me fecit. / en Canaria. Año del Señor. / de 1624 Años.

Las páginas están configuradas para cinco pentagramas que acogen la notación musical cuadrada negra, con sus correspondientes renglones de texto en latín ejecutados en escritura gótica caligráfica de letra redondeada, mostrando la mancha de escritura de cada folio unas dimensiones de 66,5 x 37 cm.

En cuanto a las tintas y pinturas utilizadas, se emplea el color rojo para las líneas de los pentagramas, la numeración de los folios, las rúbricas indicativas de cada día y las letras capitulares, algunas de ellas también en azul, destinándose el negro-parado para la notación gregoriana, los textos latinos y las letras capitulares quebradas o de luz. Las antifonas suelen empezar con letras de color rojo o azul o de luz en color negro.

No existen en este volumen letras capitulares historiadas, aunque sí hay tres iniciales de bazo de gran tamaño y muy ornamentadas, rodeadas de motivos vegetales en el recuadro que las contiene, a saber:

Fol. IV letra C (antifona *Cum completentur*, en recuadro de 24 x 25 cm.

Fol. XXVr letra G (antifona *Gloria tibi, Trinitas*), en recuadro de 23 x 23 cm.

Fol. XXVr letra S (antifona *Socordis in preteritum*), en recuadro de 24 x 23 cm.

La encuadernación del volumen es rígida, con planos de madera de dos cm de espesor, firmo de piel, sin decoración visible y con restos de algunos clavos y agujeros de los mismos. Las esquinas están rotas, muy deterioradas. No hay

marcas de haber tenido hemajes clavados en las cuatro esquinas de cada tapas. El lomo viene reforzado por siete nervios gruesos. El códice se compone de once cuaterniones (4 bifolios) y 1 bifolio, el segundo de los cuales está encolado a la contratapa. El estado de conservación de las cubiertas es bastante deficiente, a diferencia del interior, cuyos folios se conservan bien a excepción de algunas páginas que presentan roturas sin afectar al texto.

Contenido litúrgico del libro.

Tiempo de Pentecostés.

Fol. Iiv - Ix: Dominica Pentecostes. (In I Vesperis antifonas de los salmos y antífona ad Mag-

nificat). Ad Motutunum: invitatorio. Ad Nocturnum: antifonas de los salmos. Ad Laudes: antífona ad Benedictus. In II Vesperis antífona ad Magnificat).

Fol. Ixv - XIII: Desde Feria Secunda de II die infra octavam Pentecostes hasta Feria Sexta Quatuor Temporum Pentecostes. (Antifonas ad Magnificat).

Santísima Trinidad.

Fol. XIVr - XXIr. In Festo Sanctissimae Trinitatis. Dominica I post Pentecosten. (In I Vesperis antifonas de los salmos, antífona ad Magnificat y antífona final. In II Vesperis: antífona ad Magnificat y antífona final).

Corpus Christi.

Fol. XXVr - XXXVr. In Festo Sanctissimae Corporis Christi. Feria Quinta. (In I Vesperis antifonas de los salmos y antífona ad Magnificat. Ad Motutunum: invitatorio, antifonas de los salmos de los tres nocturnos. Ad Laudes: antifonas de los salmos y antífona ad Benedictus. In II Vesperis: antífona ad Magnificat).

Fol. XXXVlr. Sabbato infra octavam. (In I Vesperis: antífona ad Magnificat).

Fol. XXXVlr - XXXIXc. Dominica infra octavam. (In II Vesperis: antífona ad Magnificat).

Fol. XLr - XLVIIr. Desde Sabbato ante Dominicam III post Pentecosten hasta Sabbato ante Dominicam XI post Pentecosten. (Antífona ad Magnificat de cada sábado).

Fol. XLIXr - LXVIIr. Desde Sabbato ante Dominicam I Augusti hasta Sabbato ante Dominicam V Novembris. (Antífona ad Magnificat de cada sábado anterior a los domingos señalados).

Fol. LXVIIr - LXXXIXc. Desde Dominica III post Pentecosten hasta Dominica XXIV post Pentecosten. (Antifonas ad Magnificat de cada uno de los domingos señalados).

LSHdSR



CANTORAL DE CANTO LLANO Y FIGURADO: CANTOS PARA EL OFICIO Y MISA DE CUATRO FESTIVIDADES DE LA VIRGEN (FIESTAS DEL PILAR, IMMACULADA CONCEPCIÓN, MATERIDAD Y PUREZA) [A.B.51]

ANÓNIMO

MANUSCRITO. PERGAMINO. 67 FOLIOS. / 73,5 X 53 CM. / ENCUADERNACIÓN DE MADERA, PIEL Y HIERRO. / 76,5 X 55,5 X 6 CM. / 1864

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

Se trata en este caso de un repertorio con música gregoriana y canto figurado de las antifonas que preceden en el Oficio Divino a los salmos y los cánticos del Magnificat y Bene-

[A.B.50]



Además de las letras capitulares arriba aludidas, las ilustraciones a destacar en este libro de cosas son los siguientes:

Fol. 1r: la letra E (antífona *Elégi et sanctificavi*), al comienzo del oficio de la Virgen del Pilar, aparece en un recuadro orlado de 16,5 cm de lado con la escena de la Virgen y el Niño a la derecha y a la izquierda, santa Ana tendiéndole una mano a éste, mientras desde lo alto irradian el Espíritu Santo sus gracias a las tres figuras en forma de rayos dorados. El pavimento es ajedrezado, y tras santa Ana se aprecia un marco arquitectónico que encuadra la escena aportando ciertos efectos de perspectiva.

Fol. 10r: la letra T (antífona *Tota pulchra es Maria*) que inicia la víspera de la Inmaculada Concepción aparece dentro de un gran rectángulo de 25 cm de lado y tiene enroscada en su cuerpo la serpiente del paraíso dirigiendo su lengua a la derecha, hacia la manzana prohibida, mientras que a la izquierda aparece el árbol de la ciencia del bien y del mal. Los ángulos superiores del recuadro están ornamentados sobre fondo rojo y en medio, en la parte superior, aparece el anagrama divino en color dorado con un aura de rayos alrededor del que salen tres flechas mortíferas, dos hacia la cabeza de la serpiente y una hacia la manzana.

La encuadernación del volumen es rígida, con planas de madera de dos cm de espesor, fono de piel y cantos reforzados en hierro, sin decoración visible y con cinco grandes tachones en cada tapa, faltando uno en la posterior. El antiguo cierre se ha perdido pero quedan los enganches de la cara posterior. El lomo viene reforzado por seis gruesos nervios. Dado el tipo de encuadernación, se hace difícil apreciar el número de cuadermitos y sus características. Parece tratarse de bifolios, el primero y último de los cuales, no cantados en nuestra numeración, aparecen encolados a las tapas de madera. Aunque éstas se encuentran muy castigadas por el uso, el interior de este cartón se mantiene en muy buen estado de conservación.

Contenido litúrgico del libro.

Se divide en cuatro partes que, según el índice o Tributo del folio 65r, son:

- In Commem. BMV. de Columna I
- Festum Immaculat. Concept. BM V10
- Maternitatis BMV 46
- Puritatis BMV 54
- Virgen del Pilar.

Fol. 1r - 9r: *Officium in Commemoratiōne B. M. V. de Columna. (In I Vesperis antífona ad Magnificat. Ad Laudes antífonas de los salmos, himno Grata Virgini Mariæ en canto figurado de 6/8 con las indicaciones de que la primera y tercera estrofa las canta el órgano y las segunda y cuarta el coro, y antífona ad Benedictus. In II Vesperis antífona ad Magnificat).*

Inmaculada Concepción.

Fol. 9r - 45r: *Festum Immaculatiōe Conceptiōnis B. M. V. Inicia el oficio una portadilla orlada con la siguiente inscripción, alternando los colores rojo y negro en los renglones: QUOD / GREGORIANUS MODIS / AP'D M T / IMMACULATE CONCEPTIONIS / DEIPARAE VIRGINIS MARIÆ / OFFICIUM POSTREMO EDITUM / Gratianus de P. é L. oc Lanuvinae Ecclesie Canonicius / DEO UNI ET TRIBO, QUI / BEATISSIMAM VIRGINEM, AB / OMNI ORIGINALI CULPA / LABE IMMUNEM / PRAESERVAVIT. / ANNO MDCCLXXXIII. D. D. D. (Ad Vesperis antífonas de los salmos y antífona ad Magnificat. Ad Matutinum invitatoria, himno Preclara custos Virgini en canto figurado de compás ternario, y las antífonas de los salmos más los responsorios de cala uno de los tres nocturnos. Ad Laudes himno Gloriosa Virgini en canto figurado de compás ternario, y antífona ad Benedictus. In II Vesperis antífona ad Magnificat. In die festo, ad Missam introitus, gradualis, alleluia, tractus, alleluia, offertorium y comunión).*

Maternidad de la Virgen María.

Fol. 46r - 53r: *Festum Maternitatis B. M. V. (Domenica II Octobris). (Ad Vesperis antífona ad Magnificat. Ad Laudes antífonas de los salmos y antífona ad Benedictus. In II Vesperis antífonas ad Magnificat).*

Pureza de la Virgen María.

Fol. 54r - 64r: *Festum Puritatis B. M. V. (Domenica III Octobris). (Ad Vesperis antífona ad Magnificat. Ad Laudes antífonas de los salmos y antífona ad Benedictus. In Urbisque Vesperis himno Preclara custos virgini en canto figurado de compás ternario. In II Vesperis antífona ad Magnificat. Ad Missam gradualis, alleluia, offertorium y comunión).*

LSH:SR



MAQUETA DEL PROYECTO DE TERMINACIÓN DEL LADO NORTE DE LA CATEDRAL DE CANARIAS [A.B.S.J.]

SAHADOR FIBREGAS GIL.

MAQUETA DE MADERA / 0,80 x 135 x 0,80 cm / Ca. 1993 - 1995

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. BIBLIOGRAFÍA:

FIBREGAS GIL, S. (1991); BOMPANI (1996); MATLA C. G. (1965); TOSTI, P. (1969); SERIJO, S. (1977); BABOZZI DE VIGOLLA, C. (1981); FADOLL, L. (1959); VITRUMIO FOLLONI, M. (1979); PALLADÓ VICENTINO, A. (1797); LEÓN BATISTA, A. (1977)

Las trazas del edificio para terminar el lado Norte de la Catedral de Canarias fueron realizadas por el arquitecto Sahador Fibregas Gil durante el periodo de 1985-1994 y fueron presentadas y publicadas en primera edición reducida y no venal de 250 ejemplares numerados del 1 al 250, el día 31 de mayo de 1991.

La Maqueta

Director del equipo: Sahador Fibregas Gil, arquitecto autor de las trazas.

Colaboradores: trazador y dibujante Juan Antonio Godoy-Herrández, delineante y maquetista.

Mestro carpintero: Miguel González Gutiérrez, como carpintero mayor y montador y ajustador.

Mestro carpintero: Cristóbal Suárez Caballero, como maquetista y especialista. Piezas especiales y molinaje.



HRZD

La maqueta se realizó siguiendo fiel y rigurosamente el trazado de 1591 del arquitecto Salvador Pállegas habiendo sido construida bajo su dirección y en su propio taller de arquitectura con la colaboración del equipo de artesanos y de carpinteros seleccionados para tal realización, en junio de 1993 y se termina en marzo de 1995, en la zona ininterumpida.

Materiales: Esta maqueta está construida en su totalidad con maderas nobles. Habiéndose seleccionado la madera de cuébra para los elementos destacados de la arquitectura noble, es decir, para las cornisas, pilastras acanaladas, molduras de ventanas, balcones, capiteles y bases, frontones y portadas tanto de las fachadas exteriores como de los lados del patio mayor o del salón noble cubierto. La madera de cedro para la formación de muros, bóvedas, cúpulas y otros elementos constructivos interiores como las escaleras etc., y finalmente la madera de limoncillo claro para la dife-

renciación de los paños de obra que dejan de ser de cantera labrada para adoptar en la obra real la expresión propia de las obras de mampostería revestida y pintada.

Mecanismos eléctricos: Un mecanismo formado por un motor eléctrico dotado de dos dispositivos, uno de arranque y otro de parada, además de un sistema de rales metálicos permite que la maqueta pueda desplegarse en dos partes, una interior y otra exterior, dejando ver los dos aspectos característicos de su arquitectura. Este mecanismo ha sido ajustado y regulado por el Profesor de Electrónica F. M. Agustín Castellano Caballero.

Finalmente es de destacar la posibilidad que ofrece la maqueta de poder separarse por elementos, todos los básicos de su integración, y poder ser aranzada en todos sus componentes: la gran bóveda de cubierta del gran salón central, el pavimento de la sala dejando ver la planta del sótano.

La realización del minucioso trabajo de carpintería en su apartado de molduraciones ha sido de tal meticulosidad y exactitud que ha permitido acercarse con gran precisión a los principios compositivos del clásico de manera tal, que el respeto a la armonía aérea que impera en el trazado y en el juego de sus proporciones persiste en todos los elementos de esta maqueta y ofrece la calidad real de un trabajo especialmente proporcionado a tenor de lo dispuesto por la composición de las trazas originales, muy en la línea de tantas y tantas maquetas de las que los arquitectos del Renacimiento ofrecieron como fruto de sus trabajos por encargos de los Papas y de los mecenas de la época y que forman un preciadísimo patrimonio de gran impacto artístico como el felizmente exhibido en el año 1994 en el palacio Grassi de Venecia con obras de Brunelleschi hasta Miguel Ángel.

SFG

MENSAJEROS DEL NUEVO MUNDO
LA OBRA EVANGELIZADORA DE CANARIAS EN AMÉRICA



MENSAJEROS DEL NUEVO MUNDO LA OBRA EVANGELIZADORA DE CANARIAS EN AMÉRICA

Carmen Morales García

... deseando, que el nombre de Nuestro Salvador sea introducido en aquellos reynos... ordenamos que desde los sucesos tiempos venidos juntos y sucesivos de Dios, doctos, instruidos y exercitamentos para doctotrar a los indigenas y habitantes dichos en la fe católica e imponerlos en las buenas costumbres...

Bula Inter Coetera. Pío. ALZARADO VI, 1403

Hablar de los Hombres de Fe que partieron de nuestras islas hacia América no resulta fácil. Lamentablemente existen pocos estudios dedicados a este tema; tan sólo citaremos las fuentes más conocidas y aquí utilizadas que realizan una mirada más concreta sobre su labor: Anaíola Borges («Canarias Evangelizadora», IXXIII, *Diario de Avisos*, 1988), Alejandro Cioranescu (*Diccionario Biográfico de Canarias-Americanos*, 1992) y Fernando Manuel Serrano («Los hombres Descubridores, conquistadores, gobernantes y religiosos, en Canarias y América», 1992). Si bien nunca fueron grandes protagonistas, exceptuando las figuras del Padre Anchieta o Pedro de Betancur, los canarios, al igual que en su misión poblacional o conquistadora, contribuyeron a la expansión de la fe católica en el nuevo continente, bien con cargos elevados como Obispos o, simplemente, como misioneros de los órdenes religiosos que sirvieron no sólo para expandir la fe sino también para colonizar zonas inhóspitas como Brasil o La Florida.

La mayoría de ellos son apenas conocidos, discutiéndose aún sus pequeñas biografías que toman principal relevancia a su llegada al nuevo continente. En ellos, desde el Obispo de Santa María de Darién al pobre fraile limosnero que recorrió las calles de Santiago de Chile, podemos observar el mismo espíritu que guiará al conquistador, mercader o emigrante canario: el ansia de conocer, de mejorar y de adaptarse como ningún otro al continente americano. La singularidad de estos hombres será su misión: transmitir la palabra de Dios. Y para ello serán no sólo predicadores sino también fundadores de ciudades, hacendados, artesanos, maestros... Los habrá políticos, filósofos y diplomáticos. Inmersos en la conquista, en el poblamiento

y en la colonización, cuya semilla final será la transculturación y mestizaje cultural y social entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

Desde principios del siglo XVI hallamos hombres canarios en la acción evangelizadora pese a que en las propias islas no se halla finalizado el proceso de evangelización. Esta singularidad no resulta extraña, pues las Canarias constituyen desde el primer viaje colombino camino para *Las Indias* y en ellas, los navíos además de nutrirse de alimentos y materiales se suministrarán de hombres canarios. Además, el pronto establecimiento de la Diócesis Canariense-Rubicense y de las órdenes religiosas: franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas hizo que se promoviera muy tempranamente el ideal de Misión.

Rasgos comunes apreciámos en su formación. La mayoría iniciarán sus estudios en alguno de los conventos franciscanos, dominicos o jesuitas situados en las islas o en el centro de formación de la propia Diócesis. Luego, pasarán a la Península a completar sus estudios, doctorándose en Universidades como Sevilla o Osuna. Finalmente, asumirán su destino en América: enfrentarse a un medio hostil, clima, vegetación pero, sobre todo, con una población casi salvaje a la que debían... doctotrar en la fe católica... e imponerles en las buenas costumbres (Bula *Inter Coetera*).

La primera referencia que hallamos en el siglo XVI es la de fray Juan Vicente Peraza [Fuerteventura? - Panamá, 1524]. Era hijo de Pedro Fernández de Saavedra, Señor de Lanzarote y Fuerteventura, y de Constanza Sarmiento. Su verdadero nombre era el de Guillén pero, al tomar el hábito dominico, lo cambiará por Vicente. En 1522,

en su viaje a América, es raptado por los piratas franceses. Rescatado ese mismo año llega a Gran Canaria donde es nombrado visitador del Obispado. En 1523 pasa a Panamá pues es elegido como Obispo de Santa María de Darién (según Serrano había sido en 1521). Sus enfrentamientos con Pedro Arias, el gobernador, es una de las causas que se harían con respecto a su muerte en 1524.

Junto a los Obispos, las órdenes religiosas bien temprano comienzan sus andaduras Diego de Palomino, natural de Canarias del que tan sólo conocemos su fecha de defunción (Lima, 1573), será uno de los frailes agustinos que colaborarán en la fundación de la orden de San Agustín en Lima. Misioneros franciscanos serán Alonso de Lebrón (grancanario) y Diego de Soler (tinerfeño). Del primero de ellos sabemos que en 1538 llega al Río de La Plata. Durante cuatro años predicará junto a fray Bemando de Armenta pasando juntos a Asunción con el conquistador Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Evangelizarán en la costa del Brasil hasta que en 1548 regresan a España ambos están recogidos en la mitología guaraní como los *hombres enviados por Dios*.

Diego de Soler, si bien nace en el siglo XVI, desarrollará su mayor obra en América en la siguiente centuria. Natural de Tenerife, es guardián del convento de su orden en Santo Domingo en los años de 1597-1599. En 1603 realiza una información sobre la provincia de Santa Cruz de Caracas y sus necesidades, informe que remitirá a la Corte. Un año después desembarcarán en Venezuela veinte frailes franciscanos.

Finalmente, misioneros jesuitas serán Agustín Báez y el incommensurable José de Anchieta. El primero, grancanario, nacido en Telde y muerto en la provincia de Gualces (actual Georgia). En 1568 se embarcó con un grupo de misioneros jesuitas que iban a las posesiones españolas de América del Norte cuyo centro era Florida. Predicó en tierras de Georgia, muriendo joven por las inclemencias del tiempo. Al igual que él, unos años antes, en 1553, llegaba el Padre Anchieta a las costas del Brasil; su larga figura merece que le dediquemos un espacio aparte.

Hijo de Juan de Anchieta, escribano público, y de Mencía Díaz de Clavijo, pertenecía a la familia vasca de los Anchietas, rama establecida en Tenerife desde que su padre llegara a la isla poco antes de 1525 como asistente del escribano del Cabildo. Juan de Anchieta fue escribano público de La Laguna, jurado de la isla con voz y voto de regidor y mensajero en la Corte. Casará con Mencía Díaz de Clavijo, hija de Sebastián de Llerena, conquistador y poblador de Tenerife. José de Anchieta, pues, nacerá en La Laguna un 14 de marzo de 1534 y vivirá en la isla hasta 1549, año en que acompañará a su padre hasta la Península. Estudiará en Coimbra, donde ingresa en la Compa-

ñía de Jesús en 1551. Distinguiéndose más que por sus estudios, por su devoción y sus mortificaciones, ayunos y penitencias que malharán su salud. Junto a ello, un accidente le desviará su columna vertebral quedando torcido y coronado, convirtiéndole a vistas de todos en una figura frágil físicamente y sólida por su humanidad.

Bajo la dirección del Padre Luis de Gras fue enviado a Brasil, llegando a las costas de Bahía un 13 de julio de 1553. Será aquí, en Brasil, donde Anchieta realice su magna obra. Obra de evangelización, de colonización y de literato. Todo con un mismo sentido: catequizar a los indios.

En 1564 inaugura el colegio de San Pablo, germen de la actual ciudad de São Paulo. Allí Anchieta se dedicará a la enseñanza de las humanidades y a evangelizar para lo cual aprenderá el idioma de los indígenas. Este conocimiento le será de gran ayuda cuando en 1559, con la irrupción de los franceses en los dominios portugueses, comienzan una serie de sublevaciones entre los indígenas. Anchieta junto al Padre Nóbrega, se adelantará entre los indios sublevados en pos de la religión y la paz. En 1564 se ordenará sacerdote siendo nombrado superior de la residencia de los jesuitas de São Vicente. Desde 1569, rector de los colegios de São Paulo y de Santos y por último provincial de su Compañía desde 1578 a 1585. Finalmente, su precaria salud le hará renunciar a su cargo de provincial, retirándose a Reritiba donde fallece en 1597. Su obra más importante es, sin duda, sus 44 años de predicación en el Brasil, los kilómetros recorridos entre vegetación y poblaciones hostiles. Entre sus numerosos escritos, la mayoría en portugués y latín, destacan las obras redactadas en tupi, lengua de los indígenas tupinambos. Su beatificación fue decretada por el Papa Juan Pablo II el 22 de junio de 1980.

El oscuro siglo XVII español, si bien crítico en la Península por la llegada de los Austrias Menores y con ello, el comienzo del declive del imperio español supuso para América y su Iglesia la consolidación de sus instituciones. La Iglesia aumentaba las treinta y cuatro diócesis iniciales, y este aumento fue correspondido con una mayor afluencia de misioneros hacia las provincias de Ultramar. Según Analola Borges en esta centuria hay más del doble de misioneros canarios que en el siglo XVI con muy parecido número de pobladores. También fueron muchos más los insulares que ocuparon altos cargos en las distintas instituciones eclesásticas y civiles. En total, seis sacerdotes fueron promovidos al episcopado; además, otros treinta pastores desempeñaron puestos de responsabilidad en distintos cabildos catedralicios. El clero regular provenía de las ya tradicionales órdenes de franciscanos, dominicos, jesuitas, agustinos, a las que se viene a sumar, por su singularidad y por su principal conexión con Canarias, la Orden Hospitalaria de los Bethlemitas.

La silla episcopal de Puerto Rico en 1630 será ocupada por el canario Juan López Argüto [La Laguna, ? - Canarias, 1637], hijo del licenciado Alonso López de la Mala y de Catalina de Argüto. Pasará su juventud en México estudiando en dicha ciudad. Poco a poco irá escalando cargos dentro de la carrera eclesiástica: canónigo doctoral de Puebla de los Angeles, Magístral de México, racionero de Tlaxcala. En 1630 es Obispo de Puerto Rico y, cuatro años después, se trasladará a Venezuela. Allí tomará posesión en 1636, confirmando bajo su mandato el traspaso del obispado de Coto a Canarias en 1637. López Argüto no se olvidará de Canarias: en su testamento dejará 6.000 pesos para el convento de la Candelaria de La Laguna, así como objetos litúrgicos.

También en el siglo XVII, si bien no llegará a conseguir la silla episcopal, nos encontramos con Luis de Betancourt y Figueroa, personaje que según Serrano, nace en La Laguna aunque Coronasco cree que es natural de Cáceres. Sobre el año de declaración también existen contradicciones. Para este último autor, su muerte se realiza en 1653, en 1655 o en 1665 mientras que Serrano da por válida la fecha de 1655. En algo están de acuerdo los investigadores: murió en Lima (Perú). Luis de Betancourt era hijo del lanzaroteño Marcos de Betancor Verde y de Inés Suárez de Figueroa, de Badajoz. Doctor en Cánones y Leyes, llegó a ser canónigo y chantre de la Catedral de Quito, procurador en Cortes de la Iglesia de Indias y fiscal de la Inquisición de Lima. Su carrera eclesiástica podía haber sido culminada con la silla episcopal de Popayán pero, o bien no la aceptó, o murió antes.

Misionero franciscano fue Francisco Gutiérrez de Vera [1648, Carabicho - c. 1778] que pasa en 1678 con tres religiosos de su orden a la provincia de Florida para predicar. Jesuitas serán: José Francisco Arce y Rojas [Santa Cruz de La Palma, 1651 - El Chaco, c. 1778] y Juan de Benavente [Canarias, 1675 - c. 1778]. Del primero de ellos sabemos que era hijo de José Arce y Rojas, regidor, veedor y contador de la gente de guerra y en La Palma, fundador de la ermita de San Francisco Javier. De Arce y Rojas conocemos que ingresó en la Compañía en 1669 y que formará parte del grupo de treinta y tres religiosos que pasaron a la misión de Paraguay. En 1674 se trasladó a Buenos Aires y, de allí, a Córdoba y Tucumán donde desarrolló su predicación. Fundará colegios en ambas ciudades, catequizó a los indios del río Guapey e incluso exploró el curso del río Paraguay, llegando hasta El Chaco donde fue asesinado por los indígenas. Menos conocida es la singladura de Juan de Benavente, del que tan sólo sabemos que en 1697 partió junto a treinta y ocho hermanos jesuitas hacia las provincias de Río de La Plata, Tucumán y Paraguay.

Pero si en el siglo XVI brillaba la figura del padre Anchieta, en el siglo XVII nos encontramos con otro canario universal, esta vez desde la humildad de sus orígenes y de su formación. Pedro de Betancur sobresale por su semilla: la Orden Hospitalaria de los Bethlehemitas.

Pedro de Betancur o Pedro de San José nació en Vilaflor (Tenerife) el 21 de marzo de 1626. Pertenecía a una familia modesta ya que su padre era Amador González, hijo de Juan de Betancur, maestro de azúcar y alcalde de Adeje. Apenas había recibido ninguna formación cuando en 1651 parte hacia América agudado por una tía sin conocimiento de su familia. En La Habana escuchará hablar de Guatemala y decidirá ir hacia aquellas tierras. Allí se instalará como hilandero y comenzará sus estudios en el colegio de los jesuitas de dicha ciudad. Sus malos resultados hacen que su maestro le aconseje que abandone las clases y busque un nuevo camino: ayudar a inválidos y a enfermos. Viviendo de forma paupérrima comienza la construcción de un pequeño hospital en el solar de Belén donde tenía su choza. Allí, atenderá a los enfermos y enseñará a los niños indígenas las primeras letras. La orden de los Bethlehemitas nacerá de forma oficial a partir de 1687, cuando el Papa Inocencio XI autoriza la orden con los mismos votos y hábitos de los agustinos. Veinte años antes el hermano Pedro había muerto en olor de santidad en Guatemala pero su obra hasta el siglo XIX cuando se extingue esta orden, fue inmensa. En 1820 la orden formaba dos provincias: Perú con 22 hospitales y México, con diez hospitales. Pedro de Betancur fue beatificado junto al Padre Anchieta el 22 de junio de 1980 por el Papa Juan Pablo II.

El siglo XVIII es el siglo de las transformaciones. En España y en las Indias una nueva dinastía comienza a reinar. La llegada de los Borbones supuso un cambio en las instituciones y en el pensamiento económico y político. Mientras tanto, la iglesia española continuaba su evangelización y desde Canarias partirán, junto a pobladores, numerosos clero secular y regular (87 según Borges). La Corona optó por crear dos nuevos virreinos: a los de Nueva España y Perú se sumaban, o más bien se desajaban, los de Nueva Granada con capital en Santa Fe de Bogotá y Río de La Plata con capital en Buenos Aires. Este reajuste ocasionó la creación de nuevas diócesis eclesásticas, las cuales tendrán prelados peninsulares, criollos y canarios. En el orden de las misiones, la expulsión de la orden jesuita decretada en 1767 es el hecho más significativo. Su expulsión en América supuso la pérdida para la Corona española de un importante soporte de lealtades entre los miembros nacidos en las colonias y en la metrópoli. Miles de indios quedaron desamparados de enseñanza, alimentos y cultivos y la burguesía perdía los mejores centros educativos para sus hijos. La expulsión fue significativa, sobre todo en las misiones de Paraguay.

Una familia canaria que destaca son los Álvarez Abreu. De origen palmero, darán dos obispos americanos en esta centuria. El primero de ellos es Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu [Santa Cruz de La Palma, 1683 - Puebla de los Angeles, 1763]. Hijo de Domingo Álvarez de Abreu y María Abreu Yañez. Se doctoró en Cánones por la Universi-

dad de Ávila, llegando a ser racionero de la Catedral de Las Palmas y canónigo y arcediano de Tenerife. En 1737 se supo en Las Palmas que había sido presentado para el cargo de Arzobispo de Santo Domingo. Consagrado en la Catedral de Las Palmas en 1738 por el Obispo Dávila, parte a su Diócesis en los pocos meses. En 1743 accede al obispado de Puebla de los Ángeles aunque, según Marrero, antes lo había sido de Santo Domingo. Realizó numerosas obras en Puebla de los Ángeles destacando la fundación del Colegio de San Pantaleón con las Cátedras de Derecho Canónico, Derecho Civil y Ceremonial. Sus obras no sólo fueron en América, recordando a sus islas, envió en 1750 un donativo de 5.000 pesos para costear el tabernáculo de plata del altar mayor de la catedral de Las Palmas. Asimismo, en la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (iglesia donde había sido bautizado), financió el segundo cuerpo de la torre y donó 1.000 pesos para las andas de plata de la Virgen de Las Nieves.

Sobrina del anterior será Manuel (Serano) o Miguel Anselmo (Cioraneskul) Álvarez de Abreu [La Laguna, 1710 - Oaxaca, 1774]. Estudió en la Universidad de Sevilla y terminó sus estudios en la universidad de Osuna en 1732. Al igual que su tío fue racionero y canónigo de la Catedral de Las Palmas, siendo llamado por éste para ocupar el cargo de Obispo auxiliar de Puebla de los Ángeles, cargo que aceptó bajo el nombre de Obispo de Sisano en 1749. En 1765 ocupa la silla de Antequera del valle de Oaxaca.

José González Rivas nace en Granadilla, llegando a ser Arzobispo de Lima en 1735, cinco años después fallece dejando a sus herederos la suma de 15.000.000 reales, lo que motivó un pleito en Tenerife todavía sin resolver en 1800. Obispo también será Francisco de Paula de Matos Coronado [Las Palmas, 1690 - Michoacán, 1744], Doctor en Teología en 1722, es racionero, canónigo y arcediano de Canarias en la Catedral de Las Palmas. En 1734 es nombrado Obispo en Yucatán y, finalmente, en 1740, Obispo de Michoacán. Otro canario, Francisco José de Palencia, natural de Gran Canaria, llegará a ser deán de Guatemala y Obispo de Comayagua (Honduras) en 1772. Pero sin duda, la figura que destaca por sus implicaciones en hechos significativos para la historia canario-americana es la del Obispo de Cartagena de Indias: el tinerfeño Manuel de Sosa Bethencourt [Lagana, 2 - Caracas, 1764].

De condición modesta, era también conocido bajo los nombres de Sosa y Jimbombo. Se acentuó en Las Palmas tras su casamiento y comenzó a servir como paje del Obispo Félix Berruy Zapata. Al enviudar, se ordenó de monjes, pasando a Caracas en 1730 como ayuda del cura de la parroquia de Candelaria. Poco tiempo tuvo que permanecer en dicho cargo pues cuatro años más tarde se doctora en Teología por la Universidad de Ávila, regresando a Caracas donde fundó la escolanía. Llegará a ser chantre (1739), arcediano (1745)

y Obispo de Cartagena de Indias desde 1757. En 1764 es nombrado Arzobispo de Santa Fe de Bogotá, cargo que no llegará a poseer por fallecer en noviembre de dicho año. El protagonismo histórico de Manuel de Sosa se hace patente en el episodio del levantamiento de los colonos canarios verezolatos frente a la Compañía Guipuzcoana de Caracas en 1749. Acaudillados por Juan Francisco de León, hacendado de cacao herreno y fundador de la población de Panaguitre en 1732, los colonos canarios se dedicaban al cultivo y comercio del cacao, situación que pretendía monopolizar esta Real Compañía nacida bajo el amparo de la Corona borbónica. Este levantamiento fue castigado con dureza por la Corona y la Casa de León, situada enfrente de la iglesia de la Candelaria, fue señalada por un poste de ignominia. El entonces arcediano Manuel de Sosa se opuso de manera clara a la rebelión de sus paisanos.

Frente a los Obispos canarios que fueron muchos en este siglo, de las órdenes religiosas sólo destacaremos las figuras de dos misioneros. El primero, porque forma parte de la expedición de religiosos franciscanos canarios pertenecientes al convento del Puerto de la Cruz que van a predicar a la Florida en 1740 (Serano) o en 1769 (Borges y Cioraneskul Francisco Guzmán, natural de La Orotava, partirá junto a Pedro Benítez (laguero), Antonio Tinado y José Estévez, ambos nacidos en La Orotava (estos dos últimos no los recoge Cioraneskul).

El segundo, por su labor misionera más que en tierras americanas en tierras canarias, representa un ejemplo de cómo la evangelización americana fue no sólo un camino de ida, sino también de retorno. Juan de Mustelier, perteneciente a la familia Mustelier laguero, de origen flamenno, parte muy joven hacia las Indias donde ingresará en la Orden Hospitalaria de los Bethlemitas, aquella fundada por otro canario un siglo antes. Volverá a La Laguna, convirtiéndose en el primer fraile bethlemita de las Islas Canarias y llegando en la segunda mitad del siglo XVIII a ser procurador general de la provincia bethlemita de estas islas.

Siglo XIX, siglo de revoluciones. Realmente se había iniciado en el último tercio de la centuria pasada con la independencia de las colonias anglosajonas americanas; después, la revolución francesa abocará la aparición del imperio napoleónico destinado a invadir España. La metrópoli se veía incapaz de controlar sus colonias, ahogada en sus propios problemas. La semilla de la Independencia surtirá efecto y de los cuatro virreinos del Imperio español nacrán las naciones hispanoamericanas. Este proceso tiene como punto culminante la pérdida de Filipinas, Cuba y Puerto Rico en 1898. La Iglesia sufrirá graves persecuciones en el Viejo y Nuevo Continente a causa del anticlericalismo auspiciado por las nuevas ideologías. Estas circunstancias harán que se interrumpa la corriente evangelizadora nacida desde el Descubrimiento.

Obispos canarios en estos difíciles años serán Pedro Agustín de Estévez y Ugarte [1745, La Orotava - 1827, Mérida de Yucatán] y Luis Gonzaga de la Encina Díaz [1754, Las Palmas-1816, Arequipa]. Pedro Agustín de Estévez estudió en el colegio de los jesuitas de La Orotava y en la Universidad de Madrid, doctorándose en Sagrada Teología. En 1796 fue nombrado Obispo de Mérida de Yucatán, cargo que asume en 1802. Más vinculado a Canarias y, sobre todo, a la Catedral de Las Palmas, es la figura de Luis Gonzaga de la Encina. Su padre, Simón de la Encina y Portu, había nacido en Arciniegua (Álava), llegando a Canarias como mayordomo del Obispo Valentín Morán. En 1753 casó con la hija de Manuel Díaz, administrador de la Real Renta del Tabaco, Águeda María Díaz, recibiendo por dote la administración de esta renta. Luis de la Encina estudió en el colegio de los jesuitas de Las Palmas, y ya sacerdote, fue acompañando al Obispo Juan Bautista Cervera a la silla de Cádiz. En la Península estudió en la Universidad de Osuna y se graduó en 1779. En 1780 regresó a Las Palmas donde se integra en el ambiente cultural de la ciudad. Fue miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (Sánchez Rodríguez, Julio, *Obispos y Clérigos en las Sociedades Económicas de Amigos del País de Gran Canaria y Tenerife*, 2003), rector del Seminario, canónigo magistral, maestraescuela arcediado de Canarias hasta que, en 1804, el Consejo de Indias lo designa para la silla de Arequipa. La noticia, según algunos historiadores, no fue de su agrado y debido a causas políticas, como la guerra y la falta de recursos, que retrasarían su viaje hasta 1810. En esos años (el 28 de junio de 1808) se realiza su consagración en la Catedral de Las Palmas por el Obispo Verdugo, irá como representante del Cabildo de Gran Canaria a la Junta Central y, finalmente, partirá hacia su nuevo destino, tomando posesión el 10 de julio de 1810. A partir de este momento desarrollará un gran celo pastoral, predicando y viajando.

Un caso aparte es el polifacético clérigo Graciliano Alfonso Naranjo, más conocido por su labor como poeta y político. Nacido en Las Palmas un 12 de agosto de 1775, fue diputado a Cortes por Gran Ca-

naia durante el segundo periodo constitucional de 1821. En 1823 es desterrado pasando a Venezuela, Trinidad, Puerto Rico y Cuba. De su trayectoria nos interesan los años pasados como párroco de Cumaná en 1824 y 1825 y de San Juan de Trinidad, desde esta última fecha hasta 1837. Un año después regresará a Las Palmas, reintegrándose en su dignidad capular.

Por su dignidad humana, por su espíritu, hemos dejado para el final la figura de Andrés García Acosta —*fray Andresito*—. Nacido en Puerteventura en 1800 y muerto en Santiago de Chile en 1853, es uno de los tantos emigrantes canarios que llegan a Uruguay buscando un mejor destino. Allí malvive vendiendo artículos religiosos, ingresando como hermano en el convento de San Francisco. Pero al cerrarse los conventos partirá hacia Chile siendo recogido en la Recoleta Franciscana de Santiago. Desde su oficio de limosnero realiza una ingente labor: se levantará temprano para recorrer las calles de la ciudad *pidiendo a los ricos y dando a los pobres*, visitando cárceles y hospitales, acercándose a enfermos y obreros. *Fray Andresito* morirá en esta ciudad en 1853. Actualmente es reconocido en Chile como el apóstol de la clase obrera.

Seculares y regulares, obispos y misioneros. Hombres de Fe todos, al fin y al cabo. Desde el siglo XVI hasta el XIX fueron ellos los verdaderos pilares de la Iglesia en Indias. Su mensaje: conocer, ayudar y transmitir es su mejor legado. De ellos, de su espíritu nos quedan las palabras de un canario de corazón: fray Domingo de Mendoza. Aquél que según Bartolomé de las Casas en 1510, estando en La Gomera, amenazó a un demonio venido de Indias diciéndole: *Que no os cale para allá pues la je católica se lleva y va a predicarse, donde habeis recibido gran daño y ser della desterrada*. Tristemente, el demonio contestó: *ya que así lo mandas y no pueda hazer otra cosa, yo me voy. Pero de aquí a cien años me lo direis*.

Hoy por hoy, el espíritu de estos *Mensajeros del Nuevo Mundo* sigue vigente, luchando contra los nuevos demonios.



RECOPILACION
DE LEYES DE LOS REYNOS
DE LAS INDIAS.

MANDADAS IMPRIMIR, Y PUBLICAR

POR LA Magestad CATOLICA DEL REY

DON CARLOS II.

NUESTRO SEÑOR.

VA DIVIDIDA EN QUATRO TOMOS,
con el Indice general, y al principio de cada Tomo el Indice
especial de los titulos, que contiene.

TOMO PRIMERO.



En Madrid: POR ANDRES ORTEGA. Año de 1774.

TERCERA EDICION.



RECOPIACIÓN DE LAS LEYES DE LOS REINOS DE LAS INDIAS HANDADAS A IMPRIMIR, Y PUBLICAR POR LA MAGESTAD CATOLICA DEL REY CARLOS II [5.1]

MORFICAS ESPAÑOLAS DE LA CASA DE AUSTRIA
DOCUMENTO. LIBRO IMPRESO / 30,6 x 40,7 CM
(ARBERTO) 30,6 x 21 x 5,7 CM (CEBRADO) / 174

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. BIBLIOTECA DEL SEMINARIO MAYOR - CENTRO TEOLÓGICO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

La cantidad y variedad de asuntos o temas americanos fueron originando una legislación que, pasados los años, exigió una recopilación. Un primer intento lo protagonizaron tres notables figuras. El primer gobernante que emprendió tal tarea fue el virrey novohispano Luis de Velasco, siguiendo una disposición real de 1533. Sin embargo, los intentos más serios fueron obra del oidor mexicano Vasco de Puga (1563) y de Juan López de Velasco (1562-68). Resultado de la labor de éste sería el *Cedulario* de Vasco de Puga.

Una segunda etapa la representa Juan de Ovando que, en 1567-71, visita e inspecciona al Real y Supremo Consejo de Indias, dando lugar a lo que se ha denominado la *Copulata* de las Leyes de Indias. Sus trabajos quedaron paralizados a su muerte en 1575. Sigue otra etapa recopilatoria personificada por Alonso de Zorita (1574) y Diego de Encina (1596), autor éste último de un famoso *Cedulario*. Zorita, basándose en Vasco de Puga, pretendió construir una auténtica recopilación, sin lograrlo. El Consejo de Indias sentía cada vez más la necesidad de tener reunida y ordenada en un corpus la legislación referida al Nuevo Mundo.

En el siglo XVII es imprescindible referirse a los trabajos de Diego de Zorrilla, Rodrigo de Aguiar y Acuña, Antonio de León Pinelo y Juan de Solórzano Peneira. Zorrilla, encargado en 1603 de continuar la tarea, deja una obra que no satisfizo al Consejo. Prosigue el empeño Aguiar y

Acuña (1607), quien tiene a su lado como ayudante a Solórzano Peneira, auténtico codificador de las Leyes de Indias y fundador de la bibliografía americanista con su *Epítome*. Pinelo usará y criticará lo realizado anteriormente y, con base en 650 libros cedularios y más de 400.000 Reales Cédulas, organiza una recopilación indiañata imitando a la castellana (1636). Por su parte, Solórzano compuso un primer proyecto de recopilación, con un Libro I integrado por XVIII Títulos, donde lo más notable es que consigna las fuentes de cada disposición.

Con la muerte de Pinelo en 1660 se abre la posterior etapa recopilatoria. El Consejo encarece la urgencia de concluir la recopilación, a fin de acabar con el caos legislativo reinante. Se designa una Junta recopilatoria, encargada de examinar lo realizado, responsabilidad que la Junta descarga en el relator Fernando Jiménez Paniagua, quien trabaja a partir de 1660 sobre el proyecto de León Pinelo. El resultado final, entregado impreso al soberano en 1680, fue obra del esfuerzo de Pinelo, la dedicación de Solórzano mejorando el proyecto pineliano, y la perseverancia de la Junta y de Paniagua quien puso al día la recopilación Pinelo-Solórzano.

La Recopilación sancionada por Carlos II el 18 de mayo de 1680 ocupa cuatro volúmenes conteniendo nueve libros, con 218 títulos y 6.377 leyes.

La diversidad jurídica del mundo hispanoamericano quedaba reducida a la unidad, aunque cada zona mantuvo vigente sus propios estatutos o leyes. En la Recopilación de 1680 no figuran sino leyes emanadas del rey, echándose las disposiciones dictadas por los organismos indianos.

Tal monumento jurídico, sancionado con otra, adolece de fallos como la supresión casi completa del motivo que originó la ley, la presencia de uno o más reyes como autor de la ley sin aclarar la aportación de cada uno, inexactitud en los antecedentes, falta de valores humanos, nota que pocos códigos han logrado.

FMP



NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE [5.2]

ANÓNIMO GUATEMALTECO

MAIDRA POLICOMARÍA / 145 CM / SIGLO XVIII

TENEPIPE. ADEJE. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA ÚRSULA

BIBLIOGRAFÍA

PRAGA GONZÁLEZ, C. (1983), p. 697 - 707; FERRAS GARCÍA, M. I. (1989), p. 94; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1992), pp. 22 - 23; RODRÍGUEZ MORALES, C. (2001), tomo I, p. 259

Muchas pinturas de la patrona de México llegaron a Canarias enviadas por quienes que habían emigrado o ocupaban puestos de gobierno, pero no sucede lo mismo con las esculturas de esa advocación. Por ello ofrece tanto interés esta imagen que ahora se conserva en la iglesia parroquial, aunque su primer destino fue el convento franciscano puesto bajo el patrocinio mariano en Adeje. Hemos publicado que se encontraba allí por haberla regalado don Domingo José de Herrera y Ayala, Conde de La Gomera y Marqués de Adeje; así en 1766 él declara en sus últimas voluntades "que había encargado a Dn. Diego García de Acevedo una Virgen de bulto de María Soma con el título de Guadalupe, y que le hiciera venir de Guatemala en donde se fabricaban con el mejor morm, además cita unas pinturas de la misma advocación, disponiendo que la mayor con su marco donado y guarnecido de ramos de plata misma se entregase a su madre, la Condesa de La Gomera, la menor con su marquito donado pintado sobre cobre sería para su esposa doña María Leonor Benítez de Lugo.

Se pueden aportar varias explicaciones a la elección de Guatemala para comprar dicha imagen. De una parte no se debe olvidar que don Domingo José de Herrera y Ayala, quien fuera gobernador y capitán general de Guatemala en el siglo XVII, por lo cual en el seno familiar conocían bien aquellas tierras. El marqués, además, recurrió para la tarea del encargo a don Diego García de Acevedo, quien era un presbítero vecino



de Vilafior, donde había visto la luz en 1626 el santo hermano Pedro de Betancor, cuya caritativa obra se desarrolló en la que fuera capital guatemalteca, Antigua.

Precisamente Antigua tuvo buenas esculturas barrocas, por lo cual pensamos que de allí pudiera proceder esta imagen. Entre 1737 y 1751 trabajó Juan de Chaves, autor de una excelente figura de san Sebastián conservada en la catedral guatemalteca, también estaban en esa ciudad Juan José de Mérida, activo antes de 1756, y Evaristo Zúñiga; ya en la segunda mitad del siglo tenían sus talleres allí Matías España y su hijo Vicente, además del ensamblador y escultor Vicente Gálvez. Toda una relación de nombres entre los que pudiera hallarse el autor de esta obra.

Se ha indicado que la escuela guatemalteca durante el Barroco había dado un protagonismo pictórico a la escultura mediante la característica labor del estofado, incluyendo láminas de oro para base de la imprimación. Ello se percibe en la imagen traída al templo franciscano de Adeje: su roja túnica brilla con los áureos brocados mientras que la austeridad del manto azul se rompe con los bordes también dorados y las luminosas estrellas pultiando sobre la presunta tela. Pero el interés de la figura ha de radicar indudablemente en el rostro avariano, su dulzura y candor denotan una gran serenidad, reafirmada por las manos en ademán de oración. La quietud que emana se contrapone con el movimiento que envuelve al querubín situado a sus pies: su gesto sonriente da luz a la tez morena de su carita, mientras levanta sus brazos para sostener los bordes de manto y túnica marianos que caen formando curvos pliegues. Toda una sinfonía cromática que se reitera en las alas angelicales.

Cuando aún no se conocía su procedencia, se publicó que en esta obra se percibe la influencia de la imaginaria barroca de los talleres andaluces. Estamos de acuerdo en ello a pesar de haber descubierto su origen hispanoamericano, pues durante los siglos de la Edad Moderna la relación mercantil entre Sevilla —Cariacas— Hispanoamérica fue estrecha, repercutiendo la capital hispánica en los estilos de las piezas artísticas talladas a un lado y otro del Atlántico.

¹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, excx. Bernardo José Uque Presc. legajo 1804, fol. 67 vto y 68rs.

² BERNALDEZ BALLESTEROS, Jorge. *Historia del Arte Hispanoamericano Siglos XVI a XVII*. Ed. Alhambra, Madrid, 1967, pp. 171 - 172.

³ VV. AA. «Pintura, Escultura y Artes afines en Hispanoamérica, 1500 - 1825». Capítulo II, por GUTIÉRREZ, Ramón. *Nomads Arts. Catálogo*, Madrid, 1995, p. 233.

CPG



NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE [53]

AVANISMO MEXICANO / SIGLO XVIII

ÓLEO SOBRE LIENZO / 160 x 190 CM

GRAN CANARIA, ABIICAS, SACRISTÍA DE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA

BIELIOGRÁFIC

V. AA. (2000), pp. 106-107.

Sería el conquistador Hernán Cortés quien llevó a América la devoción guadalupana, pues era la patrona de su tierra, Extremadura. Posteriormente, en 1531, la imagen se aparece al indio Juan Diego en el cerro de Tepeyac. La Virgen mandaría al joven que hiciera gestiones para que allí se levantase un templo en su nombre. El joven acudió al Obispo de México, fray Juan de Zumarraga, a quien contó el milagro. Ante los recelos del prelado, Juan acudió de nuevo al lugar. María le cedió un ramo de rosas, para que las llevara como prueba a la ciudad autoritaria. El inquieto joven envió las flores en su manto y retornó al obispado. Cuando mostraba a Zumarraga las flores, en el manto apareció una efigie de la Virgen, como se muestra en la zona inferior izquierda de la tela arauqueña. Este portentoso traje conlugo que el Obispo mandase elevar el recinto, de modo que en él se colocó la sagrada tela. El Nican Mopohua, que relata el portentoso, refleja la iconografía de esta advocación traída a México. Dice así:

Están sus manos sobre el pecho, hacia donde empieza la cintura. Es morado su cinto. Solamente su pie derecho descubre un poco la punta de su cubredo color ceniza. Su ropaje es cuanto se ve por fuera, es de color rosado [...] y está bordado con diferentes flores, todas ellas en botón y de bordes dorados. Prendido en su cuello está un



[53]

anillo dorado, con rosas negras al derredor de las axilas, y en medio una cruz. A sus pies está la luna [...]. Aparece en medio el sol, cuyos rayos la rodean [...]. Acabándose los extremos del ropaje y del velo [...] los coge con sus manos el ángel [...].

A partir de esta plasmación prímigenia, la advocación fue reproducida por los artistas, tanto en talla como en pintura. En esta última manifestación destacó especialmente Miguel Cabrera, pintor novohispano del Setecientos.

Preside la obra una figura de la Virgen, en el momento de ser coronada por el Espíritu San-

to. Nuestra Señora aparece ataviada con el vestido rojo y manto azul ornado de estrellas doradas. Las escenas diversas de la aparición de la Virgen se figuran en los cuatro vértices de la tela, enmarcadas en óvalos de marco rococó. Una quinta plasmación se recoge en la zona inferior. El resto de la figura queda constituido por una delicada representación floral.

La obra fue expuesta hace ya algunos años en la sala de Contaduna de la catedral canariense. Recientemente formó parte de la exhibición que, auspiciada por los Cabildos Insula-

res de la provincia de Las Palmas, tuvo como sedes, a lo largo del año 2000, la Casa de Colón, el convento dominico de Tepebis (Lanzarote) y la Sala de Exposiciones Juan Ismael de la capital majarrera². En aquella ocasión se recogió su filiación mexicana.

El catálogo de piezas procedentes de Nueva España, tanto en pintura como en lo que concierne a la talla³, platería y otras manifestaciones, se ha ido enriqueciendo en los últimos años. Trabajos pioneros al respecto resultaron los realizados, hace ya más de dos décadas, por los profesores Martínez de la Peña y Praga González⁴.

En esta amplia relación de pinturas indianas ocupan un lugar destacado las plasmaciones de la Virgen de Guadalupe, confeccionadas especialmente durante el siglo XVIII. La sala de Tenerife cuenta con un amplio número de ellas. Así, el templo de Santa Catalina en Tacomate conserva una, atribuida a José de Plez, que muestra en su zona inferior la Huída a Egipto, sustituyendo aquí al santuario de Tepeyac que ofrece lo de Arucas; además, en la zona alta adosados a la Trinidad como tres personas iguales. La ermita de San Amaro en el Puerto de la Cruz guarda otra, realizada en México por José Guerrero cuando corría el año 1769⁵. Este mismo lugar noroeste ofrece una pintura más con el mismo asunto, figurado, ahora al óleo sobre cobre, por el pintor canario Antonio Sánchez González⁶. En los de los Vinos destacamos otra de Luis Barroco perteneciente a la ermita del Tránsito, obra asimismo setecentista, lo mismo que dos telas existentes en el templo de San Marcos⁷. Garachico ofrece uno más, colgado en el templo de San Andrés⁸. En La Laguna hallamos un par más, en posesión de la comunidad de religiosas clarisas y el Hospital de Dolores⁹, así como un tercer, localizado en la Catedral de los Remedios¹⁰. Si nos acercamos a la capilla de la Orden Tercera en Santa Cruz encontraremos otra pintura del mismo tema.

Fuerteventura cuenta con una pintura del tema guadalupano. Se trata de la que cuelga en el templo de su nombre sito en Agua de Bueyes (Artigua).

² El relato aparece reproducido en VV.AA. 2001, *Sacro Memoria*, p. 132. Comentado de una Virgen de Guadalupe por la investigadora Sonia María Izquierdo Rodríguez.

³ VV.AA. *Arte Hispánicoamericano*, (2008).

⁴ Cortares, además, con un documentado estudio sobre las tallas que figuran a la imagen de Guadalupe en Canarias. Véase PRAGA GONZÁLEZ, C. 1983.

⁵ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. 1977, pp. 583-601; PRAGA GONZÁLEZ, C. 1985, pp. 887-908; MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. 1988, pp. 213-224; idem y GONZÁLEZ PÉREZ, A. M. 1988, pp. 26-28.

⁶ VV.AA. *Sacro Memoria*, en. cr. 2001.

⁷ PRAGA GONZÁLEZ, C. 1980, pp. 496-497; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2001) *Virgen de Guadalupe en Sacro Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz. Catálogo de la Exposición celebrada en el Casa de la Adorno del Puerto de la Cruz, del 1 al 22 de junio de 2001. Escena. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz*, p. 133.

⁸ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., 2001, pp. 153 y figura 79 y 80.

⁹ *Arte Hispánicoamericano*, 1992, p. 36.

¹⁰ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, C. 1965, pp. 47-68.

¹¹ *Arte Hispánicoamericano*, 1992, pp. 56-55. Representa sólo a la Virgen, y aparecen firma y fecha, Joseph de la Cruz /Año 88.

JCR



NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES [54]

CIUDAD DE MÉXICO

ESCULTURA EN MADERA POLICROMADA / 65 x 65 x 50 cm / Ca. 1770

LA PALMA, VILLA DE MADO. EL LOGERIO ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

BIBLIOGRAFÍA:

PERDUEÑO GARCÍA, J. J. (1971) MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1978), p. 487; VELÁZQUEZ RAMOS, C. (1999), pp. 496 y 497.

El grupo escultórico de Nuestra Señora de los Dolores, que representa el momento en que Cristo, bajado de la cruz, es colocado en los brazos de su Madre, está formado por dos piezas independientes que van unidas mediante una espiga de madera que une el Cristo a la Virgen a la altura de las rodillas. Al igual que otras imágenes mexicanas llegadas a Canarias en el siglo XVIII, es de proporciones bastante menores del natural, tamaño adecuado, por otra parte, para la exportación. De tallado correcto y esmerado

estudio anatómico en el cuerpo de Cristo presenta configuración piramidal sobre amplia base rocosa y manto estofado —como es característico de la estatuario novohispana— a base de grandes motivos florales.

Su documentado origen capitalino añade interés a la pieza. Titular de la ermita fundada en 1759 en el Hoyo de Maao por el presbítero don Tomás de Aquino Fernández Ríemí, fue adquirida —con un costo de 538 reales y medio de hechura, transporte y fletes— en ciudad de México en torno a 1770. Como otras muchas obras mexicanas, llegó a Canarias a través del activo tráfico mercantil existente entre Venezuela —destino predilecto del comercio y la emigración canaria— y México. Sabemos que su donante se embarcó en 1770 como capellán de la fragata *La Palma blanca*, famosa nave palmera que habitualmente hacía la travesía entre Canarias y la antigua provincia de Caracas. A su llegada a La Guaira, encargó una escultura de la Virgen de los Dolores a Veracruz, al tener conocimiento que en el se venían imágenes procedentes, a su vez, de ciudad de México, donde estaban establecidos los principales talleres como capital vireinal. Conducida —encomendada en una mula— a través del camino real que unía el centro de Nueva España con el puerto de Veracruz, fue embarcada con destino a Campeche y, desde allí, hizo viaje a La Habana —escala imprescindible en el regreso— y Santa Cruz de Tenerife.

Conocemos las vicisitudes y prodigios que acompañaron su azarosa arribada a la isla con detalle nada común, momentos que resultan de gran interés porque ilustran los caminos seguros, las formas de envío y la cándida devoción de la época. De ellos da cuenta el libro de la fundación de la ermita de la Virgen de los Dolores, para que sea notorio a todos los devotos de esta Santísima imagen su venida a este referido lugar y con más devoción sea venerada este prodigioso reliquia. El relato de su llegada dice así:

Hállandose el enunciado capellán Thomás de Aquino en el puerto de la Guajeta de la provincia de Caracas, con el motivo de aver ído de ca-

pellán en el registro de La Palma, en la fragata intitulada la Paloma Ysleta, en el año pasado de 1770, y estando para salir el registro de la sociedad de la Guayra a Veracruz, el enunciado capellán, deseoso de tener en esta hermita una ymagen de Dolores de bulto, para que fuesse más perfectamente venerada a todos los fieles, habló con el paysano Don Juan Méndez, que actualmente se hallava en aquel puerto de la Guayra para hazer viaje en el referido registro a Veracruz, diciéndole que si por acontecimiento hallasse en aquella ciudad una mediana ymagen de Nuestra Señora de Dolores (porque se acostumbra venirse de Méjico alguna hechu-

ras de aquella ciudad) se la negociase y condujese a costa del pretendiente a el puerto de la Guayra para con el tiempo traerla a esta ysla. El referido Méndez contesto diciendize que su ánimo era hazer dicho viaje a Veracruz para de allí pasar a La Habana y de allí conducirse a España y puerto de Cádiz: que diesses orden de que modo lo avia de remitir a la Guayra, si encontrasse dicha escultura. Y dándole el expresado capellán el orden de que lo remitiesse por la Guayra de La Habana o de allí a las Canarias prosiguió el dicho Méndez su viaje a la Veracruz. Y llegado a sobavento (por no hablar en la ciudad lo escultural) la encomendó a Mé-

sico, que dista de Veracruz cien legas de camino, cuyo diligencia hizo luego que saltó en tierra y ciudad sobredicha. Vio lo encomienda a las inmediatas de su embarque que intento hazer de Veracruz a Campeche; y teniendo ya su carga embarcada habló con el maestro de la embarcación para que le llevase el cajón en que iba dicha ymagen y le dijese quanto le llevase el flete y el maestro le respondió lo embarcasse, que no pedía premio alguno. Y volviéndose el dicho don Juan para el peón que trujo de Méjico el cajón en una mula le preguntó que como tenía la ymagen y careta de su conclusión y le respondió que el careto era sólo quatro pesos. Sabló la embarcación de Veracruz para Campeche, que es el viaje regular de veinte dias, con esta dichosa prenda y tubieron viaje tan feliz que a los quatro dias y medio dierna fondo en la sonda de Campeche y saltaron con jolividad en tierra. Quedaron los campechanos tan aficionadas a esta señora con este beneficio y prodigio que le suplicaron a dicho Méndez le vendiese la escultura y el les respondió: no lo dejara aunque le diessen mil pesos y ellos tan ferrosos, y devotos se mostraron que le ofrieron prontamente la dicha cantidad y más si les hubiera pedido, pero el dicho Méndez con superior impulso no lo accedió a su pedimento. Resolvió dicho Don Juan Méndez embarcarse de Campeche para La Habana y haciendo viaje con la misma señora (que también el maestro de la nao no le quiso llevar flete) les premió esta soberana emperatriz con dias y un glorioso viaje a sobavento, sin borrasca ni molestia. De aquella vau de La Habana salió el dicho Méndez en un registro de islas para la de Tenerife y no obstante que el capitán también llevó de gracia esta soberana ymagen, tubieron los cargadores de la nave el poco reparo de poner el cajón en la bodega con otras jindas y carga, pero a pocos dias de navegación se les amó una tormenta desecha de un norte sobrevio que les presió calar maderos, vergas anajo, tomar rissos al trinquete y en esta tribulación de desalorado viento y mar toda la tripulación y marineros pedían a Dios el socorro. El piloto, que supo avian puesto a Nuestra Señora en la bodega, luego clamó le succasen la ymagen con la bre-

[14]



bedad posible y se la pudiese en la popa y, no obstante que por el motivo de la tormenta se les hizo dificultoso el sacarla, el mismo anheló de la vida y la confianza grande en esta señora les esforzó a atropellar inconscientemente y con bondad sacaron el cañón onde no esta señora Y preparando buen viaje, poniendo con toda devoción dicho cañón en el camarote de dicha nave, luego serenó la tormenta y sin más torbellinos llegaron a sahoamento a el puerto de Santa Cruz de Tenerife.

De aquel puerto resolvió el dicho Méndez venir a esta ysla con esta divina señora sin pasar a Cádiz (como tenía intentado) y no sin misterio, pues estubo el dicho en aquel puerto gravemente enfermo, y si hubiese pasado a Cádiz puede le hubiese costado la vida y esta reyna soberana, en premio de su cuidado, le negoció con su Santísimo hijo el conseruarse más días de vida; Así me lo pienso.

Llegó a este puerto de La Palma el dicho don Juan Méndez el día 15 de el mes de julio de este año de 1774 y trajo consigo esta devotísima ymagen. Y luego que se puso en tierra y se condujo a la casa del capellán sobredicho, prontamente se sacó de el cañón en que venía y con aver tenido tantos embarques y caminadas dilatadas por tierra y aver resido rosada el cañón en la rovegación de La Habana a las Yslas por la tormenta que les sobrevino ya referida, no resistieron los dos esculturas detrimento alguno como se ve patente. Vendióse en la ciudad por el Venerable beneficiado Don Christóval Martínez Mendes, ministro calificado del Santo Oficio de la Inquisición, y siendo la venida de la ciudad a este lugar intempesivo por no averse prevenido gente para la trata de Nuestra Señora con tanta comunita que parezca remedo de la entrada en la ciudad de Nuestra Señora de las Nieves Y desde la jurisdicción de este lugar comensaron los vecinos desear a celebrar la biennieto de su compatrona devotamente, adomando sus respectivos cañones con vanderas y ramos festivos.

Hisose la colocación de esta milagrosa ymagen el día diez y ocho de septiembre, la dominica tercera, día en que nuestra madre la Yfigi celebra su festividad de Dolores gloriosos. Cantó la missa el Venerable Beneficiado servidor de este lugar Don Francisco Lenos Ynes, acompañándole de vestuarios Don Joseph Comacho, vezino deste lugar, y Don Esteban de los Reyes Camano, vezino de la ciudad. Concurrieron otros sacerdotes y ministros del altar de dicha ciudad con otra comitua circular y muchedumbre de gente devota, así de este lugar como de otros comarcas. Hisose procesion por el contorno de la hacienda inmediata, en cuyo tránsito se hicieron varios arcos con todo esmo vestidos, y tres laos a el pasaje de dicha procesion, con mucho rama y vanderas de regosio con que el devoto pueblo quiso significar el gozo de esta celebración, gozosos de tener en su lugar tan dichosa prenda.

¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN BLAS, Villa de Maun, libro de las fundaciones de ermitas (1739-1870).

JPM



NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGIUSTIAS [5.5]

¿NUEVA ESPAÑA?

ESCALPURA EN MADERA POLICROMADA / 675 CM DE ALTURA / Ca. 1739

TENERIFE, SANTA CRUZ DE TENERIFE, PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

BIELLOGRÁFIC

PUBLICON ACUSA, S. 0943, HERNÁNDEZ FERRERA J. 09611, pp. 421-422; TARQUES RODRÍGUEZ, P. 09726, p. 267; CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. 09950, ss. 304-305.

Donada por los hermanos Rodrigo [1688-1747] e Ignacio Logman [1685-1747], generosos beneficiados de su parroquia de huiusmo —de la que fueron venerables beneficiados—, figura por primera vez en el inventario de 1744 como una vna ymagen de Nuestra Señora de las Angustias, hechura de talle que recibía culto en una urna de madera dorada embutida en la predele del retablo de Animas, bajo el cuadro en que se representan la peras que padeceron las Santas An-

imas en el purgatorio. Los inventarios de 1745 y 1748 reiteran que se encontraba en una vna dorada también con vidrieras; en ello está colocada una ymagen de Nuestra Señora de las Angustias, hermosa escultura bien esculpida, de una vara de alto, con diadema y espada de plata, colocado por el vicario y beneficiado don Rodrigo Logman y su hermano don Ignacio Logman. Sobre su hornacina se hallaba otra imagen de talla de San Miguel, primorosa en su planta.

Entre 1731 y 1734 fue construido el retablo de Animas y entre 1736 y 1739 se doró y se puso vidriera al nicho donde se venera la escultura, colocada seguramente por esas fechas. Cabe la posibilidad de que la talle fuera traída por el mayordomo de la cofradía de las Benditas Animas, don Manuel de los Reyes, que en 1736 estaba de próximo para hacer viaje a la América. En 1739 se aguantaba su llegada del Nuevo Mundo, por lo que el beneficiado rector don Ignacio Logman suspendió por otra nombre persona que cuidó de esta cofradía hasta que el sucesorcho venga. A su regreso, volvió a desempeñar la mayordomía desde 1739 y hasta 1742, cuando se ausentó de nuevo a Indias. Fue en esos años cuando se procedió a dorar el retablo.

Clasificada por Hernández Ferrera como pieza genovesa de la escuela de Antonio Maria Maragliano, también ha sido atribuida —como recoge Pedro Tarques— al autor del cuadro de Animas del mismo retablo, el pintor palmero Luis José Escultor (1716-1746.), cuyo apellido ha dado pie a conjeturas sobre su actividad artística. En nuestro caso, tanto su composición como sus ricos estofados, a base de flores de gran tamaño y anchas orlas en oro, nos inducen a relacionarla con los talleres mexicanos del siglo XVIII. El tema del dolor de la Virgen giza de la predilección del barroco novohispano y guatemalteco y característico de sus obradores es este tipo de escultura de María en pie envuelta en pliegues, en contraposto y torsión corporal en espiral, manos entrefechadas sobre el pecho o a la cintura y mirada hacia lo alto en dirección opuesta. Citemos las elgias del Museo Franz Mayer de México, Museo Regional de Puebla y Museo Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria así como las del Museo Popol

Vuh, Museo de Arte Colonial de Antigua y Palacio arzobispal en Guatemala.

Su pequeño tamaño —una vara—, que la hacen adecuada para la exportación, y la expresión de dolor de su rostro es parejo al de otras imágenes de la Virgen dolerosa que arribaron a Canarias en la misma centuria, como su homónima de Icod de los Vinos, esculpida en la corte de México en torno a 1740 y traída por su donante, don Marcos de

Torres, en 1741; o la de Nuestra Señora de los Dolores del Hoyo de Mazo (La Palma), adquirida en ciudad de México en 1770. De mediano tamaño es la Immaculada Concepción de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, cuya traza y factura también puede ser adscrita a los talleres mexicanos.

ARCIBISPADO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Santa Cruz de Tenerife, caja. D.º n.º 4, inventario. 30-30-1741 y caja. 3da. n.º 16, inventario. 30-30-1742 y su inventario. 2-4-1748.

[53]



¹ Ídem, caja 696. Ítem de la cofradía de Ánimas, cuentas dadas el 22-04-1734, el 30-03-1736, el 30-07-1739 y el 3-4-1742, s.f.

² En las cuentas presentada el 3-4-1743 por don Matías Vélez en nombre de su terno don Manuel de los Reyes, asiente en Indias, correspondientes a los años de 1739-1742, consta el gasto de 1.152 reales y medio en libras de oro para fincar el retablo de Ánimas. Refeido don Matías Vélez en abril de 1743, como con la administración de la cofradía el beneficiado don Ignacio Laguna hasta el 22-V-1746.

³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura en Canarias durante el Siglo XVII*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1986, p. 170.

⁴ VUZE MUGENZI, María del Carmen, *El imaginero cubano: Vives y sus obras*. Las occidentales de Vivesorkin, Instituto Nacional de Antropología, México, 1995.

⁵ ALBARRO, Alberto, y MAQUEDA, María del Carmen, *Corpus picturae. Escultura religiosa. Colección Uso y Estilo. Museo Plaza Mayor-Artes de México, México, 1995, pp. 65-118* y *AAVV. Imagenes vivas. Memoria de un centenario*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981 pp. 25, fig. 8, 26, 45, fig. 14, 16, fig. 41, 98, fig. 45 y 103.

JPM



APARICIÓN DE LA VIRGEN A DOMINGO DE QUINTANA [156]

ANSÓN [1693-1763]

PINTURA. ÓLEO SOBRE LIENZO / 216 x 162 CM / SIGLO XVIII

LEYENDA:

DAT TERCEM PARVO PULCHERRIMAM MATEREM IESU: NUNDE. COR TOTUM PALPEBIS HILUS AMOR
V. I. JOSEPHI ANGHETI SOC. IESU. CANARIENSIS NAVA
RENSIS: LACUNENSIS SACRITATE I MIRACULIS CLARI
GHT IN BRASLIA 9 JUNI 1594 ETM 64

TENERIFE. SANTA CRUZ DE TENERIFE. CABILDO INSULAR DE TENERIFE

BIBLIOGRAFÍA:

GIMENO DE FRANCO, C. (2000). RODRÍGUEZ MORALES, C., GIBÓN ALLEN, I. (2000).

La relación del grabado y la pintura ha sido una constante desde el inicio mismo de este método de impresión. Muchos han sido los pintores que, a lo largo de la historia, han hecho uso del grabado para imitar iconografías, reproducir paisajes o, simplemente, dejarse influir.

La pintura que nos ocupa responde a estos patrones de imitación, pero en este caso, se trata de la realización de un retrato. El pintor Domin-

go de Quintana, como bien afirma Gavito de Franchy⁵, se basa en sendos grabados acometidos por los sevillanos Laureano y Villalobos —sobre todo por el de este último— para la realización de su obra pictórica.

Para la sociedad tinerfeña el Padre Archieta es un personaje de gran carisma; a pesar de que estuviere en la isla sólo hasta los años de su juventud y el grueso de su obra misionera la realizase más allá de las costas canarias, concretamente en tierras basileñas durante el siglo XVI. Es por eso que el cuadro responde a un encargo realizado por el regidor don José Antonio de Archieta y Alarcón a Domingo de Quintana, tal vez favorecido por la fama que le venía de su padre, Cristóbal Hernández de Quintana, si bien, nunca llegará a alcanzar la calidad artística de su progenitor⁶.

El Padre Archieta es representado en posición sedente ante una mesa, ocupada por libros y dos tinteros que realizan la función de pisapapeles para mostrarnos el texto arriña señalado. El misionero observa la aparición de la Virgen de entre una masa de nubes, que al igual que en el grabado de Villalobos, sostiene una cinta con la leyenda TU MIHI PERPETUO TEMPORE SERVUS ERIS. Detrás del Padre Archieta aparece un ventanal con un paisaje como telón de fondo que termina de enmarcar la composición.

Toda la obra se sitúa dentro de pautas anacrónicas, ya superadas por Cristóbal Hernández de Quintana y de las que su hijo es claro decidor pero que en escasas ocasiones llega a superar, y a pesar de encuadrarse en pleno barroco canario, éste no llega a tener las características procedentes de la escuela andaluza, por lo que se limita a imitar esquemas quintanescos, y es que Domingo de Quintana responde a ese perfil de pintor local unido a la producción de una imagen retentiva funcional, permaneciendo anclado en el pasado⁷.

⁵ GAVITO DE FRANCHY, Carlos, *Retrato del beato José de Archieta, en Arte en Canarias siglos XVIII-XIX Una mirada retrospectiva*, 2001, Tomo II, p. 250.

⁶ Véase RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, *Cristóbal Hernández de Quintana*, 2005.



[5.6]

⁷ ALLEN, Jonathan, *El traves del Atlántico: El género del retrato y la idea en Rodón de la Isla. El arte del retrato en Canarias. Catedra Insular de Gran Canaria*, 2002, p. 96.

AVG



CASILLA DE LOS MÁRTIRES [5.7]

DAMASCO DE ESPAÑA (TOLEDO, SEVILLA, GRANADA O VALENCIA)

SEÑA VERDE / 105 x 63,5 CM / SIGLO XVI

LA PALMA, TAZACORTE, PARROQUIA DE SAN MIGUEL

BIBLIOGRAFÍA:

PÉREZ MORALES, J. (2002), p. 292.

Según tradición, con esta casilla celebró su última misa el beato Ignacio de Azevedo el 15 de julio de 1570. Sin embargo, la primera noticia que tenemos es tardía y data de 1895, cuando el Obispo don Nicolás Rey Redondo, en su visita pastoral a Los Llanos de Aridane, dio cuenta de la existencia en la ermita de San Miguel de Tazacorte de una casilla verde con que según tradición celebró por última vez el Santo Sacrificio de la Misa dicho Santo Mártir Viso de Azevedo. En tal fecha, además de prohibir que ningún sacerdote celebrase con ella, dio orden de cons-



(57)

traer una caja donde se conserve dicho sagrado ornamento con inscripción de la piadosa tradición. Asimismo, mandó recabar informe de las personas arcánas y los sacerdotes más antiguos del país, principalmente el Presbítero Don José Rodríguez Pérez, que fue uno de los que nos ha comunicado tan importante noticia.

Según la documentación que se conserva, la antigüedad de este ornamento no parece ir más allá del siglo XVII. En el inventario de 1613 no figura ninguna casulla de damasco verde y solo se da cuenta de dos casullas viejas y muy usadas, una de paño colorado y morado y otra de damas-

quillo amarillo. Se sabe que el hacendado flamenco Jacome de Monteverde había dotado a la ermita con valiosas vestiduras sacerdotales, que, según se dice en 1528, estaban consideradas como las más ricas que ay en estas Yslas. Se trataba de tres casullas, la primera de zarzabán tornasado, la segunda de paño colorado y morado con las figuras del Crucificado, la Virgen y San Pedro y la tercera de sarga morada. La partición de 1567 consigna una vestimenta de brocado falso amarillo guamecida a la redonda con un triérbete verde; una casulla de terciopelo negro bordada en oro y plata guamecida a la redonda con una valenciana de colonia verde; una vesti-

menta de paño de Londres, mitad colorada y mitad morada; con una cenefa bordada en oro con figuras; y una vestimenta de chamelote amarillo con cenefa de terciopelo negro.

Entre los tejidos que mejor han resistido el paso del tiempo se encuentran los damascos, que con el tafetán era el más generalizado en los ajueres litúrgicos de los templos, sobre todo en los primeros momentos. En ello influye, sin duda, la ausencia en su confección de hilos de diferentes materias (metálicos, orgánicos), a diferencia de otros géneros labrados con espolinados en oro, plata, sedas y urdimbres y tramas de fibras mixtas.

La llamada casulla de los Mártires está realizada en damasco de seda verde, con galón de seda y entretela de lino. Los diferentes trozos de tela que se aprecian en su confección no parecen remiendos, sino que fue hecha así originalmente para aprovechar al máximo el tejido. Sus dibujos son iguales a los del tercio bordado del monasterio de San Isidro de Santiponce (Sevilla), con fondos de damasco rojo y blanco que han sido dotados en la primera mitad del siglo XVI; a los de las dalmáticas y casulla del Terco de la Coronista de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, anteriores a 1687, año en el que se sustituyó el brocado original por damasco carmesí, pero conservando las cenefas en terciopelo bordado; y a los de los termos verde, morado y rojo de la parroquia de la Concepción del Realjo Bajo, confeccionados entre 1681-1688. En la pintura contemporánea también aparecen reproducidos con gran fidelidad, como sucede con el cuadro de la Misa de san Gregorio de la sacristía de la iglesia de San Juan de La Orotava, el retrato del palmero don Pedro Salazar de Plas Salomayor (1634-1685) o en el arte cuzqueño de la misma época (tema blanco en *La Novicia* en Guecco de la serie de la Vida de san Francisco, pintada entre 1668 y 1684 para el convento franciscano de Santiago de Chile).

Estos damascos se caracterizan por su diseño de acisadas geometrizarciones vegetales, con ramilletes de flores, granadas y tallos dispuestos en bandas alternativas a derecha e izquierda. De-

moscos similares también existen en la catedral de Las Palmas (casulla verde) y en las iglesias de Santa Ana de Garachico (fiemos verde y morado), Santiago del Realajo Alto (manga de cruz roja) y San Pedro del Mocalán (casulla morada). Variantes del mismo modelo son la capa pluvial roja de la parroquia de Breña Baja, sorprendentemente en buen estado de conservación a pesar de sus múltiples remiendos¹; y los damascos existentes en el Realajo Alto (casullas verdes); Realajo Bajo (casulla roja); San Marcos de Icod (casulla morada); El Salvador de Santa Cruz de La Palma (manto de San José del Nacimiento); la Concepción de Santa Cruz (idalmáticas rojas); y Santa María de Betancurta (fiemo rojo), confeccionado con damasco carmesí de Granada entre 1669 y 1678². Estos últimos, similares al nº 5435 del Museo Textil de Terrasa (España, siglo XVII), introducen como principal diferencia la figura heráldica de la flor de lis³.

En todos estos casos creemos que se trata de damasco de España tejido en Toledo, Granada, Sevilla o Valencia, citado con frecuencia en cuentas de fábrica e inventarios del siglo XVII. Al respecto, en 1673, el obispo García Jiménez recomendaba que los ornamentos del culto divino se hiciesen con damasco de España y no de Yañá, por la mejor duración⁴. En algún caso, contamos con referencias concretas a su procedencia toledana, como sucede con los dos termos de damascos de Toledo, uno blanco y otro carmesí, con sus frontales, mangas y paños de púlpito, que se hicieron entre 1669 y 1673 para la parroquia de Santiago del Realajo Alto⁵. No hay que olvidar que Toledo fue, junto con Granada, el más importante centro sedero de España durante los siglos XVI y XVII.

Otro tipo de damascos del siglo XVII presentan motivos vegetales geometrizados inscritos dentro de redes lanceoladas con coronas entrelazadas, como la manga de cruz de damasco de seda verde que aún conserva la catedral de La Laguna, cuyo diseño es similar al del Archivos Cálerie Ruf (Bastat), clasificado como damasco español de finales del siglo XVI⁶. Composiciones parecidas, encadenadas igualmente por coronas, muestran el frontal de damasco carmesí de España de la

iglesia de Tijarafe, con óvalos lanceolados que encierran ramilletes y jarrones con flores⁷; una capa pluvial carmesí de la parroquia de Taganora, una casulla roja de la catedral de Las Palmas; y los dalmáticas del mismo color y flecos de seda amarilla y roja de la Villa de San Andrés, en La Palma, anteriores a 1629⁸, cuyos damascos se asemejan al existente en el Museo Textil de Terrasa, registro 5392 (España, siglo XVII)⁹.

En otros ejemplos más avanzados aparecen flores, granadas, tallos y hojarasca de gran tamaño, simétricas y estilizadas, que ocupan todo el ancho del tejido, como en los conocidos damascos tipo *Palmo* o *a lo Palmo* (especialidad típica de los telares genoveses del siglo XVIII imitada más tarde en España) a veces con aves afrontadas, caso del termo carmesí de la parroquia de La Victoria de Acentejo, donado por el canónigo Baltasar Pérez-Caballilla hacia 1720-1730¹⁰ o en disposición en losango sobre fondo geométrico, como en el fiemo morado de Santa Catalina de Tacoronte¹¹, realizado entre 1768-1776 con 60 varas de damasco traídas de Cádiz¹².

¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS, Las Llanas de Aridane. Ibro de listas, t. 177.

² ARCHIVO DE LOS HEREDAMIENTOS DE ARGUAL Y TAÇACORTE, copia autorizada de la parroquia de las herencias de los herederos de Pablo Vandelá, IX-X-1662, inventario de la ermita de San Miguel de Taçacorte.

³ NEGRÍN DELGADO, María Consuelo, diccionario de Motivo-verde y sus ermitas de su hacienda de Tacoronte, en La Palma, Anuario de Estudios Atlánticos, n. 34, Madrid-Las Palmas, 1988, pp. 201-232.

⁴ TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos* (siglos XVI al XVIII), Sevilla, 1953, pp. 115, 119, 121, lám. VI, XCV y XCVI.

⁵ RODRÍGUEZ, Gloria, *Las iglesias de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Madrid, 1985, pp. 56 y 245-246.

⁶ En 1681, se dio licencia al beneficiado don Diego Llanos Nubado, mayordomo de fábrica, para comprar todos los ornamentos que necesitaba la iglesia. En las cuentas dadas por este el 4-V-1688 consta la factura de cuatro termos de damasco, de color carmesí, verde, amarillo y rojo, con un costo de 2.521, 1.677, 3.300 y 2.240 reales respectivamente (ARCHIVO PARROQUIAL DEL REALAJO BAJO), Ibro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas desde 2-V-1681, ff. 74, 86 y 86d.

⁷ *Notulario de Canarias*, t. IV, La Laguna, 1967, p. 105.

⁸ Banco Haponcomercio en Chile. Vnda de San Francisco de Asís plantado en el siglo XVII para el convento/fundación de Santiago, Museo de América, Madrid, 2002, nº 96, p. 110-111.

⁹ Sembrado a una capa pluvial del Museo Textil de Terrasa, registro nº 12.534 (MORILL, ROMEU) Eulalia y SEGURA I MAS, Antoni, *La Seda a Espanya. Llegada, poder i influència*, Barcelona, 1991, p. 110.

¹⁰ ARCHIVO DIOCESANO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 8 Parroquia. Ibro I de cuentas de mayordomía de fábrica de Nuestra Señora de la Concepción de Betancurta (1636-1704), t. 12b.

¹¹ MORILL, ROMEU Eulalia, y SEGURA I MAS, Antoni, op. cit., pp. 127 y 127.

¹² ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ, *Los Siles*, legajo 06, puntado de cuentas, nº 1, a los años del cumplimiento del testamento de Manuel Juan, n. 48 y 185 y 19.

¹³ ARCHIVO PARROQUIAL DEL REALAJO ALTO, Ibro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 21-VII-1673, desde 10-V-1670, f. 78. En este punto que la manga de cruz de damasco rojo que aún se conserva en la misma iglesia—citada anteriormente—pertenece a este conjunto.

¹⁴ HARDOUN-FUGER, Elisabeth, BERTHO, Bernard y CHEVANT-FUNARI, Marine, *Les siges*, Dictionnaire historique, Paris, 1994, p. 74.

¹⁵ Sus características parecen coincidir con el frontal de altar de óvalo carmesí de Espuña que se hizo con la iglesia entre 1693 y 1701 (ARCHIVO PARROQUIAL DE TIJARAFA, Ibro II de cuentas de fábrica, t. 67v).

¹⁶ PÉREZ MOREIRA, Jesús, *Casullas y dalmáticas de San Andrés. Acta en Canarias* (siglos XV-XIX), *Casa museo interactiva*, Gobierno de Canarias, 2001, t. II, pp. 424-425.

¹⁷ MORILL, ROMEU Eulalia, y SEGURA I MAS, Antoni, op. cit., pp. 73 y 127.

¹⁸ ARCHIVO PARROQUIAL DE LA VICTORIA, Ibro I de cuentas de fábrica, memoria de los bieneshechos.

¹⁹ Damascos morados serjantinos existen en la Concepción de La Orotava y del Realajo Bajo (fiemo), Santa Ana de Camarino, San Marcos de Icod, Concepción de Santa Cruz, Breña Baja, La Orotava (casulla) y Tijarafe (fiemo).

²⁰ ARCHIVO PARROQUIAL DE TACORONTE, Ibro II de cuentas de fábrica, cuentas 1768-1776.

JPM



ARQUETA DE LAS RELIQUIAS [58]

ITALIA

MADERA Y PIEL COFRADA EN ORO / 28 X 19 CM (BASE); 18,3 (CULTURA) / ANTERIOR A 1570

LA PALMA TAGACORTE PARROQUIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

BRUJERAZA
PÉREZ MOREIRA I (1991) pp. 62-63 y 66; y (1996), p. 88.

Arqueta prismática de madera forrada en cuero gofado en oro con tapa semicircular. Asa abaltable sobre la cubierta y cerradura con pasador en el frente, ambos de bronce. La decoración, a base de motivos vegetales geometrizados y encintados curvilineos de diseño simétrico formando bandas y medallones, se distribuye en una fa-

ja principal ceñida por sendos fríos de hojas de vid y mules, a modo de comisa y zocalo. Tornos renacentistas con cabezas en perfil simétricamente afrontadas femeninas y masculinas —que recuerdan el busto de Carlos V—, se repiten sobre la tapa y las caras laterales. Tanto el fonnato y las proporciones de la caja como su ornato siguen las nuevas tendencias del Renacimiento a la italiana.

Conocida como de los Mártires, la arqueta contiene las reliquias que el Padre Ignacio de Acevedo, beato de la Compañía de Jesús, había recibido en Roma de manos del Papa san Pio V, las mismas que, en prueba de amistad y agradecimiento, regaló en julio de 1570, pocos días antes de su martirio, al caballero flamenco Melchor de Monteverde, esclavo y regidor de Amberes. Según la visita del Obispo don Juan Francisco Guillén (1745), las reliquias las habían dejado en la dicha hermita de Tazacorte los venerados Padres Jesuitas Ignacio de Acevedo y sus treinta y nueve compañeros, que pasaban de misión al Brasil en el año de mil quinientos y setenta, abiendo celebrado missa en dicha hermita el dicho Padre Ygnacio de Acevedo y conulgado a sus compañeros, quien las entregó a un caballero Monteverde... Entre las 22 reliquias inventariadas en 1718 figuran una canilla de santa Cristina, costilla de los Inocentes, pedazo de la cabeza de san Vicente Mártir, ropa de las Orce Mil Virgenes, quijada de santa Inés, huesos de san Gregorio Papa....

Existen, sin embargo, otras confusas noticias —sin fundamento histórico— que otorgan otro origen a las reliquias. Según la adquirida en 1701 por don Diego González Hurtado de boca del capitán don Nicolás de Sotomayor Tapete —recogida en su diario de noticias—, fueron traídas por sus antepasados de Flandes, que les tenía un caballero que les debía mucha cantidad de dinero y se las dejó en prenda. Por su parte, don Cristóbal del Hoyo y Sotomayor, Marqués de San Andrés, hacía memoria que nuestras abuelas coficaron en la iglesia de San Miguel de Tazacorte uno aquella de reliquias que van con su buhla ya para V siglos caminando.

Por el inventario de 1613, sabemos que, entre la mesa del altar mayor y la peana sobre la cual se veneraba la imagen del patrono, san Miguel, existía una caxota o relicario donde están las reliquias que en lo dicho yglesia están guardadas; Yten, desde el altar a la peana están dos peños de tapesería pequeños, que parece son quatro cogites, y detrás desto están las reliquias en la caxa o relicario. Según las visitas eclesiásticas de 1672 y 1701, tanto las reliquias de la ermita de Las Angustias como las de San Miguel de Tazacorte se veneraban conjuntamente en esta última, dentro de un cajoncillo cubierto con un tafetán donde estaba un cofresito afornado en terciopelo carmesí por dentro y en el las Santas Reliquias embueltas en unos papeles y tafetanes con sus rótulos renovados en algunas, y entre ellas se vio el pedacito de pan del que sobró del milagro de los cinco panes fueron refiere el ilustrísimo señor obispo don Xpístoval de la Cámara y Murga en el synodo y dice el rótulo, sin corrección alguna ni en las demás reliquias se recog-

nosó cosa que desdijese de lo opinión en que están. Por entonces, las llaves del cofrecito y cajón de las reliquias se encontraban en la ciudad, en poder de don Juan de Monteverde como descendiente mayor del primero dueño de las herencias; pasando después, por accidente, al maestro de campo don Juan de Sotomayor Tapete. Posteriormente, las tres reliquias pertenecientes a Nuestra Señora de Las Angustias —un pedacito de pan del que sobró del milagro que Cristo hizo con los turcos, parte del casco de San Estrean y parte de una quijada de Santa Apolonía— fueron colocadas en su ermita, en un cofrecillo pequeño dotado y esmaltado —que todavía existe— hecho en la isla a finales del XVII, a costa y devoción del capitán don Nicolás de Sotomayor Tapete y Massieu [1641-1710].

Según noticias recogidas en 1854 por don Miguel de Monteverde Benítez de Lugo, en el siglo XVIII los dueños coparticipes del ingenio de Tazacorte pusieron nuevo techo a la capilla mayor



ENR

figurando un gran retablo en el cuadro pintado en 1738 por el maestro palmeño Luis José Escultor, que es el que cubre el testero de dicha capilla⁶. En la visita de 1745, las reliquias fueron llevadas a la capital de la isla y depositadas en el oratorio episcopal durante el tiempo necesario para construir dos urnas muy decentes que se fabricaron con tres llaves y distintas guarniciones, una para el santuario de Las Angustias y otra para la ermita de San Miguel. Esta última debe ser el tabernáculo o sagrario de madera dentro del cual se custodia la caja de las sagradas reliquias, pintado esteriormente con escenas alusivas al martirio de los jesuitas⁷. En 1895, el Obispo Ray Redondo las visitó de nuevo, ordenando al párroco de Los Llanos que proveyese al sagrario y caja de las reliquias de una sola clave separada, las que reservará en su poder bajo su más estrecha responsabilidad, pero se le advierte que el sagrario donde se reservan las de San Miguel de Tazacorte no ha de ser en ningún tiempo reformado, ni restaurado en su parte exterior por estar decorado con las antiguas pinturas que representan el martirio de los Santos Ynacuo de Acebedo y Compañeros, cuya prevención se extiende también al cuadro que en dicha iglesia se conserva con el retrato de los Santos Mártires⁸.

Las vinculaciones con Amberes de los hacendados Monteverde, patronos y propietarios de la ermita de San Miguel, y la existencia de arquetas forradas en cuero importadas de Flandes —que llegaron con abundancia durante el siglo XVI— nos hicieron relacionar este ejemplar con sus talleres. Sabemos que desde 1544 existía en la iglesia de San Juan Bautista de Puntallana un cofre de Flandes adornado en cuero colorado en que ensietan el Santo Sacramento el Juetses Sarriz y otro cofre de Flandes con sus barnas de fierro adornado de colorado por dentro poseta la iglesia del Realejo Bajo en 1548. En Agüimes se ha conservado el cofre gótico de Flandes, formado en cuero negro repajado, que servía desde 1513 como tabernáculo para guardar el Santísimo Sacramento⁹.

San Ambrósio, las evidentes concomitancias de la urna de Tazacorte, tanto en formato como

en técnica y decoración, con diversas cajas de piel forrada en oro, cuyo origen italiano se ha puesto en evidencia en los últimos años, nos obligan a replantearnos su origen. Tales analogías pueden advertirse, por ejemplo, en los cofrecillos que conserva el Museo Andrea Golomer Murmery en Vic (inventario nº 100, C/42; C/131 y C/34). Esta procedencia vendría avalada por las crónicas del martirio, que afirman que las reliquias fueron entregadas por el Papa san Pio V en Roma al Padre Ignacio de Acevedo, a quien san Francisco de Borja había nombrado visitador del Brasil. Elaboradas en el Norte de Italia desde principios del siglo XVI, estas cajas decoradas de un modo rico no eran en realidad joyeros —como se pensaba hasta no hace mucho— sino curiosidades en sí mismas, sin otra finalidad que su propio valor¹⁰.

⁶ Sobre las sagradas reliquias véase «Documentos referentes a las reliquias que se custodian en la iglesia de Tazacorte», Boletín Oficial del Obispo de Tenerife, 1892, pp. 147-51; LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista, Noticias para la Historia de La Palma I, La Laguna, 1975, pp. 113 y 228-229; y HERNÁNDEZ PALOMO, José J., Visión del obispo Godínez: El testimonio de una tradición. Parroquia de San Miguel de Tazacorte, Los Llanos de Aridane, 1999.

⁷ LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista, op. cit., pp. 228-229.

⁸ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel, Diócesis del Vicario del Buen Paso, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 20.

⁹ ARCHIVO DE LOS HEREDAMIENTOS DE ARGUAL Y TAZACORTE, copia autorizada de la parroquia de los hereditarios entre los herederos de Pablo Vialade, 19-8-1912, inventario de la ermita de San Miguel de Tazacorte.

¹⁰ ARCHIVO PARROQUIAL NUESTRA SEÑORA DE LOS HEREDEROS, Los Llanos de Aridane, visita del licenciado don Juan Pantoja de Gaitán OESA, don Miguel de Botto y Soto (1741) y don José Tilar y Sotelo (1705), R. Dic. 506, 616 y 617.

¹¹ Documentos referentes a las reliquias... op. cit., p. 154; HERNÁNDEZ PALOMO, José J., op. cit., p. 9.

¹² Según la visita de 1705, existía una segunda llave del hereditario y una sobredorada de las reliquias que siempre tiene uso de los interesados en el ingenio de Tazacorte (Oratorio Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios, Los Llanos de Aridane, libro de Visitas, t. 63). En 1745, cuando se fabricaron las nuevas urnas para colocarlas, se hicieron tres llaves, una en manos del vicario de la isla, otra en poder del cura de Los Llanos y la tercera a cuidado del capellán que acompañaba tenerlo.

¹³ Allen, K. Dic. y 177.

¹⁴ ARCHIVO PARROQUIAL DE PUNTALLANA, libro I de fechos, ff. 52v y 85v.

¹⁵ ARTILES, Joaquín, Un legado de cinco siglos (La Villa de Agüimes, Las Palmas de Gran Canaria, 1985, pp. 47-50).

¹⁶ El Arte en el País (1998), pp. 39-51, n. 17.



CALZ. DEL PRESENTIMIENTO 15/91

OFISERÍA

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ILESIA DE SANTA ANA, SALA DE BOHIA



15/91



MARTIRES DE TAZACORTE 15/101

ANONIMO CASADO / SIGLO XVIII

ÓLEO SOBRE LIENZO / 217 x 136 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA, SALA DE CONTADURÍA

JPM



110

La plasmación del Padre Acevedo y los llamados mártires de Brasil —mártires de Tazacorte entre nosotros— tiene en Canarias al menos tres representaciones conocidas, objeto de estudio ya en 1977 por la profesora Carmen Raga González:

Las tres pinturas reflejan un trágico suceso acaecido en 1570 en aguas próximas a Puencaliente (La Palma). A principio de julio de tal año se hallaba en Funchal una flota portuguesa constituida por siete galeones, prestos a dirigirse hacia Brasil. En tres de ellos viajaba un amplio grupo de jesuitas, 69 en total, dirigidos por el Padre Ignacio de Acevedo. Su intención era formar en aquella zona de Indias un seminario y noviciado que facilitara la formación de misioneros indígenas. Así las cosas, uno de los galeones decide zarpar hacia La Palma para cargar algunas pertenencias. En esta embarcación se desplazaban treinta y nueve religiosos. Iba religándose en Tazacorte a causa de un temporal, procedieron a celebrar la última misa antes de partir hacia el Nuevo Mundo. Se cuenta que ya entonces, el padre Acevedo previó su próximo martirio, de

modo que llegó a montar el cálix que usaba durante este rito eucarístico.

Partieron, pues, y a la altura de Puencaliente les salió al paso una embarcación dirigida por el pirata francés Jacques Sorel. Tras enconada lucha, los franceses acceden al buque portugués y matan a los jesuitas. Solo logró salvarse uno de ellos, que hacía de cocinero.

Con posterioridad, el Cabildo palmero solicitaba a Roma la beatificación de los mártires, así como el nombramiento de patronos de la isla. La declaración de beatos llegó, sin embargo, mucho más tarde, en 1862, signada por el Papa Pío IX. La certificación de que murieron en defensa de la fe fue declarada tiempo atrás, en 1782, por Benedicto XIV.

Según cuenta posteriormente el Padre Alonso de Andrade, quien estuvo de misión en Canarias entre 1631 y 1633, el recuerdo de los mártires se había borrado entonces, de modo que sólo algunos ancianos tenían noticia de tal asunto. Así,

los misioneros deciden pintar un lienzo, en el que hicieron figurar a los jesuitas, capturados por el Padre Acevedo con la imagen de Nuestra Señora en la mano como a cotabillo y capitán de todos. Lo colocaron entonces en la iglesia de El Salvador con un ritual grande al pie que declaraba su martirio, el número y los nombres de todos. La primera representación de este trágico asunto se realizó, pues, ya en el siglo XVII. Tal representación nos es desconocida hoy. Se conservan, sin embargo, tres versiones posteriores, realizadas prácticamente en la misma época. Se trata de las telas existentes en los templos de San Miguel en Tazacorte, El Salvador en la capital de la misma isla y el Museo Diocesano de Arte Sacro de la catedral de Canarias.

El último cuadro citado, que ahora nos corresponde comentar, posee la siguiente leyenda:

El venerable padre Ignacio de Acevedo con 39 compañeros de la compañía de Jesús / fueron martirizados por los Hugonotes en 1570 a 15 de Julio, a hasta de Tazacorte en la Isla de la Palma

En el lienzo realizado para la capilla palmera (104 x 75 cm), pintado hacia 1719 por Juan Manuel de Silva, aparecen ocho jesuitas, al igual que en el de Tacacorie, todos ellos con evidentes señales de su martirio —sangre en la cabeza—. Cinco de ellos, además, muestran un número igual de armas en distintas partes de su cuerpo (la cabeza, cuello, el pecho). Dos de los personajes centrales sostienen la imagen pictórica de una Virgen.

Esta tela aparece ya en los inventarios de El Salvador correspondientes a 1719, indicándose entonces que se halla en el baptisterio. En la zona baja, una leyenda, algo diferente de la nuestra, reza: *El V. P. Ignacio de Azevedo con 39 compañeros de la Compañía de Jesús fueron martirizados el día 15 de julio por los herejes, en el mar, a vista de Teacorte (sic) Año de 1570*.

En Tacacorie se guarda la tercera tela, contemporánea de la anterior.⁴ El texto, más extenso que los anteriores, dice así:

Abiendo salido el padre frai Inacio de Azebedo con 39 compañeros a predicar la fe y padecer martirio por ella llegaron a este lugar de Theacorte y habiendo saltado en tierra y dicho misa el padre frai Inacio y dado la sagrada eucaristia a sus companes bolbieron a embarcar y enfrente de lo punto de (perdido) rabio de franceses hugonotes y fueron martirizados por ellos, a (perdido) de julio de (perdido).

La plasmación grancañaria estuvo en el rectorato de la Casa de la Compañía de Jesús en Viña del Mar, construcción que pasaría a ser, tras la expulsión de los religiosos, la sede del Seminario Conciliar. La obra sufrió posteriormente, en la segunda mitad del siglo XX, notables deterioros y mutilaciones, sin duda cuando el edificio de la calle Doctor Chile fue abandonado tras pasar el Seminario a su nueva sede de Talca. Alfortunadamente don José Miguel Alzola reprodujo la tela, en un artículo de prensa, antes de experimentar los antedichos daños.⁵ Hacia 1971 sería restaurada en los talleres de la Casa de Colón, momento en el que se realizaron alteraciones ajenas a la obra primigenia, especialmente en los angelillos que resolaban en la zona alta, rec-

tificados con irregular fortuna. Los rostros de los mártires, aquí doce, no parecen haber experimentado cambios notables.

Tras esta intervención, la pintura fue afilada entonces a Cristóbal Hernández de Quintana († 1725), afamado artífice nacido en la villa de La Orotava.⁶ No en vano, la obra posee en la zona inferior izquierda una leyenda, en gran parte perdida, donde aparecen los restos de una firma en la que parece leerse *Quint (ana)*. Esta autoría fue puesta en duda con posterioridad por la Dra. Rodríguez González, pues la tela no responde en absoluto a las pautas de Cristóbal Hernández. En fecha próxima saldrá a la luz un extenso y documentado estudio sobre Cristóbal Hernández,⁷ obra del investigador don Carlos Rodríguez Morales. Este autor afirma en ella que la obra no puede atribuirse en modo alguno al artífice inierónimo.⁸

Concluimos afirmando que esta tela y las dos palmeras parecen corresponder a la misma época, esto es, principios del siglo XVIII. Asimismo, y atendiendo a lo comentado más arriba, podemos inferir que una de ellas imita a las otras dos, o bien que las tres representaciones emulan, remedian a una pintura anterior, quizá aquella primigenia colocada en el templo de El Salvador.⁹ Estudios documentales más detallados nos permitirán despejar este asunto.

⁴ FRAGA GONZÁLEZ, C., 1977, pp. 445-447.

⁵ ALZOLA GONZÁLEZ, J. M., 1954, ESCHIBANO GARRIDO, J., 1971, pp. 90 y 93. Véase, 1982, NOGA GÓMEZ, T., 1995, pp. 23 y 36.

⁶ ESCHIBANO GARRIDO, J., 1992, p. 12.

⁷ Véase, p. 143-144. El texto no menciona la destrucción de El Salvador, pero advierte que era el principal de la isla. Para otras realidades pictóricas del mismo asunto, véase NOGA GÓMEZ, T., 1995, pp. 90 y 93.

⁸ PÉREZ NORRERA, J., 1994, p. 134. El autor al que se atribuye la tela, Juan Manuel de Silva, representó varias veces a diversos santos de la Compañía. De hecho, las pinturas de personajes de esta Regla que ocupan el testero de la capilla del Carmen, en el templo baldado dedicado a San Juan Bautista, son igualmente suyas.

⁹ Véase.

¹⁰ ALZOLA GONZÁLEZ, J. M., 1951, p. 8.

¹¹ HERNÁNDEZ PÉREIRA, J., 1971, nº 67. La catedral Carariense conserva aún la inmaculada que colgaba en uno de los testeros del templo donativo que fue del castrojo Galandilla.

¹² RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., 1986, p. 200.

¹³ Agradecemos a don Carlos Rodríguez tal información.

¹⁴ Véase nota 4.



FRAY ANDRÉS, APOSTOL DE CHILE [5.11]

ANÓNIMO

FOTOGRAFÍA SOBRE CARTÓN / 69 X 51 CM / SIGLO XIX

FUERTEVENTURA, APUNTADETA. CABILDO INSULAR DE FUERTEVENTURA.

BIBLIOGRAFÍA: CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., 1997, pp. 553-554.

Se ha presentado a fray Andrés como un hombre de natural ingenio y piadoso o como un santo milagroso.

Debemos escudriñar las actitudes y virtudes que el práctico, que son las permanentes y por tanto, siguen siendo de actualidad:

Andrés el pastor: Nacido en la estéril Fuerteventura, Andrés no fue nunca a la escuela. Desde niño, como la mayoría de los niños de la isla, tuvo que dedicarse al pastoreo de cabras para ayudar a sus padres y hermanos. Y gran parte de su vida, hasta los 32 años, Andrés sólo fue pastor y no se conoce de él ningún otro quehacer o dedicación, ni siquiera religiosa... pero Dios eligió lo débil de este mundo para confondre a los fuertes.

Andrés el emigrante. Como muchos jóvenes paísanos suyos, Andrés decidió embarcarse hacia América o lo mantuvo, en busca de trabajo y del sustento diario. En Montevideo tenía parientes que le acogieron y empezó a trabajar como albañil y como vendedor de libros devotos, hasta que conoce a un fraile franciscano que le habla de la vida conventual. Andrés se siente llamado y pide la admisión.

Andrés, el fraile donado. Andrés era pobre e inculto y no se le consideraba preparado para ser fraile profeso. Fue acogido como donado (persona que sin haber profesado presta servicios a una orden). No es bien tratado por su superior y fray Andrés, en un gesto de dignidad personal,



Andrés, hombre de oración. Fray Andrés madrugaba para asistir a la primera Misa. La Eucaristía le daba las fuerzas necesarias para el duro trabajo diario en la calle. Por la tarde, al regresar al convento rezaba el Rosario y el Viri Crucis. También rezaba durante el día, principalmente con jaculatorias: ¡Alabado sea Dios! era su exclamación más frecuente.

Muerte santa de fray Andrés. Murió en 1853, a los 53 años, atacado por una fiebre maligna. Antes de morir pidió perdón por las ofensas que hubiese inferido a los hermanos y por los malos ejemplos que les hubiese dado, añadiendo que perdonaba de corazón a cuantos le habían ofendido. El pobre fray Andrés pidió también al guardián un hábito que le sirviera de mortaja y una sepultura para su entierro. Su superior le concedió, además, la profesión religiosa para que el hermano donado muriese como religioso de la orden de San Francisco.

JSR



LIBRO PRIMERO DE BAJTISMOS DE LA PARROQUIA DE SANTA ANA DE CASILLAS DEL ÁNGEL. [5.12]

TINTA SOBRE PAPEL. ENCUADERNACIÓN CORDADA CON HILLO. TAPA DE CUERO DE COLOR MARRÓN OSCURO / 20,5 x 30,5 x 4,5 CM / 346 FOLIOS / [1790 - 1817]

PUEBLOVENTURA, CASILLAS DEL ÁNGEL. CASA PARROQUIAL DE CASILLAS DEL ÁNGEL.

BIBLIOGRAFÍA:

REVUELO SUAREZ, P. J. F. (1906) IRIS. PUBLICACIONES DEL ARCHIVO DIOCESANO (1999). SACOTO JIZAGA, F. (1999). CRUZ VILLARROEL. PR. M. DE LA (1956). PALMA AJUMADO, D. V. IREZ ALLENDE, C. (1999). PRADO ORRABANDA, J. G. M. (2001).

El libro, tras la página de guarda, presenta una portadilla con un texto alusivo a la creación de la parroquia de Santa Ana, en el que reza: *Libro primero donde constan los que se van bautizando en esta iglesia de Nuestra Señora Santa Ana sin en el pueblo de Casillas del Ángel de esta isla de Fuerteventura; cuya parroquia tuvo su principio, y colocó el día 8 de diciembre de 1790 años.*

deja el convento. Deja Uruguay e ingresa en la Recoleta de frailes observantes de Santiago de Chile, donde desempeñará los oficios de ayudante de cocina y de limosnero.

Andrés, el apóstol. Con el nuevo oficio de limosnero comienza su vida pública. Recorre el centro de la ciudad y los barrios. Pide para el convento y para los pobres; visita a los enfermos, da consejos a los desorientados y consuela a los afligidos. Empieza a ser llamado por su bondad y entrega a los demás fray Andrésito. Su celo apostólico le lleva a trabajar sin descansar; visita las cárceles y

los hospitales, organiza catequesis en el convento y los grupos obreros. En esta faceta es considerado precursor del movimiento obrero en Chile. En aquellas reuniones de trabajadores, lee el Esqueldo, da una plática doctrinal y reza con ellos. Además, se interesa por su situación laboral y social. Ayuda a los que están en puto y a las familias más necesitadas les reparte alimentos y vestidos. Los grupos obreros de fray Andrés fueron el germen de la futura asociación religiosa «Hermanos del Corazón de Jesús», que llegó a tener siete mil socios obreros, entre hombres y mujeres, distribuidos por varios puntos del país.

[5.11]



125



En el folio 26 se registra la visita pastoral a la isla del Obispo Antonio Tavira y Almazan, en junio del año 1792, y en el folio 125 se consigna la del Obispo Manuel Venturo, realizada en mayo de 1800.

El resto de los folios están ocupados por las partidas de bautismo, numeradas correlativamente

en el margen izquierdo de cada asiento, donde también se registra el nombre de la persona bautizada.

En el folio 121 *rv* se consigna, con el número 485, la partida de bautismo de Andrés Antonio María de los Dolores García Acosta. La partida dice: En la Iglesia parroquial de Señora Santa

Ana, sita en el pueblo de Casillas del Angel de Fuerteventura, a diez y ocho de enero de mil ochocientos y no don José Ramón Velásquez, Teniente de Beneficario de esta dicha iglesia, bautice puse óleo y crisma a Andrés Antonio María de Los Dolores que nació el día diez de dicho mes hijo legítimo de Gabriel García y Agustina de Acosta, abuelos paternos Luis García y Manuela de Acosta, maternos Pedro de Acosta y Catalina Carrion, fue su padrino Don Antonio Meno del Castillo, Presbítero, son vecinos de Ampuenta. Y lo firmé Antonio José Bimel, José Ramón Velásquez.

El bautizado, Andrés García Acosta, nació en el seno de una familia de modestos campesinos residentes en el pueblo de La Ampuenta. Sus padres fueron Gabriel Antonio García Acosta y Agustina de Acosta Camón. Hasta que cumplió los 33 años residió en su aldea natal, dedicada, como el resto de sus convecinos, a las labores agrícolas y ganaderas. Su familia poseía varias suertes de tierra, en las que cultivaban cereales, frutales y hortalizas, cuya actividad combinaban con el cuidado de algunas cabezas de ganado.

La parte de la biografía de Andrés García que se desarrolla en su isla natal es bastante desconocida. No obstante, la extraordinaria labor social, pastoral, caritativa y humanitaria que desarrolló en América entre 1834 y 1853 permite suponer que, durante los años que vivió en Fuerteventura, destacara por su vocación religiosa y por su colaboración en las actividades pastorales y comunitarias que desarrollaba la parroquia. Se sabe que enseñaba catequesis a los niños de su pueblo y que sabía leer y escribir, conocimientos que poseían pocas personas en la Fuerteventura de su tiempo, donde la mayoría de la población era analfabeta.

Emigró a América entre los meses de mayo y agosto de 1833, instalándose inicialmente en Montevideo, Uruguay, destino preferido por muchos emigrantes canarios del siglo XIX.

Hacia la década de los años treinta de esta centuria, Fuerteventura padeció una fuerte crisis económica que se prolongó hasta mitad del perío-

do deconómico, provocada por las frecuentes sequías combinadas con la pérdida del comercio de la harrifa, que había constituido el principal renglón económico de la isla desde las últimas décadas del siglo XVIII. Esta depresión económica generó una fuerte corriente migratoria hacia otras islas del Archipiélago y hacia América, fundamentalmente hacia Uruguay, país al que emigraron muchas familias mayores. Entre las personas que abandonaron la isla con destino a Uruguay se encontraban algunos pacientes de Andrés García, circunstancia que debió influir en que el eligiese este destino, insertándose en las cadenas migratorias que se establecieron con aquel país.

En Montevideo trabajó de labrador, enfermero, peón y vendedor ambulante, hasta que ingresó en el convento franciscano de aquella ciudad, donde ya se encontraba en el mes de julio de 1834 desempeñando el oficio de limosnero. La noticia de su ingreso en el convento de la orden seráfica llegó a sus familiares en Fuerteventura, a través de algunos parientes radicados en Montevideo. Su padrastro, al conocer su nueva situación, le escribió: *Dios permita sea para honra y gloria suya y bien para nuestros almas: así te suplico ruegues al Señor nos de su bendita gracia para servirle y amarle...*

En la capital uruguaya Andrés García conoció a fray Felipe Echenagusta, que se convirtió en su protector, confesor, director espiritual y amigo, ejerciendo una gran influencia sobre él.

El convento en el que ambos residían fue clausurado por orden gubernamental en el año 1838. Tras el cierre del convento se trasladaron a Chile, donde ingresaron en la Recoleta franciscana de Santiago el 10 de julio de 1839. Inicialmente Andrés fue destinado a la cocina, como ayudante del cocinero, trabajando también como barenbero y portero. Pero muy pronto, el 2 de agosto de 1839, el Padre Infante, guardián del convento, a propuesta de fray Felipe, le nombró limosnero. Tras la designación se procedió a la ceremonia de vestición que lo identificaba como hermano donado.

El trabajo de limosnero le llevó a recorrer diariamente las calles de Santiago, donde comenzó a ser conocido por su trabajo humanitario. Las gentes comenzaron a llamarle con el apelativo cariñoso de *Fray Andresito* y se convirtió en uno de los personajes más entrañables y populares de su tiempo.

Fray Andresito destacó en Santiago de Chile por su religiosidad y por su labor pastoral, social, caritativa y humanitaria. Cuarenta sus biógrafos que cumplía fielmente los preceptos de su religión, que se ocupaba de enseñar la doctrina cristiana, de propagar la devoción a varios santos, sobre todo a santa Filomena, a la que profesaba una gran veneración. Promovió la construcción de un altar dedicado a esta santa en el templo de la Recoleta, e instituyó una capellanía para costear una novena, una fiesta y misas en honor de la misma.

En el convento sobresalía en el cumplimiento de las obligaciones religiosas, pronunciaba reflexiones sobre la vida de algunos santos ante los hermanos, enseñaba la doctrina cristiana a los pobres, componía y recitaba coplas, romances y décimas de carácter religioso, participaba en las celebraciones de Navidad, repartía alimentos a los necesitados y preparaba múltiples ungüentos y medicinas caseras que aplicaba a los enfermos, combinadas con oraciones.

Cuando salía del convento visitaba tanto las casas más humildes como las más ricas, incluida la del Presidente de la República, proporcionando consejos, consuelo espiritual y recabando limosnas, que luego redistribuía entre el convento y los necesitados. Su preocupación por los más desfavorecidos le llevó a impulsar la creación de la Hermandad del Sagrado Corazón de Jesús, asociación religiosa de carácter mutualista que contó con escuelas, talleres y capillas en Santiago y otros lugares de Chile. Esta institución ha sido considerada por algunos autores como *la primera organización auténticamente laboral que existió en el país...*, y como una *obra pionera en el movimiento asociativo obrero chileno*.

Las diversas actividades desarrolladas por Andrés García Acosta en América permiten pensar

que siempre fue un hombre con una profunda vocación religiosa, preocupado por conocer, practicar y difundir los preceptos y valores de su religión; con amplios conocimientos de la cultura popular tradicional, tanto de su tierra natal como de los países de América en que vivió, sobre todo en lo que respecta a la medicina y la literatura populares; y con una gran vocación caritativa y humanitaria, que le llevó a dedicar su vida al servicio de los demás.

Fray Andrés falleció en la Recoleta franciscana de Santiago de Chile el 14 de enero de 1853. El mismo día de su obitio el periódico *El Progreso*, de Santiago de Chile, se hacía eco de la triste noticia, señalando que *su caridad evangélica le había granjeado tal popularidad, que podemos asegurar que no habrá una persona en la Capital que no lo haya conocido. El pobre de Santiago ha perdido con él un apoyo y el consolador de su desgracia...*

La labor realizada por Fray Andresito en Chile le proporcionó una fama de santidad, cuya estela ha llegado hasta nuestros días. Como consecuencia de ella, en el año 1893 se inició un proceso para su beatificación y canonización, que aún no ha concluido. El primer vicepresidente de esta causa fue fray Julio Uteau, a quien han sucedido a lo largo del tiempo fray Bernardo Calisto Montiel, fray Bernardino Díaz, fray Bernardo Tsch y fray Pedro Bustos, hasta el año 1930. A partir de esta fecha el proceso se paralizó hasta 1950 año en que se retomó y continúa hasta la actualidad, siendo el actual vicepresidente fray Juan Ramón Rovigno Suárez.

LCR



EL SANTO HERMANO PEDRO DE SAN JOSE DE BETANCIUR ATENDIENDO A LOS ENFERMOS [513]

ANÓNIMO / CA. 1759-1772 / ¿CUBA?

OLEO SOBRE LIENZO, 85 x 63,5 CM

TENERIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1969), p. 279; ANÓNIMO (1970), BETHLEMCOURT
 MASSELL, A. (1982), CURAVESCU, A. (1964), p. 207; FRAGA
 GONZÁLEZ, C. (1977), pp. 449-452; GABINO DE FRANCHI, C.
 (2001), p. 206-204; IRIBARRA DEZ PIEDRA, J. (1953), MADRE
 DE DI. F. G. della UZUR; PÉREZ MOREIRA, J. (2001); PILÓN,
 MARTA (1988), p. 47; REZE DE VILLARAS, A. M. (1977).

Se ignora la procedencia de este lienzo, que se conserva en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, en la ciudad de La Laguna, y sobre el cual se carece de referencias documentales. Esto ha dado origen a dudas en cuanto a la identificación del personaje que aparece en primer plano atendiendo a dos enfermos, mientras al fondo se observa una enfermería. Alejandro Cioranescu creyó poder identificarlo con el célebre *fray* Pedro de Santa María Ulloa, religioso dominico que murió algunos años en el anexo convento de Santo Domingo.

Carmen Fraga sostiene que más bien podría tratarse del Hermano Pedro de Betancur, natural de Villavieja y fundador en 1653 en Guatemala de la Orden Hospitalaria de los Hermanos de Belén. Argumenta, en este sentido, que el color del hábito del personaje en cuestión es castaño, como el de los bethlemitas en la época, y no blanco y negro como el de los dominicos; y el que se representara una sala hospitalaria, como evidente alusión a la obra asistencial del Hermano Pedro y de sus religiosos.

Estas dudas sobre la identificación del personaje retratado se han reiterado hasta la actualidad, como ha hecho notar recientemente Carlos Gaitán.

Creemos que se puede afirmar ya, sin ningún tipo de dudas, que se trata del Hermano Pedro, pues hemos constatado que este lienzo es una copia fiel de un grabado del siglo XVIII, divulgado en América, y publicado en su momento, junto con toda una serie de otros grabados y pinturas de este santo, por la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala. Desafortunadamente, se reprodujo a partir de una foto de dicho grabado, en la cual faltaba la inscripción al pie del mismo.

Lo buscamos en Roma, en los fondos del Gabinetto Nazionale Stampe, donde comprobamos



que no se encuentra ningún ejemplar, aunque sí hay de otros dos estancias de este santo, grabadas en la citada ciudad. La única reproducción completa del mismo, a falta de ejemplares originales, que por el momento no hemos podido localizar, se halla en la versión italiana de la biografía del Hermano Pedro escrita por Marta Pilon.

La inscripción, que en esta reproducción si hemos podido leer, dice así:

1511
 Ven. Servus Dei P. Petrus a S. Iesepho de Be-
 tancur ex precipuo inter Canonicos Insulas Te-
 nerijis ubi natus in Oppido Villaglori, nosi Ordinis
 Hospitalari Bethlemitarum in Indiis
 Occidentibus instituto pro Egrorantibus et
 Convalescentibus pauperibus, etiam infidelibus
 et contagioso morbo correptis, aliisque piis ope-
 ribus, et Virtutibus claris, ac plenis meritis obiit
 Guatemalae 25. Aprilis 1667. aetat. an. 41...
 Monaldi p. m. I. A. Faldoni inc. Romae 1759.

Grahada en Roma en 1759, según reza la inscripción, lo que nos permite datar el lienzo, que, como ya hemos indicado, sigue fielmente a este grabado, con posterioridad a esta fecha.

En este grabado se observa con nitidez como el Hermano Pedro porta sobre la capa de su hábito un medallón ovalado, en el que se ve un Belén. Estos medallones, cuyos originales eran láminas de cobre pintadas al óleo, fueron un atributo propio de los religiosos bethlemitas, atendiendo a una de las últimas voluntades del Hermano Pedro, cuando en su lecho de muerte bendijo a su sucesor, y primer general de la orden, fray Rodrigo de la Cruz. En el lienzo se ve la silueta de este medallón, colocado en el mismo lugar que en el grabado, pero tan oscuro que no se perciben los detalles del Nacimiento.

A la luz de esta identificación, se entiende que de los dos enfermos que aparecen en primer plano, el uno sea de raza negra y el otro de raza blanca, pues una de las pautas seguidas por el Hermano Pedro y sus religiosos bethlemitas fue la educación y la asistencia hospitalaria por igual de las tres razas de América: india, blanca y negra. Téngase presente que el primer enfermo que recibió el Hermano Pedro en su hospital fue una anciana de raza negra, que recogió en la portería del convento de San Francisco de Antigua de Guatemala.

Sobre la procedencia del lienzo apuntamos la posibilidad de que haya pertenecido a los religiosos bethlemitas, que en dos ocasiones intentaron instalarse en Tenerife: la primera, entre los años 1722 y 1725 y la segunda, entre 1756 y 1762. Como el grabado que sirvió de inspiración está fechado en 1759, creemos poder adscribir este lienzo al segundo intento fundacional.

Esto no constituiría un hecho aislado. Ya Hernández Perera recogió el dato de que los bethlemitas, tras el fracaso del primer intento de fundación, y antes de regresar a América, donaron al convento franciscano de La Laguna dos ciriales sobredotados, una cruz de manga sobredorada, un agamanil y un sagrario, que debieron ser de su uso. Pérez Morena plantea una posible

identificación de este agamanil donado por los bethlemitas con el de procedencia mexicana, de finales del siglo XVII o principios del XVIII, que se conserva en el Museo de la Esclavitud del Cristo de La Laguna. A estas piezas de platería hay que sumar un cáliz que se conserva en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Vilaflor, donado a la orden bethlemita por el cardenal Portocarrero.

Aparte de estas piezas relacionadas documentalmente con los bethlemitas, existen en Tenerife otras de las que se puede apuntar la misma procedencia. La primera es un lienzo de un Nacimiento con el Hermano Pedro, de propiedad privada, que, como ya señaló Carmen Fraga, se inspiró en un grabado fechado en Roma en 1737, reproducido dos años después en el encabezamiento del texto de una biografía en lengua italiana del Hermano Pedro, editada en Roma a cargo de los trinitarios descalzos, quienes eran los representantes legales de los bethlemitas en Roma y los promotores del proceso de canonización de Pedro de San José de Betancor.

La segunda pieza es una tala en madera del Hermano Pedro, de propiedad particular, dada a conocer recientemente por Carlos Gavito, quien también señaló cómo esta escultura sigue las facciones del Hermano Pedro de un cuadro atribuido al pintor guatemalteco Tomás de Merlo, que se haya actualmente en la iglesia de San Francisco el Grande, en la ciudad de Antigua, Guatemala; posiblemente inspirado en un grabado anterior que nos es conocido. Este cuadro ha sido considerado tradicionalmente como retrato auténtico del Hermano Pedro, a lo que se une el hecho de que coincide con la fisonomía de una cabeza conservada en la casa general de las hermanas bethlemitas en Bogotá (Colombia), y que, según tradición oral, se modeló a partir de una mascarilla de cera que fray Rodrigo de la Cruz mandó hacer del rostro del fundador al momento de su fallecimiento.

Carlos Gavito atribuye esta escultura a un taller americano del siglo XVIII, atribución que apoyamos, y que creemos factible extender al lienzo

que estudiamos. Al tratarse de piezas que pertenecieron a los bethlemitas, como así lo sospechamos, si bien pudieron encargárselas a talleres canarios, no podemos descartar que las hayan traído de América, y más concretamente de Cuba, pues la fundación en Tenerife contó a cargo del hospital de Beilén de La Habana.

Además, estas dos piezas coinciden con iconografías del Hermano Pedro que fueron divulgadas por la orden religiosa por el fundador, como también el lienzo del Nacimiento con el Hermano Pedro, al que antes hicimos alusión; al que debemos un otro lienzo sobre el mismo tema conservado en la ermita del Tránsito, en Icod de los Vinos. Paralelamente a estas obras de iconografía bethlemita, habríamos de ubicar las que se hicieron en Canarias de manera independiente. Tenemos al menos un ejemplo de las mismas en un retrato del Hermano Pedro, procedente del convento de San Diego del Monte de La Laguna, y conservado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de la misma ciudad, al que ya se refiere Carmen Fraga. Nos parece una recreación libre de la figura del santo, al que se representa como imberbe, detalle totalmente ajeno a las iconografías bethlemitas del mismo.

LSR



COPYÓN [5.14]

ANÓNIMO / PANAMA

PLATA SOBREDORADA / 35 CM (ALTURA: 14,2 CM Ø) (PREZ: 144 CM Ø LOPRA) / 1685

INSCRIPCIÓN:
EN EL BORDE EXTERIOR DEL PIE, EL SARGIENTO GENERAL DE BIZALLA D PEDRO DE PONTE PATRON DEESTE CONVENTO LO CONSGRGA A SV CVLTO AÑO DE 1685 (ESTU LUTINO NÚMERO TAMBIEN PUEDE SER INTERPRETADO COMO UN 9)

TENERIFE. GABACHEO. CONVENTO DE CONCEPCION DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION

BIBLIOGRAFIA:
PEREZ MORENA, J. (EN PRENSA)

Como señala la profesora Esteras Martín, la platería panameña está todavía por estudiarse y de

ella sólo se conocen algunas piezas sueltas en Extremadura y Galicia, como la custodia de la parroquia de Santiago de Llerena, cuya inscripción indica que fue hecha en Panamá en 1631, y el juego de altar de filigrana de la colegiata de Virgen, de hacia 1672. En el caso de Navarra, existen datos del envío desde Panamá de importantes le-

gados en metálico, pero muy pocos en plata labrada que, además, no se conservan.

Por ello resulta difícil establecer una valoración adecuada en relación con el resto de la producción panameña y determinar si efectivamente tienen ese origen. Por su condición geográfica y es-

tratégica, Panamá vino a convertirse en el auténtico cuello del imperio, espina dorsal entre el Pacífico y el Caribe y nudo de comunicaciones entre la metrópoli y las costas del virreinato del Perú. Como tierra de tránsito de la plata andina, existe la dificultad de distinguir la producción local de la importada desde Lima y otros centros sudamericanos, reexportada a través del Istmo. En cualquier caso, las piezas que se conservan en Canarias ponen de relieve su dependencia de los modelos peruanos y, en particular, limeños.

A la escasa nómina de piezas panameñas existentes en España es posible agregar algunas nuevas, fechadas también en la segunda mitad del siglo XVII: la lámpara mayor de la parroquia de Santa María de Guía (Gran Canaria), que dio a conocer Goráñez-Sosa en 1994; y el original copón en plata sobredorada del convento de monjas concepcionistas de Garachico (Tenerife), doradas respectivamente por el capitán Juan Gómez Castillo, alcalde ordinario de la ciudad de Panamá, y por don Pedro de Ponte y Hoyos, presidente de su Real Audiencia. Rodríguez Moure cita, asimismo, un cáliz enviado al santuario de Nuestra Señora de Candelaria por un sacerdote de Panamá, que no se conserva.

Tanto el copón como la lámpara de Guía se caracterizan por su desmudez ornamental y su diseño elegante y sobrio, en el que queda patente, al mismo tiempo, su relación con la platería peruana. La forma abultada del plato de la lámpara, liso y batido al martillo, sus eslabones calados y la presencia de seis brazos candeleros para velas coincide con la documentada —pero desaparecida— lámpara limeña del santuario de Las Nieves (1668). Los dos ejemplares peruanos conservados en la iglesia de Las Sauces (1672) y la lámpara mayor de Telde, labrada en Lima en cumplimiento de la voluntad testamentaria del capitán Francisco López Zambrana (1687).

El copón de las monjas concepcionistas de Garachico presenta base dispuesta en tres cuerpos planos decrecientes y vistoso torneado, compuesto por varios cuerpos cilíndricos con nudo semiovalde apenas diferenciado y divididos —como es típico de los cálces peruanos— por va-



rios platos horizontales muy salientes similares a los discos aristados de la copa y tapa. Esta tilitina presenta perfil convexo sobre el que se dispone un cuerpo semiesférico, rematado por una gran cruz terminal de sección romboidal y céntrica en su alrededor por una llamativa corona en plancha de plata calada.

Tanto la desmezclada general como la configuración del pie y del asta, al igual que la crestería de la corona, a base de ces contrapuestas y remates de jarroncillos, repiten modelos peruanos del último tercio del siglo XVII (véase, por ejemplo, el cáliz de plata blanca de la parroquia de San Juan de Tékke o las coronas de Los Sauces y Santo Domingo de Sotos³, ambas realizadas en Trujillo del Perú, población costera próxima a Piramán).

Si embargo, la caja adquiere voluminosa configuración semiovoidal —que contrasta con la endeblez del asta—, a diferencia de la cilíndrica que presentan otros ejemplares andinos, como un copón labrado en Potosí en la misma fecha⁴ (Museo de Santa Teresa, Potosí) o el de la parroquia de San Salvador de Aróniz (Navarra). En su conjunto, la pieza resulta muy original —en especial, en el diseño de la tapa— y no se ha publicado ninguna obra semejante.

Su donante es don Pedro de Ponte y Hoyo, nacido en Garachico en 1624, fue caballero de Calataya y primer Conde del Palmar desde 1686. Luchó primero en Portugal y más tarde en Flandes, donde obtuvo los grados de sargento mayor, maestro de campo y sargento mayor de batallas. En 1681, fue nombrado gobernador y capitán general del reino de Tierra Firme y presidente de la Real Audiencia de Panamá, cargo que pasó a ocupar año after, y en 1697, de vuelta de Panamá, capitán general y presidente de la Real Audiencia de Canarias. Falleció en Garachico en 1704, recibiendo enterramiento en el coro del convento de monjas concepcionistas, del que era patrono⁵.

Al mismo monasterio había hecho donación de un nutrido grupo de piezas labradas en Panamá en la década de 1680, cronología que coincide con la de su gobierno en Tierra Firme y con la fecha que figura en el copón de plata sobre-

dorada, única de todas ellas que se conserva. Según declararon los testigos presentados en 1734 por el Marqués de la Quinta Roja en los autos sobre la reedificación del convento después del incendio que lo había reducido a cenizas en 1709, don Pedro de Ponte, Conde del Palmar, había hecho entrega a las religiosas concepcionistas, además de una limpa grande —que había costado en Panamá más de 17000 reales— y dos dichas pequeñas, una custodia, un copón y dos cálices con sinjones, sabbilla y campanilla, todo de plata sobredorada, escepto lo limpapur⁶.

Este mismo convento conservó también un cáliz de plata sobredorado —quizás relacionado también con el patrocinio del mismo donante— de hacia 1675, cuya estructura y tratamiento ornamental constituyen una variante típicamente nohispana, como ponen en evidencia los ejemplares de Tejina (anterior a 1679), Santa Brígida (ca. 1700) y Santa Ana de Garachico (ca. 1700-1701).

³ ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Platería hispanoamericana. Siglo XVIII*. Exposición Diocesana Baeloconense, Baelocon, 1984, pp. 26-27, nº A, y *Lo Iglesia en América: Etnografía y Cultura*, paleólit de la Santa Sede, Exposición Universal de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 322-323, nº 281; y *Museo de la HEREDIA MORENO Carreras, y ORBE SWATTE, Mercedes y Asociados, Arte Hispanoamericano en Navarra. Pinturas y esculturas*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1982, pp. 20 y 247.

⁴ GONZÁLEZ SOSA, Pedro, *Fundación de los oratorios, capillas y altares de la parroquia de Guá, Las Palmas de Gran Canaria*, 1994, pp. 44-45.

⁵ RODRÍGUEZ MOJATE, José, *Historia de la elevación del pueblo conato a Nuestro Señor de Covadonga*, La Laguna, 1991, p. 198.

⁶ GUEZAS BUCCO, Lena S., *Platería hispanoamericana en Burgos*, Burgos, 1998, p. 121.

⁷ ESTERAS MARTÍN, Cristina, *El oro y la plata americanos, del valor económico a la expresión artística. El oro y la plata en los Indios en la época de las Américas*, Madrid, 1990, pp. 412 y 705, nº 231.

⁸ HEREDIA MORENO, María del Carmen, y ORBE SWATTE, Mercedes y Asociados, *op. cit.*, p. 361, nº 105.

⁹ *Necrológico de Canarias*, t. III, La Laguna, 1953, pp. 73 y 96-97; y VIERA y CLAYTON, José, *Noticias de la Historia General de las Indias Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1982, t. I, pp. 389-396.

¹⁰ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE, PIS. 1680 (José González de la Rosa, 1700. Autos de fección sobre la reedificación del convento de religiosas de Garachico, f. 45, 48, 50 y 51) (agradecemos esta información al investigador Lorenzo Santana Rodríguez).



CÁLIZ [5.15]

¡GUSTARNA!

PLERANA EN SU COLOR / 22,5 CM (ALURA) 17 CM Ø (PIE) 7,2 CM Ø (CORO). ESTUCHE: 33,2 CM DE ALURA TOTAL; 9,5 CM DE ALURA Y 20 CM Ø (CÉNDRIO MAYOR) Y 14 CM Ø (CÉNDRIO MENOR) / CA. 1694

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ PEREIRA, J. (1965), pp. 26-27 y 178, fig. 50; ESTERAS C. (1994), pp. 105-106, VV. AA. ARTE HISPAÑO-AMERICANO EN LAS CANARIAS ORIENTALES (2000), p. 218-219; FÉJER MOREIRA, J. (2001), t. 1, p. 263; Y EN PRENSA.

Dado a conocer en 1955 por Hernández Pereira, fue incluido por el mismo profesor, al igual que la gran cruz de plata de los de Vinos, dentro de la producción medicea existente en el Archipiélago. En su análisis observó, además, similitudes en su técnica —como el decado de perlas sobrepuestas— con la filigrana salmadrada del siglo XVIII, pero añadiendo que, aunque no consta su procedencia, es tenido por un regalo indiano. Con posterioridad, el cáliz de San Lorenzo sirvió a Heredia Moreno y Orbe Swatte para proponer la clasificación como nohispanos —siempre con reservas— de otros cálces semejantes existentes en España y carentes de documentación: el de la capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona y el del monasterio de las clarisas de Estella⁷. En 1992, Martín Vaquero relacionó el cáliz del convento de la Inmaculada Concepción de Vitoria con los talleres guatemaltecos, indicando que de los cálces de *filigrana hasta ahora conocidos el único que es tenido por un regalo indiano es el cáliz de San Lorenzo de Las Palmas*⁸. Finalmente, en 1994, la doctora Esteras, gracias al ejemplar del Museo Antropológico de Guatemala, clasificó como guatemaltecos otros análogos conservados en España, como el del convento de la Inmaculada Concepción de Vitoria o el de la parroquia de San Lorenzo, en Las Palmas⁹. Las concommitancias formales entre el cáliz del Museo

JPM

Arzobispal y este último no pueden regarse y avalan la opinión de Esteras. Ambos comparten el mismo tipo de estructura general —derivada del clásico modelo cortesano del siglo XVII— y detalles decorativos, con pie lobulado con perlas sobrepuestas y gólfete cilíndrico rehundido en el centro asífl de escaso desarrollo con pedestal cilíndrico, nudo de jarrón y cuello tronco-cónico; y copa de plata lisa adornada con hojas sobrepuestas. El adorno de condoncillos, los arillos cilíndricos, con rejilla de diminutos gallones, que dividen la pieza horizontalmente; y la malla de filigrana, muy tupida y a base de hilos que se mueven situosamente a dos escalas: son, en los dos casos, muy similares.

Por nuestra parte, el hallazgo de la documentación de su entrega no sólo no nos ha permitido despejar las dudas —salvo su datación concreta, que coincide con la asignada por Esteras al cáliz anterior— sobre su origen sino que introduce otras. Sabemos que fue donado a la iglesia, elevada a parroquia en 1681, por el licenciado don Pedro Fernández del Campo, orando del Lagajero (hoy San Lorenzo), que lo remitió de Cádiz —su lugar de residencia— en 1694, todavía sin haber sido consagrado⁷. Juntamente con el cáliz de filigrana, su hermano don Carlos Fernández del Campo, residente en Sevilla, envió otro de plata maciza.

Como principal plaza del comercio ultramarino, Cádiz y Sevilla constituían el último punto de salida de la producción española y el primer de recepción de la americana. Es por ello que su dorante pudo haber encargado o adquirido la pieza en Indias, aunque tampoco podemos descartar que no lo hiciera en alguno de los tradicionales centros filigraneros españoles (Córdoba, Salamanca). Además, la pieza se conserva en un estuche de madera forrado en cuero, grabado en la tapa con encintados y estrellas que recuerdan los típicos trabajos cordobeses. Sin embargo, su relación con la obra de estos talleres no parece tan próxima como con la que guarda con la guatemalteca, analogías que —como hemos dicho— ya han sido destacadas por la autorizada opinión de la doctora Esteras. Asimismo, el cáliz de San Lorenzo recuenta otras piezas



15111

similares americanas, en especial al de la ermita de la Coronada de Calañas (Huelva), labrado, según inscripción, en Guanajuato, México, en el último tercio del siglo XVII.

La donación consta en carta fechada en Cádiz el 4 de junio de 1694. Dirigida a don Pedro de Herrera y Córdoba, canónigo de la catedral de Las Palmas, en ella data aviso que con su primo don

Francisco de Castro Ocaña remita un cajaristo ritulado para San Lorenzo en el Lagajero dentro de el ban dos calles, el vino de filigrana y la campanilla es de dadas mio y el otro es de mi hermano don Carlos; Suplico a VM. nos haga el favor de remitir dicho cajaristo y mandar se entreguen dichos dos cálizes y campanilla o lo han mandado o veindado del lugar del Señor San Lorenzo con asistencia del cura de dicha iglesia,



Fig. 140

de que han de dar recien, siendo nuestra voluntad que sirban en el altar del sancto a las misas que se dijeren en su altar y capilla sin que se puedan enagenar para otra cassa; Aduerto a VM que el cáliz macizo está consagrado y el de filigrana no lo está para que allá lo manden consagrar y perdene VM este enfado que por lo que tiene de buena obra no se negará a ella por favorrecemos. Ambos cálices fueron entregados por

dicho canónigo el 30 de junio de ese año al licenciado Juan González Traveso—primer cura de la parroquia—quien, para que conste así, con más perpetuidad hizo incorporar la carta antecedente en el libro primero de fábrica. Entre 1810 y 1822, la pieza fue sometida a una composición por el maestro platero Miguel Macías.

¹ Según las mismas actas, sus características difieren de los cálices resuma de los siglos XVI y XVII y de los riquianos,

manejados o peninsulares en general. Los únicos piezas con la que nos parece que el cáliz de San Lorenzo de Paríquoño guarda cierta relación es con el de la parroquia de San Lorenzo de las Palmas de Gran Canaria, que se viene considerando trabajo mexicano de principios del siglo XVIII (HEREDIA MORENO, María del Carmen, y ORRIG SUÁRTEZ, Mercedes y Asunción, *Arte Hispánicoamericano en Navarra, Plata, joyas y esculturas*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1992, pp. 57-58, n. 14, y p. 29, n. 10).

² MARTÍN VÁQUEIRO, Rosal, «Platero Hispánicoamericano en la ciudad de Vitoria. Homenaje al Profesor Hernández Pérez Madrid, 1992, pp. 607-608 y 311 y lám. 1.

³ ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La Platería en el resto de Guatemala. Siglo XVIII*, Fundaciones Hermanos Pérez Guzmán, 1994, pp. 100-101, n. 29.

⁴ «Años más tarde, don Pedro Fernández del Campo remitió de España una casulla de damasco encarnado, recibida en 1714 (Archivo Parroquial de San Lorenzo, Las Palmas de Gran Canaria, libro I de Fábrica, f. 41).

⁵ PALLERMO PIRRAMA, José Miguel, *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Harba*, Patrimonio provincial de Harba del Quinto Centenario, Harba, 1992, pp. 128-129, n. 34.

⁶ ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN LEBRENDO, *Las Palmas de Gran Canaria*, libro I de fábrica, f. 29. Carta autógrafo dirigida por don Pedro Fernández del Campo al doctor don Pedro de Herrera y Córdova, canónigo de la catedral de Las Palmas, firmada en la ciudad de Cádiz el 3-III-1694.

⁷ «Entrega por don Pedro de Herrera y Córdova de dos cálices, uno de filigrana, otro de plata maciza, con sus patentes i copias dadas y una composición de platero. Todo poro caso del altar del señor San Lorenzo, los quales remitió de nuevo el licenciado don Pedro Fernández del Campo, residente en el lugar de Cádiz y don Carlos Fernández del Campo, su hermano, residente en la ciudad de Sevilla... (Ídem, f. 28r, 30-IV-1694).

⁸ Ídem, libro II de fábrica, cuentas dadas el 25-III-1694, desde el 1-III-1690 hasta el 3-III-1692, f. 57. Por un peso que costó la composición del cáliz de filigrana, según recibo del maestro platero Miguel Macías.

JPM



PERIBOTICO [5.16]

CARCAS

PLATA SOBREDORADA / 25 x 19,5 cm / ANTERIOR A 1776

INSCRIPCIÓN EN EL REVERSO:
A DEBIDIÓN DE DON FRANCISCO GUTIÉRREZ
TENEPIE, TACORONTE, IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA CECILIA

BIBLIOGRAFÍA
HERNÁNDEZ FERRERA, J. (1953), p. 287; CASAS OTERO, J. (1987), p. 101; PÉREZ MORENO, J. (1989a), p. 26, 200, 1, pp. 226-227; Y BEN PÉREZ.

Aunque tanto Hernández Perera como Casas Otero le atribuyeron en su momento origen canario, su diseño, con sinuoso marco recortado de roles vegetalizados y sendos ángeles simétricos sobre nubes a ambos lados del receptáculo —aquel portando en las manos un racimo de uvas y un haz de espigas—, presenta escasas diferencias con el portaviático del Museo de Arte Colonial de Caracas (antigua colección Lope Tejeda). Por lo demás, consta que el ejemplar fue enviado de Caracas con anterioridad a 1776 por Francisco Gutiérrez, opulento comerciante —fallecido en dicha ciudad en 1778— que remitió igualmente a la sacristía del Santuario del Cristo de los Dolores de Tacoronte un cáliz de plata sobredorado rotulado con su nombre y un tabernáculo con la imagen del Santo Cristo de los Dolores, obra del pintor venezolano Juan Pedro López. Consta tal envío en el inventario de alhajas de la sacristía de la parroquia de Santa Catalina de la misma localidad realizado en 1778: *Por un sagrario pequeño con su copón y catedral, todo de plata sobredorado para llevar el viático a los enfermos, el que mandó de Caracas Don Francisco Gutiérrez. El coponcito interior posee pie piramidal calado con hojas, rudo ovalo y de copo esférico.*

Aunque este modelo de portaviático fue relacionado por Hernández Perera con la platería canaria —dada sus concomitancias con la configuración cilíndrica de los grandes tabernáculos isleños—, su tipo constituye una de las creaciones más personales y típicas de la platería venezolana del último barroco. No obstante, hemos podido constatar la existencia de alguna pieza similar en otros territorios del Caribe ligada al Espíritu Santo, La Habana).

Todos ellos presentan sagrario cilíndrico central, con puerta practicable que gira en círculo para dejar ver el copón interior. A pesar de su estilo rococó y la decoración de rocallas en los ejemplares de finales del siglo, su composición siempre mantiene la simetría axial. Sobre la puerta —que se cierra por medio de un botón a presión y se asegura con un pasador al lado contrario— figura, dentro de escudete orlado de roles vegetales y rocallas, el Cordero Pascual

echado sobre el libro de los Siete Sellos, que en ocasiones se deja en plata en su color en contraste con el dorado general.

Utilizados para llevar el viático a los enfermos, algunos casos conservan aún las argollas a las que iban sujetas la cadena (Tacoronte) o el cordón de seda (santuario de Las Nieves) que el sacerdote se colgaba al cuello. Otros poseen cruz de remate practicable, a fin de poder darla a besar al enfermo; y varios de ellos muestran inscripción dedicatória en el reverso del sagrario (La Matanza, Granadilla, Güámar) o en su sobrecubierta (El Tanque).

Se conservan hasta diez ejemplares, algunos de los cuales fueron relacionados por C. Duarte con el platero caraqueño Domingo Tomás Núñez (santuario de Las Nieves, Santa Cruz de La Palma; parroquia de los Remedios, Los Llanos de Aridane; e iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos, entre los más antiguos se encuentran los de las parroquias de Granadilla y La Matanza de Acentejo (1771), ambos, con sagrario hajo pabellón gallonado y coronamiento trilobulado, prácticamente idénticos entre sí y el de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte (anterior, como hemos dicho, a 1766). A diferencia de los restantes, la pieza cilíndrica del sagrario carece de apoyos delanteros al hallarse incorporada en el marco, de formato rectangular y en plancha de plata repujada muy recortado.

El otro modelo de portaviático —que parece algo posterior— es el más común y repetido (Güámar, El Tanque, Realejo Bajo, enviado por don Antonio de Armas, Icod, Santa Ana de Candelaria). Presenta cilindro con orlas laterales y copeite en el coronamiento, sobre tres puntos de apoyo que adquieren diferentes formas (patas soldadas, hojas o un quenén en el centro que también sirve de piel. Conforme avanza el tiempo, la rocalla relevada se aduena de las superficies que, en los ejemplares de finales de siglo (santuario de Las Nieves y Los Llanos de Aridane, ca. 1789), se hace calada en los alerones y remate.

¹ DUARTE, Carlos F., Museo de Arte Colonial. Quinto de Anaco, Caracas, 1978, pp. 287-288, n. 6-16. El arte de la platería en Venezuela. Período histórico, Caracas, 1988, p. 125, fig. 99.

² ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE TENERIFE, libro de fábrica de la parroquia de Santa Catalina de Tacoronte, n. 58, inventario, 1810-1775.

³ DUARTE, Carlos F., op. cit., 1978, p. 286, nº 6-15.

⁴ Ídem, op. cit., 1988, pp. 72, 73 y 214.

JPM



ARCA DEL MONUMENTO [5.17]

CAJAS O NUEVA ESPERANZA PUERTA DE LOS ÁNGELES¹

MADERA CON INSCRUCIONES DE CAREY Y NACAR Y APLICACIONES DE LA PLATA EN SU COLOR / ALTURA TOTAL: 54,8 CM; 22,8 X 16 X 12,7 CM (ARCA); 6,3 ALTURA DE PUNDA; ÉCCE HOMO, 7 CM / CA. 1760

INSCRIPCIÓN EN EL SCL: DANTYAN BIGO. SACRAMENTVM A DEVOCN/ DEL DR D. JUAN ARAUSTIN NARANJO Y NIETO Y BAJO EL ARCA ESTE COPRE Y SU ARQUETA EN QUE SE CUSTODIA FUE REGALO A ESTA PARROQUIA DE SAN LORENZO POR EL DOR DON JUAN AGUSTIN NARANJO Y NIETO, NATURAL DE ESTA ISLA Y VEZINO DE CARACAS/ CONSTA AL PULO DE DE LIBRE/ TITULADO DOCCUMENTOS VARIOS/ S. LORENZO 19 DE JULIO DE 1696/ MIGUEL ARENCIBIA GIL.

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PERERA, J. 1955, pp. 27 y 304-305, fig. 78; DUARTE, C. S. F. 1988, pp. 215-214, fig. 171 y 298, pp. 165-166; VV. AA. ARTE HISPANOAMERICANO EN LAS CANARIAS ORIENTALES (2000), pp. 186-187; PÉREZ MOREIRA, J. 2000, t. p. 260; Y IEN PÉREZ.

Cofre con armadura o alma de cedro revestido con laminas de carey fileteadas en hueso formando una trama ortogonal con flores inscritas, con tres cabezas angelicales aladas sobrepuestas en el frente y otras tres sobre la tapa. Perfiles y cantoneras van recortados por una cenefa de roles y racimos de uvas englobando la embocadura de la llave. En las caras laterales, dos asas en plata fundida y similares querubines en el timpano de la tapa. Apoya sobre una tomapurta posterior y dos abultados soportes calados delanteros en esquita, constituidos por hojas y roles contraespaldas. Remata el conjunto un Écce Homo dentro de diadema de rayos flameantes y rectos mtulada en el cerco con el himno eucarístico *Tantum Ergo* y el nombre del donante. La figura, fundi-

da y cincelada, presenta idéntica iconografía que numerosas placas de portapaces fabricadas en serie desde el siglo XVI. Con torso de Cristo desnudo, cabeza ladeada a la derecha, brazos musculosos cruzados en ángulo recto y atados con un cordón saqueado y nudoso que le pende del cuello, lleva como atributos corona de espinas, puño de pureza y caña en el interior del brazo y apoyado sobre éste. Se trata de un modelo muy aceptado, realizado en diversos talleres de vaciado, que deriva de un grabado flamenco de Wierick, ampliamente reproducido desde el siglo XVI hasta el XIX,

como evidencian los ejemplares del Museo de Artes Decorativas de Madrid, los de Logroño o los localizados por Martín Vaquero en la diócesis de Vitoria¹.

Según la documentación de entrega, el arca —dorada en su interior— guardaba dentro un *piñón* o coponico con su patena de plata sobredorada para la reserva eucarística en el monasterio, con su *pañito de tela, corponil y cinta de rasoño blanco para amarrarlo*.

Este tipo de arca de carey con sobrepuestos de plata en cantineras, remaches, cerraduras y pa-

tas se dio en México desde la segunda mitad del siglo XVI. Ejemplares bien significativos son la arqueta del Museo Franz Mayer de México (México) catán? *ca.* 1600-1635); de la de la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma (Salamanca); el cofre de San Juan Bautista de Santoyo (Palencia), enviado al Santísimo Sacramento por Alonso Pérez de Santoyo en 1623; o las del monasterio de la Encarnación y las Descalzas Reales (Madrid). Al igual que el arca de San Lorenzo, todas ellas muestran idéntica estructura con caja prismática y tapa semicircular.

Según el profesor venezolano C. E. Duarte, fue mandada a hacer en México en 1760 por el doctor don Juan Agustín Naranjo y Nieto, vecino de Caracas, copiando «deliberado en imitación igual» un cofrecito que tenía su madre en mucha estima. El envío se hizo desde Caracas, por documento notarial en el que se explicaba que el arca tenía su cadena y llave y dentro, un *piñón* y una patena de plata dorada, consagrada por el obispo de la Diócesis de Caracas. Si, como dice Duarte, la pieza fue encargada a México, es probable que el trabajo se hiciera en Puebla de los Ángeles, lugar de residencia de su hermano, el doctor don Domingo Naranjo y Nieto, a quien confirió el honor de su depósito en caso de su regreso a Gran Caracas, como así ocurrió. Su exquisita y delicada factura también apuntan a un centro de primer orden como Puebla, ciudad que, por otra parte, se destacó por sus labores en este material².

Tampoco descartamos que haya sido realizada en Venezuela, donde temporariamente se trabajó la plata en combinación con el carey con gran riqueza, como prueba la urna del Santo Sepulcro de la iglesia de San Francisco de Caracas. Avalan esta segunda hipótesis la existencia de dos portapaces con idéntica figura del Ecce Homo copiada de modelos españoles, obra según Duarte de hacia 1700 de Pedro Ferrnán Arias, platero que también realizó una cruz sobre laminas de carey del Museo de Arte Colonial³.

Su donante es el doctor don Juan Agustín Naranjo y Nieto, caballero de la orden de Cristo, juez y vecino de Caracas, donde ejercía impor-

517



tantes cargos eclesiásticos; juez sinodal, examinador de la nunciatura de España, protonotario apostólico, ministro requisor y espurgador de libros de la Santa Yguación y pseudo-oda de esta Santa Iglesia Cathedral... De la escritura de donación otorgada en Caracas el 26 de junio de 1760 ante Juan Hugo Coarzen, existe copia en el archivo parroquial de San Lorenzo, autorizada por el mismo escribano cuatro días después. En ella recordaba el doctor Naranjo y Nieto la viva devoción que guardaba en su corazón a la Virgen del Buen Suceso, venerada en la parroquia del lugar de San Lorenzo en la ysla de Canaria, mi patria, a imitación de la que habrán tenido y practicado sus padres y demás ascendientes; Y teniendo asimismo presente que, para depositar en el día Jueves Santo la Sagrada Forma de los augustos y divinos Sacramentos en el monumento de dicha parroquia de San Lorenzo, desea siempre donña Josepha Mícheola, mi madre, un cofrecillo que tenía muy aseado para que con él se practicase en dicho lugar con la posible decencia del expresado depósito... respecto de servir en tal día de concha de la menor perla... he deliberado, en imitación yguual, mandar fabricar vno de carey con guarniciones y sobrepuestos de plata, llaves y cadena de lo mismo y dentro el piés y cofreño de plata dorada consagrado por el yllustrísimo señor obispo de esta diócesis con otros administrados que para el efecto se requirieren por ser memoria... por lo que me e estimado en que se construya con el asco posible dicha alhaja que haora remito a dicha ysla de Canaria.

Su donante nombró por depositaria de la arqueta, con la obligación de entregarla todos los años al cura de San Lorenzo para la función del Jueves Santo, a su hermana mayor doña Sebastiana Naranjo y Nieto, mujer de don Jerónimo Ralcón de Alarcón; y en su falta, a sus hermanas doña Josefa, doña Teresa y doña María Antonia en ese orden. Asimismo, se reservó el derecho que si yo huera o en algún tiempo fuere a dichas yslas desearé ser el que disfrute la honra del dicho depósito y que si mi hermano el doctor don Domingo Naranjo, que reside al presente en la Puebla de los Angeles de el reyno

de México, regresare a dicha ysla de Canaria será asimismo depositario de ella antes de las nominadas hermanas, como también desearé serlo, si acaso volviere a dichas yslas, mi hermano don Bartholomé Naranjo, que oy se haya oviendado en esta ciudad...¹

¹ MARTÍN VAQUERO, Rosa, La platería en la diócesis de Valencia (1650-1650). Diputación Foral de Alava, 1997, pp. 202-203, 539-639, nº 220-231; pp. 569-570, nº 296 y 300, p. 628, laro, 439-441; y p. 966, laro, 528 y 532.

² ISTERIAS MARTÍN, Graciela, «Platería virreinal novohispana. El arte de la platería mexicana. 500 años, México, 1989, p. 97, n. 35. «Nota para la historia de la platería de Castilla, Permeja y Minas. Siglos XVI y XVII, Relaciones cartográficas entre la Península Ibérica y América. Acta del V Simposio Platero-Portugués de Historia del Arte, Valladolid, 1980, n. 96 y La platería del Museo Platero Mayor. Obras escueltas. Siglos XIV-XIX, Museo Platero Mayor, México, 1992, pp. 92-93, n. 17. ARBAS MARTÍNEZ, Manuel, «Oscureta. Menciones y exploraciones. Los Gacetas del Comercio, Valencia, 1999, pp. 309-338, n. 25. MARTÍN, Fernando A., «Platería de la platería hispanoamericana en el Patrimonio Nacional. Reales Sitios, nº 28. Madrid, 1992, pp. 32-33.

³ DUARTE, Carlos P., El arte de la platería en Venezuela. Patrimonio Histórico, Caracas, 1988, ligs. 29, 322 y 335 e Historia de la iglesia y convento de San Francisco de Caracas, Caracas, 1998, p. 42.

⁴ ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN LORENZO, Las Palmas de Gran Canaria, Documentos Varios, ff. 925 y ff.

JPM



ESTUCHE DEL ARCA DEL MONUMENTO [5.18]

CARACAS

CEBRO EN SU COLOR CON MEDALLONES ABISALADOS DE COBRE DORADO / 44 x 39,5 x 21 CM / CA. 1760

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO

BIBLIOGRAFÍA: FERRANDEZ PEDEREA (1952, p. 206; FÉREZ MOREIRA (1979, p. 42).

No menos interés que el arca de carey y plata de la parroquia de San Lorenzo tiene la caja o estuche de cedro que envió su donante de Caracas para custodiarla. De formato rectangular, cubierta piramidal y cerradura de hierro, se despliega frontalmente para dejar ver el cofre interior. El diseño de la cerradura es similar al de otras arquetas indígenas, con marco en forma de

escudete muy recortado y un cierre o pasador del tipo de *añada*.

Exteriormente, va guarnecida con diez medallones de cobre dorado en forma de rosetas y cartelas que contienen reliquias de santos y cuatro recuadros acristalados con figuras y alegorías religiosas enmarcadas por encajes de papel que forman flores y hojancas sobre fondo rojo. Representa a Cristo yacente en las aras laterales y a los Sagrados Corazones de Cristo y la Virgen acompañados de la leyenda en francés *vous seut la croix* en el centro de la tapa. En el frente se dispone otro recuadro con el mismo fondo y emblema central, bordado en seda, con un paisaje con árbol, dos corazones flameantes, llave y paloma.

Según los rituales adjuntos, las reliquias son las siguientes: santa Ana, san Julián, santa Celestina Mártir y santa Teresa en la tapa; zarza en que se arrojó san Francisco y san Cándido en los costados laterales; y san Máximo Mártir/S.S. Subterráneo y san Donatus Mártir/san Pedro Alcántara en el frente. Han desaparecido las reliquias del medallón superior derecho, mientras que los rituales del izquierdo están borrosos.

Son numerosas las arca de madera de cedro de Indias, con cerraduras del mismo tipo, que llegaron de América. Sirva de ejemplo la existente en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Luz de Guía de Isora (Tenerife), con inscripción en el frente con el nombre de su donante, el capitán Francisco de Camels.

Según la documentación que se conserva, el arca del monumento de San Lorenzo fue remitida en 1760 por el doctor don Juan Agustín Naranjo y Nieto dentro de una caja de madera con llave hecha meliorar con varias reliquias de adorno... para que está más esmerada y recuadros... En 1760, el licenciado Antonio Felipe de Sierra y Chaves, capellán de la Santa Iglesia Cathedral, hizo esta detallada descripción del cofre y del estuche en que se guarda en el inventario que realizó por encargo del cabildo catedral: «Yeri un cofrecillo de sedro de hechura de papelero guarnecido con diez reliquias de cobre doradas y todos con sus vidrios y en ellos diferentes reliquias de santos se-

gún disen los rituales que en cada uno de ellos están y no ai hueco usado en dichos relicarios. La serafina y llave es de hierro. Dentro de dicho cofresito está un baulillo de carei pulkido y presiosamente guarnesido de cantoneras, pies y retable en forma de sol, todo de plata; La llave de dicho baulillo es de plata con una cadena de lo mismo que tiene seis cuentas y media de largo y en los extremos una penilla muy pulkida que sirve de borlas. Asimismo en dicho retable, dentro del sol, un Escudo repartido por la delantera y lados de dicho baulillo y por los lados dos guardaderas también de plata, un coposito sin tapadera con una palmita que le sirve de tal, todo de plata y domado,

una hijacilla y parillo de tela con punta de plata con que se cubre dicho copón y una sinta ulanca con sus asnosos de hilo de oro que le sirven de borlas, el cual cofresito, con todo lo referido, se guarda en una anquita de sedro con su serafina y llave de hierro.⁵

⁵ Su inscripción sera así: DIGNA EL CAPITAN FRANCISCO DE GAMPEL.

⁷ Archivo Parroquial de San Lorenzo. Las Palmas de Gran Canaria, Documentos Varios, C. 105 v. 04. Donación hecha por el doctor Juan Aguado Narajo y Nieto, natural de esta isla y vecino que fue de Caracas, de una anquita de madera de sedro con relicarios y dentro un cofresito de carei con sobre puertos y cantoneras de plata, llave y cadena de lo mismo donado por dentro con un sol y Escudo (lomo de plata, rematado todo a esta parroquia del señor San Lorenzo para la restauración de Su Magestad el Jueros Sinto en el rectorato

de dentro de cuyo cofresito se halla un coposito con su parilla de plata sobredorada, un parillo de tela, coposito y sinta de rambón blanco para amarrarle, con llave dose conseruar lo mismo que la anquita, la persona de su parentela según los fundamentos de dicha donación.

⁸ Véase libro I de cuentas de librería, inventario, 30-35 (780), f. 103.

JPM



CAMPANA DE VIÁTICO S. 18^a

BAZANAR JOSEPH LETURBONDO / L. 1732.]

CIUDAD DE MEXICO

PLATA PUNTERA EN SU COLOR / 21 CM (ALTURA); 17 CM Ø / 1732

INSCRIPCIONES EN EL EXTERIOR DE LA CAMPANA: SOF DEL SS. SACRAMENTO * MEXICO EN LA BANDA SUPERIOR Y AÑO DE 1732 EN LA SUPERIOR

MARCA EN EL CUBO DEL MANIPULO: CABEZA MASCULINA SOBRE M ENTE COLLUMBUS CORONADAS AGUILA EXPANDIDA GÓSA LEZY LETURBONDO

GRAN CAJONERA TELER. PARRQUIA DE SAN JUAN BAPTISTA

BIBLIOGRAFIA: HERNANDEZ PIERRE, J. (1992), pp. 185-188 y 306 VV. AA. ARTE HISPANOAMERICANO EN LAS CAJONERAS ORIENTALES (2000), pp. 252-253. PÉREZ MOREIRA, J. (2001), p. 201, Y EN PREENSA

Sobre pestaña escalonada, se levanta el cuerpo troncocónico, coronado por cúpula moldurada y limitado por sendas bandas con inscripciones con letras capitales —en esta última, entre tallos en rojo tallados sobre fondos mates y puntados—. El mango está formado por dos brazos horizontales abalaustrados de madera, unidos entre sí por un cubo central de plata con recuadros resaltados en medio de sus caras visibles.

A diferencia de las piezas de altar, las campanas de viático servían para acompañar la procesión con el sacramento de la eucaristía que se llevaba a los enfermos. De mayor tamaño por lo común y sin el mango vertical de las utilizadas en la Misa o en escritanías, se caracterizan por su mango horizontal con brazos de madera o de plata. Según Cruz Valdovinos, el origen del modelo parece ser andaluz.



E. 181



U.111

De este tipo es la campana de la iglesia de San Juan Bautista de Tehde con inscripciones alusiva a su fin. Son escasas las piezas de este tipo catalogadas en América y, por el momento, sólo conocemos el ejemplar de la catedral de Santo Domingo, de estructura similar aunque de fecha posterior (tercer cuarto del siglo XVIII). Ambas presentan cubo de plata en el centro del manípulo y brazos laterales de madera torneada.

Además de su rareza y temprana cronología, la campana de Tehde tiene el interés añadido

de su sistema completo de marcaje. Estampadas en el cubo del manípulo aparecen los punzones de localidad (ciudad de México) e impuesto (águila esplayada), así como la marca del ensayador Diego González de la Cueva (GÓSA/LEZ) acompañada de una cuarta de artífice (LETUR/ONDO dentro de perfil escalonado), hasta ahora sin identificar y leída incorrectamente como LETUR/GONDO. La imprenta corresponde al platero Baltasar Joseph Leturiondo, cuyo punzón personal también aparece repetido en el crucifijo de altar de la misma iglesia¹. Según Anderson, obtuvo el

grado de maestro en 1732, año en el que está fechada esta campana².

¹ CRUZ VALDERRAMOS José Manuel, y ESCALEIRA UREÑA Andrés, *La platería en la catedral de Santo Domingo, patrimonio de América*, Santo Domingo (Madrid), 1993, pp. 162-163, nº 85.

² PÉREZ MOREIRA Jesús, «Platería en Canarias Siglos XVI-XIX», *Arte en Canarias* (Siglos XVIII) Una mirada retrospectiva Gobierno de Canarias, I, I, pp. 261-262.

³ ANDERSON Lawrence, *El Arte de la Platería en México 1518-1836*, Oxford University Press, New York, 1991, t. I, p. 306.

JPM



PARTIDA DE BAPTISMO DEL BEATO JOSÉ DE ANCHIETA, DE LA COMPANÍA DE JESUS, DENOMINADO «EL APOSTOL DEL BRASIL» [1534-1597]
15.201

LIBRO PRIMERO DE BAPTISMOS, FOL. 31 VITO, 1534
TINTA SOBRE PAPEL, 19,5 x 3,5 CM, EN EL CENTRO DEL FOLIO, ENCIMBRADA POR UNA LÍNEA DOBLE, EN CUYO INTERIOR OTRA LÍNEA SEPARA UNA INDICACIÓN EN LETRA DIFERENTE Y DE ÉPOCA MÁS RECIENTE, QUE SE SITUA AL LADO IZQUIERDO Y DEBAJO DEL ASIENTO BAPTISMAL PROPIAMENTE DICHO. EL FOLIO CONTIENE DOS REGISTROS BAPTISMALES INCLUYENDO EL DE ANCHIETA, QUE EN EL 4º EMPEZANDO POR ARRIBA. EL LIBRO COMIENZA CON EL REGISTRO SACRAMENTAL DEL 30 DE MAYO DE 1530 Y TERMINA CON OTRO DE MAYO DE 1542. LOS REGISTROS DEL AÑO 1534 COMIENZAN EN EL FOLIO 29V CON EL ASIENTO DE 15 DE ENERO DE 1534, QUE SE REFIERE A ANA, HIA DE LORENZO JACOME Y DE SU MUJER.

TEXTO:

1. (MARGEN IZQUIERDO, TINTA MÁS OSCURA) **JOSPH-**
2. **JUSEPH DE JEAN DE ANCHIETA Y DE SU MUJER FUE BAPTIZADO**
3. **EN VII DEL MES DE ABRIL POR JOAN GUTIERREZ VICARIO FUERON SUS EN-**
4. **ORNS DOMENGO RISO Y DON ALONSO**
(Al margen izquierdo y debajo, anotación añadida en letra diferente y de época más reciente, separada por una línea)
1. ANCHIETA
2. FUE DE LA CONF-
3. INSA DE JE-

¿ SUS Y SE TIENE POR SANTO Y SE VENERA POR TAL EN LA PROVINCIA DEL BRASIL EN DONDE FUE Y ES LLAMADO EL.

5. APOSTOL =

El registro sacramental de Anchieta es el único de los otros cinco del folio 21v, que no tiene la firma del cura de la parroquia de los Remedios, Alonso Gutiérrez de Luria, por no ser el sacerdote que administró el sacramento)

TENERIFE. SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA. ARCHIVO HISTORICO DIOCESANO DE SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA

RONDO: PARROQUIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMAN DE LA LAGUNA, LIBRO 1º DE BAPTISMOS, PROCEDENTE DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS DE LA LAGUNA

BIBLIOGRAFIA

ANCHIETA CARRERA Y SANMARTIN, R. de (1977), pp. 62-64. GONZALEZ LUIS, F. (1986), pp. 64-71. GONZALEZ LUIS, F. (1988), en 567-596. LÓPEZ-HEBRERA, S. (1961), p. 98. LORENZO CACERES, A. de (1948), pp. 13-14. MARRERO RODRIGUEZ, M. (1997), 243-256. MILLARES CARLO, A. (1963), pp. 331-360. MILLARES CARLO, A. (1973), p. 248. POEMA MORGANNON (1857), p. 178.

La partida de bautismo del beato José de Anchieta se caracteriza, según puede verse, por su extremada concisión. Las personas que se nombran en ella son las que necesariamente tienen que estar en el momento del bautismo: sus padres, el sacerdote que administra el sacramento y sus padrinos. El texto sólo añade la fecha de la ceremonia.

Sus padres, José de Anchieta es hijo de Juan de Anchieta y de su mujer, Mencía Díaz de Clavijo y Llerena. Juan de Anchieta, nacido en Azpeitia (Guipúzcoa) en torno al año 1500 y vecino de Medina del Campo, viene a Tenerife como escribano¹ que acompaña al licenciado Pedro Fernández de Reina, que había sido nombrado juez de residencia para indagar el comportamiento del gobernador de Tenerife y La Palma, don Pedro Fernández de Lugo, segundo Adelantado de Canarias. Se conserva el título del nombramiento (18 de junio de 1528) y en él se señala a Juan de Anchieta como el escribano que ha de realizar la residencia y se fija el salario y derechos que debe cobrar, pagaderos por quien resultara culpable². La residencia duró más de lo previsto y sólo en la sesión del Cabildo de 7 de



[520]

abril de 1530 se dio por terminada con la devolución de la vara de su gobierno al segundo Adelantado. Poco tiempo después, Juan de Anchieta contrae matrimonio con Mencía Díaz de Clavijo, viuda hacia poco de su primer marido, el bachiller Nuño Núñez de Villavicencio, y con dos hijos pequeños, Juan de Anchieta³, establecido ya definitivamente en La Laguna, tanto tiempo en obtener una escribanía pública de las del número de Tenerife, porque no existía ninguna vacante: ésta se produjo con la muerte, en 1538, del escribano titular Diego Donis. En el transcurso de este tiempo nacieron cinco de los nueve hijos que tuvo el matrimonio, incluyendo el futuro jesuita.

Mencía Díaz de Clavijo, la madre del beato Anchieta, es hija de Sebastián de Llerena y de Ana Martín de Castilla, y nació en San Cristóbal de La Laguna en torno al año 1507. Perteneció, por tanto, a la primera generación de nacidos en Tenerife, mientras que sus hijos, el Apóstol del Brasil entre ellos, formarán parte de una segunda generación de laguneros. El abuelo materno del padre Anchieta, Sebastián González, denominado pronto Sebastián de Llerena, por proceder de la villa extremeña de Llerena, era sobrino del conquistador de Tenerife Hernando (o Fernando) de Llerena, por cuya mediación consiguió del primer Adelantado, Alonso Fernández de Lugo, una dote de tres fanegas de tierra en La Oro-

tava. Por la *Reformación del repartimiento de Tenerife* de 1506 sabemos que vino a la isla soltero, ya que en la sentencia del reformador Juan Ortiz de Zarate se incluye su nombre entre los que tienen que casarse en el plazo de año y medio para poder conservar su data.¹ Como médico, Sebastián de Llerena se casó, después de 1506 e en ese mismo año, con Ana Martín de Castilleja, hija de Juan Martín de Castilleja, conocido mercader establecido por esas años en San Cristóbal de La Laguna, y de María González, cristianos viejos ambos, procedentes de Palos de la Frontera.² El primer fruto del matrimonio fue precisamente la madre de nuestro Apóstol del Brasil, y luego nacieron hasta siete hijos más. Mencía Díaz se casó (en 1525), muy joven, con el ya citado bachiller Nuño Núñez de Villaverde, personaje importante también de la primera mitad del siglo XVI lagunero. De este primer matrimonio nacieron dos hijos, Pedro Núñez, el hermano más viejo a quien acompaña Anchieta a los estudios de Coimbra,³ que llegó a ser beneficiado de la parroquia de Nra. Sra. de los Remedios, y Gregoria Núñez. El primer marido de Mencía debió morir a finales de 1529, y el matrimonio en segundas nupcias con Juan de Anchieta ocurrió en 1530 ó 1531, porque, antes de nacer nuestro José de Anchieta, ya habían nacido dos hijas, Teresa de Celayar, heredera del nombre de su abuela paterna,⁴ y Ana Martín, del de su abuela materna. Mencía quedó viuda por segunda vez por febrero de 1553, cuando murió su segundo marido Juan de Anchieta,⁵ unos meses antes de que su hijo José, con apenas diecinueve años, marchara a las saludables tierras de Brasil. Sobrevivió a todos sus hijos, salvo a nuestro jesuita y a su hija Teresa, la primogénita del matrimonio Anchieta. Murió finalmente en un día cercano al 23 de junio de 1584, fecha del último codicilo de su último testamento, aproximadamente a los 77 años de edad.⁶

De la madre del beato Anchieta todavía debemos destacar, entre otros, dos aspectos que han jugado un papel importante en las biografías del Apóstol del Brasil: por una parte, su ascendencia judía y por otra, la propagación en la mayoría de las biografías anchietañas de la creencia

de que descendía de los guanches, la población prehispanica de Canarias.⁷ De la ascendencia judía de Mencía nos habló detenidamente don Agustín Millares Carlo⁸ a partir de una serie de documentos que proceden del Archivo de la Inquisición de Canarias y que se encuentran depositados en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Según tales testimonios, los padres de Sebastián de Llerena eran Alonso González de Bermejo y Mencía Sánchez, judíos conversos originarios y vecinos de Llerena. Asimismo, los padres de Ana Martín de Castilleja, conforme hemos dicho, eran Juan Martín de Castilleja y María González, cristianos viejos, originarios y vecinos de Palos de la Frontera. Por tanto, por las venas de Mencía Díaz de Clavijo nos corre ni una sola gota de sangre de los habitantes indígenas de la isla de Tenerife.

El sacerdote que administra el sacramento. Hasta la publicación del volumen V de los *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*⁹ resultaba bastante desconocido el nombre del presbítero Juan Gutiérrez. Pero, en estas actas capitulares¹⁰, debió al cese del bachiller Fraga como preceptor de gramática, esto es, profesor de latín del Cabildo, en la sesión del 10 de octubre de 1530, se encarga al procurador Juan de Aguirre que lo a la Corte, que *traxo un bachiller de Gramática que sea buen latino y poeta y retórico e que sepa hablar griego y buena persona...* Casi un año después, el 14 de septiembre de 1531, Aguirre estableció una carta de concierto con el bachiller Juan Gutiérrez, clérigo presbítero, venido de la ciudad de Avila para que fuera a residir por tiempo de diez años a la isla de Tenerife y *enjoy* en ella el arte de la Gramática, y *Poesía y Retórica...* El nuevo preceptor de gramática del Cabildo estaba en La Laguna el 31 de octubre de 1531, y se presentó a los señores capitulares en la sesión de aquel día. Apenas había transcurrido un año de su llegada a la isla, el padre Juanes, como también era conocido, ya estaba considerado entre los tres mejores predicadores de la ciudad, pues el 10 de mayo de 1532 se le encargó el sermón de la procesión rogativa (por el cese de un temporal, que salió de los Remedios hasta la ermita de Nuestra Señora de Gracia; y

que *pedricó fue el P. Juanes, preceptor de Gramática...* También en las mencionadas actas consta que, al final del año de 1532, el padre Juan Gutiérrez era vicario de la isla de Tenerife, pues en el cabildo del 6 de diciembre de dicho año se presentan unas bulas concedidas por los papas para la creación de una cofradía de Nuestra Señora de la Concepción, y se acuerda que las dichas prouisiones e bulas fuesen llevadas al bachiller Juanes, vicario de esta ysla.

Sus padriños. Dos personajes suficientemente conocidos en el Tenerife del segundo tercio del siglo XVI intervinieron como padriños en el bautismo del primer hijo varón del matrimonio Anchieta: por un lado, don Alonso Luis Fernández de Lugo, hijo del ya citado Pedro Fernández de Lugo, segundo Adelantado de Canarias y gobernador de las islas de Tenerife y La Palma; nieto, por tanto, del primer Adelantado y conquistador de Tenerife, Alonso Fernández de Lugo. Este don Alonso Luis sólo va a heredar a la muerte de su padre el título de tercer Adelantado de Canarias, que permanece como un título meramente honorario, al estar desprovisto del poder real de gobernador y justicia de las islas de Tenerife y La Palma, que lo ostenta otra persona nombrada por los reyes; por otro lado, Doméngio Rizo Grimalki, comerciante genovés establecido en Tenerife desde, al menos, el año 1526, según consta en la relación de vecinos de ese año,¹¹ y que debía ocupar una posición de relieve en la vida social isleña, puesto que desempeñó el cargo de regidor alguacil de la Inquisición, primer patrono fundador de la capilla mayor del convento agustino de La Laguna, etc.¹² Don Alonso Luis, acompañado esta vez de su esposa doña Beatriz, volvió a aparitarir a otro hijo del matrimonio Anchieta, al séptimo hijo, Melchor, cuya acta sacramental figura en el mismo libro 1.¹³ de bautismos que comentamos, fol. 96r. año 1542.¹⁴ Y Doméngio Rizo aparitarir, el 17 de febrero de 1542, al hijo de don Alonso Luis, Alonso Luis, apodado *El Lindo*, que vino a ser el cuarto y último Adelantado de Canarias.¹⁵

Publicación del registro sacramental de Anchieta. El acta bautismal de Anchieta ha sido publicada en muchas ocasiones, aunque no siempre

bien transcrita". Se encuentra por primera vez en la obra de un tataranieto del matrimonio Anchieta, Baltasar de Anchieta Cabrera y Sanmartín, titulada *Compendio de la vida del Apóstol del Brasil*, editada en Jerez de la Frontera por el impresor Juan Antonio Tarazona, en el año 1677. El motivo fundamental de la publicación de esta obra no era otro sino el de salir al paso de un posible intento de hacer portugués al *Cronario de Coimbra* que podría desprenderse de la *Vida do Venerável Padre Joseph de Anchieta...*, del cronista de la Compañía de Jesús en Brasil, el Padre Simón de Vasconcelos (publicada unos años antes, en 1672, en Lisboa, *Officina de Juan Costa*). Vasconcelos, en dicha biografía, al referirse a la patria de Anchieta, cita en primer lugar a Tenerife como su lugar de nacimiento, pero añade: *Non faltam, contudo, conjecturas de que isto veyão portuguez e natural de perto de Coimbra*. En la portada de la obra de Baltasar de Anchieta se hace referencia a este hecho mediante esta leyenda: *Pitense é o fim de l sua delineação de los Ascendentes, y descendentes de su Imáge en dicha Iáa, que praeu su antijeta patria, contra uno naueu, y Lusitânica conjetura*. El certificado de bautismo que se publica en el *Compendio...*, pp. 62-64, dice así:

Yo el Licenciado Don Gerónimo García Cabral, Beneficiado Curó de la Iglesia Párrochial de nuestra Señora de los Remedios de esta Ciudad de S. Christoval de la Laguna, y su partido; certifico como en uno de los libros donde están escritas, y se escriben las personas, que se bautizan en dicha Iglesia Párrochial, que comienza en treinta de Mayo de el año de mil quinientos treinta, y se prosiguen en el algunos años, hasta desde Mayo de mil quinientos y quarenta y dos, entre las cláusulas, que están en el de mil quinientos y treinta y quatro, está uno del tenor siguiente.

Joseph hijo de Ioan de Anchieta, y de Mercia Diaz su muger, fue bautizado en siete del mes de Abril por Ioan Gutierrez Vicario, Jueuen sus padrinos Domengio Riao y Don Alonso.

Y parece que al margen desta hoja, donde está transcrito la dicha cláusula, inmediato a ella está escrito lo siguiente:

Joseph Anchieta, fue de la Compañía de Iesus, y se tiene por Santo, y se venera por tal en la Provincia del Brasil en donde fue, y es llamado el Apóstol.

Así consta, y parece de su Original, y libro donde lo hizo sacar, y saqué, á que me refiero que queda en el Archivo de la dicha Iglesia Párrochial de N. S. de los Remedios, y lo doy de pedimento de el Lic. Don Juan Núñez de la Peña, veznio de esta Ciudad, que es en la muy noble de San Christoval de la Laguna de esta Isla de Tenerife, via de las Canarias, en diez y seis dias de el mes de Mayo de mil seiscientos y setenta y ocho años, y lo firmé. El Licenciado D. Gerónimo García Cabral.

Los Notarios públicos de este Obispado de Canarias, que aquí firmamos damos fe, y verdadero testimonio a los señores, que lo presente vieren, como el Licenciado Don Gerónimo García Cabral, de quien va firmada la certificación de essotra parte, es Venerable Beneficiado, y Curó de la Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de esta Ciudad de La Laguna, y como a tal se le ha dado, y lo toda fee, y crédito á lo que las certificaciones que ha dado, y para que conste, damos la presente en la muy noble Ciudad de San Christoval de la Laguna de Tenerife, en diez y ocho día de el mes de Mayo de mil y seiscientos y setenta y ocho años. Luis Francisco Mosimá, Notario público Apostólico. Don Bartolomé Villán de Cabrera, Notario público. Lorenca Rodríguez Ferray, Notario público.

De las restantes publicaciones del registro sacramental de Anchieta sólo merece que mencionemos el que edita Salvador López Herrera³⁵, porque indica que la anotación añadida al acta bautismal se debe al historiador Núñez de la Peña. Es posible que sea anterior a este ilustre cronista, pues, según se ve, ya figuraba en la certificación de 1678, citada más arriba. Más bien parece que guarda relación con los inicios de los procesos de canonización de nuestro jesuita, que se encontraban ya en Roma en los años 1627-1628.

³⁵ Se conserva en el Archivo de Simancas, RGS, JS20, el manuscrito de escritura de S. M. concedido a Juan de Anchieta. El documento se publica en el *«Apéndice*

documental de Acuerdos del Cabildo de Tenerife» vol. VI, 1528-1574, edición y estudio de MARCELO MUÑOZ DE LA PEÑA, María, y JORGE BENEJÓN. Instituto de Estudios Canarios (I.E.C.), XXXVII. La Laguna, 1997, pp. 485-498.

³⁶ También en el Archivo de Simancas, RGS, JS28, se publica igualmente. Bideiri, pp. 486-487, así como la «Revisión real para pagar el salame á Juan de Anchieta de las penas de cámara de 23 de junio de 1528. Explicó la casa de la orden de Juan de Anchieta a Tenerife don JEROMEJ DE ARMAS, Anterior en «3 venerable Anchieta. El padre del Apóstol del Brasil y su vinculación a la Isla», publicado en *El Dio-Santa Cruz de Tenerife*, el 16 de enero de 1996.

³⁷ La identidad del padre del beato Anchieta ha sido muy discutida. Primero se pensó que el Juan de Anchieta que viene a Tenerife sería el hijo natural de Juanes de Anchieta, cillerre místico de la capilla de los Reyes Católicos y preceptor del príncipe Juan, luego de lo era un conserje (Juan López de Anchieta) que participó en los levantamientos de las Comendades contra Carlos I y que, por ese motivo, se refugiara en Canarias. La única identidad cierta y la que cuenta con documentación suficiente es la que hemos reseñado. En su tiempo, la paleografía Manuel Muroso demostró en su ponencia al Congreso Internacional VII «Centenario de Anchieta», celebrado en la Universidad de La Laguna (agosto, 1997) que el signo de escritura que aparece en su ciudad nómada de escribano es de S. M. en RGS, JS20, es idéntico al que usó en su escribanía pública de La Laguna.

³⁸ Cf. *Reformación del repartimento de Tenerife en 1506* y colección de documentos sobre el Adelantado y su gobierno, Instituto de Estudios Canarios (I.E.C.) - VI, Santa Cruz de Tenerife, 1953, p. 318. Por otro lado el dicho Licenciado, aprova el dicho repartimento hecho por el dicho Adelantado á los suso escritos primeramente en esta dicha nomina personas casadas e en quanto a los segundamente escritos en esta dicha nomina que son por assar bénes p H3, entre los que figura en cuarto lugar Sebastian de Lereza, tres fanegas, sobrino de Fernando de Lereza los curucos y conyugo el dicho repartimiento con tanto que dentro de otro mes e medio pnyeres siguiente se casen e bílan e mueren en el dicho llo así como los otros veznos casados con sus mugeres e sus pobladas, porque esta isla sea mejor poblada... Y el, igualmente, GONZÁLEZ LUIS, F., «Itinerarios y codicilos de Sebastián de Lereza, abuelo materno del beato José de Anchieta», *Estudios Canarios*, Anuario del Inst. de Est. Can. 40, 1996, pp. 289-301.

³⁹ Cf. GONZÁLEZ LUIS, F., «Itinerario de Ana Martín de Cártilles, abuela materna del beato José de Anchieta», *Edición y comentario*, *Estudios Canarios*, Anuario del Inst. de Est. Can. 41, 2003 (en prensa).

⁴⁰ Hay que tener en cuenta que el motivo principal de la elección de Coimbra para los estudios del joven Anchieta debía ser el hecho de que su hermano Pedro Sáenz marchaba como confirmación de sus estudios académicos a esa ciudad portuguesa, a estudiar Derecho Canónico con el cillerre canónico Martín Aguilartúa Navarro (bautizado conocido como el Dr. Navarro), profesor de la Universidad de Coimbra (notas RAMALHO, António da Costa «Ancha, Anchieta e Coimbra», en *Actas do Congresso Internacional «Anchieta em Coimbra, Colóquio das Artes da Universidade (1548-1998)*, tomo I, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 2000, pp. 75-86.

⁷ C. ACUNAGALDE, Francisco Borja de, «Vieira de Celaguera, abuela del beato Anchieta. Encuentro con Anchieta del Inst. de Est. Con. 1997, pp. 257-269.

⁸ C. MILLARES CARLO Agustín, «Testamentos y codicilos de Juan de Anchieta, padre del Apóstol del Brasil. Publicados con algunos comentarios. El Museo Canario 21, 1960, pp. 231-260.

⁹ C. MARRERO RODRIGUEZ, Manuela, «Testamentos y codicilos de Merced Díaz de Clavijo, madre del beato José de Anchieta. Encuentro Canario. Anuario del Inst. de Est. Con. 41, 1997, pp. 243-256. La autora del trabajo destaca un pasaje de su segundo testamento (21 de febrero de 1583, ante Rodrigo Sánchez del Campo, que se refiere a su hijo José, provincial en aquellos momentos de la provincia de la Compañía de Jesús de Brasil. Y en declara que *Joseph de Anchieta, mi hijo e el dicho Juan de Anchieta, mi marido, entró en la Heredia y Compañía del estado del Santísimo nombre de Jesús, y con esto se fue al Brasil y andado en aquellas partes en la conversión de las ánimas al estado y religión cristiana muchos años. Y en su testado y here de muy buena opinión, y así a sido proveído y cumplido a que tenga cargo y prelación en la dicha casa religiosa. Y lo por cumplir con la santa obediencia lo a hecho. Por tanto yo, que soy de derecho, que Debido el dicho mi hijo heredar conforme a su religión y profesión en mis bienes, mundo que...*

¹⁰ El punto de partida de este malentendido se encuentra ya en la primera biografía de Anchieta, la del padre Quinto CAXA, «Breve relación de la vida e muerte do Padre José de Anchieta, em Primicias biographicas de José de Anchieta, introduções e notas do Pe. Félix Almeida Viana, Edições Loyola, São Paulo, 1988, p. 115. Asimismo o Pe. José de Anchieta numa lha dos Carvários. Seu pai era biscaíno, sua mãe procedida dos gentes naturais que nela se achavam quando foy pelas cristas conquistado.

¹¹ En «Algunos datos sobre la ascendencia y familia del venerable Anchieta. Canarias (Buenos Aires), octubre 1940, pp. 30-31. «Más datos sobre el Apóstol del Brasil. Filosofía y Letras (México), UNAM (1942), pp. 245-249. «Más datos sobre el Apóstol del Brasil. Estudios dedicados a Almeida Pidal (Madrid, CSIC, 1950, pp. 489-494.

¹² Por utilizar las palabras de CIOBANESCU A., «La familia de Anchieta en Terenure, distrito de Historia Caravello 26, 1960, p. 22.

¹³ Acuerdos del Cabildo de Tenerife, vol. V, 1525-1533, edición y estudio de ROSA, Leopoldo de la y MARRERO, Manuela, Instituto de Estudios Canarios (IFC - XXVII, La Laguna, 1996.

¹⁴ C. GONZÁLEZ LLIS, F., «Nuevas informaciones en relación con el beato José de Anchieta, S.J., en las actas capitulares, Anuario de Estudios Atlánticos 14 (1968), pp. 278-286, sub 41. El haciller Juan Gutiérrez, receptor de granjería del Cabildo, vicario que bautizó al beato Anchieta.

¹⁵ C. ROSA OLIVERA, Leopoldo de la y SEBASTIÁN PÓLS, Elias, «Vicariato de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna en el siglo XVI. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, La Laguna, 1949, p. 7.

¹⁶ El primer cronista de Tenerife, fray Alonso de Ercilla (ISA Historia de Nuestros Señores de Candelaria) Coy

ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952, p. 120) dice de lo siguiente: «También vino a poblar otro genoves, llamado *mi principal* y de quien en la *isla y fonsa de ella se hacía mucho caudal, así por sus rrazones como por su buen juicio, liberalidad y verdad con que trataba. Fue requerido desta isla. Bismonteño Rodrigo Gromiska; fuese fuy discreto con que pareciese bien a la reyno de penderos.*

¹⁷ Dice así: «En domingo, primero de enero de mill e quinientos e quarenta y dos años, baptizó yo el licenciado Juan Tincoya, visitador general deste obispado de Canaria y vicario desta Villa de Tenerife y cura de Nuestro Señero de los Remedios, o Melchior, hijo de Juan de Anchieta, escrivano, e de Merced Díaz, su legitimo sugeto. Fueron sus padrinos los magníficos señores don Alonso de Lugo, adelantado desta: Villa, y la señora doña Beatrix de Lombría, su mujer, los quales todos focaron con sus marcos en la caxiana. En fe de lo qual, yo firmé de mi nombre, el licenciado Gascano (Aben) Cal. Como se ve un lecho mucho más sencillo que el asento sacramental de nuestro Beato.

¹⁸ Transcribe la partida, que se encuentra en el mismo libro 1º de bautismos, fol. 102A, RODRIGUEZ MOLERO, José, Los Adelantados de Canarias. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1941, pp. 65-66.

¹⁹ Los nombres más frecuentes son: «añade el nombre de Merced Díaz, junto a «su mujer» Compendiré en la g de Juan Gutiérrez, vicario aparcas, Juan Fernández, beneficiado (en la ed. del Poema Mariano, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 179) en la Bibliografía de Millares, p. 244, etc.; y la no identificación de don Alonso, figurando en su lugar Dña. Lonsa, o algo parecido (cf. la ed. del Poema Mariano, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 179).

²⁰ «Esos biógrafos del padre Anchieta y Anchieta fundador de São Paulo, en Revista de Indias 14 (Madrid), 2004, p. 94 (en nota a pie de página).

FGI



RETRATO DE DON LUIS DE LA ENCINA [5.21]

JOSE OSSAWARY Y ACOSTA

ÓLEO SOBRE LIENZO / 130 X 90 CM / CA. 1813

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ FERRERA, J. (1963), p. 203. ALJAZA MORENO, M. A. (1980), pp. 217-219. HERNÁNDEZ SOCORRO MP R. (1986), p. 113-125.

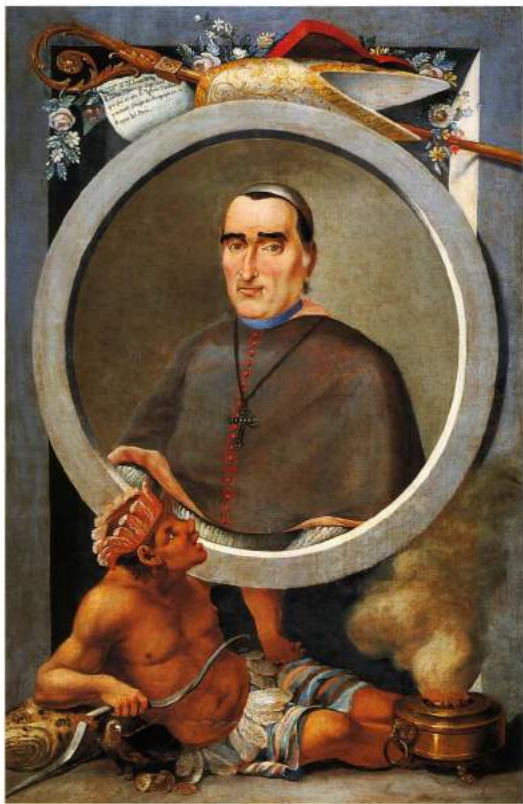
El origen de este lienzo hay que ponerlo en relación con el retrato de don José de Vieira y Clavijo, ejecutado en 1812 por el mismo autor, José Ossawary. Debemos recordar al respecto

que fue la iniciativa del propio pintor la que propició aquella realización, pues una vez enterado de que el Cabildo Eclesiástico anhelaba la efigie del científico se dispuso a plasmarla, presentándola en dicha institución junto a un escrito aclaratorio.

Tal retrato no sólo mereció la consideración del Cabildo sino que le dio la oportunidad de captar la fisonomía de don Luis de la Encina. En efecto, en diciembre de 1812, el Dr. Ramírez Cría, representando a la entidad eclesiástica remitió a Ossawary un escrito, requiriéndole dicho trabajo. Se le advierte que debía ejecutarlo de modo cuerpo, con idénticas medidas que el de Vieira y Clavijo y siguiendo como modelo fisonómico el retrato que del mismo personaje se conservaba en la vivienda de doña María Antonia del Castillo.

Atendiendo las recomendaciones de los comitentes, Ossawary nos legó un retrato del que fuera arcaico de la catedral, inmerso también en un óvalo. Aparece representado de busto y ataviado con mucta en la que destaca la línea de rojos botones, la cruz episcopal y el alzaculo de gris, tonalidad que repite en el borrete que cubre su cabeza. En este caso, el marco está rematado por la representación de una mitra y un báculo, en clara alusión a su dignidad episcopal. Como referencia al cargo desempeñado en Arzobispado (Perú), el artífice dispuso, delante del óvalo, la figura de un indio al que expresa mediante una iconografía tradicional vestido con falón, pecho desnudo, coronado por el característico penacho de plumas y portando un rudimentario arco. Delante de sus pies, junto a un periquito y unas monedas, dispuso un bracerón del que emana incienso.

Hacia 1818, José Ossawary retrató una vez más a este ilustrado eclesiástico, protector además de la Academia de Dibujo, cuadro que hoy se conserva en las Salas Capitulares de la Catedral de La Laguna. En esta ocasión, el pintor dejó de lado los enmarcados óvalos que predominan en su catálogo pictórico, ofreciéndonos al personaje de pie, junto a una mesa en la que apoya un ejemplar de la Biblia que sostiene con



(521)

la mano derecha. En opinión del profesor don Jesús Hernández Perera, es éste y no el arrieta comentado, el que, realmente, supone una copia del que poseía en su casa la ya citada doña Antonia María del Castillo.

Todos los trabajos comentados, junto a los retratos de don Pedro Manrique de Lara y del arquitecto Diego Nicolás Eduzando, conforman la escasa producción retratística de José Ossavary, quien debió compartir dicho género con otros trabajos más sencillos que le permitieran sobrevivir. En tal sentido, ha quedado constatado que practicó labores de revestimiento de ciertos bienes muebles en diferentes iglesias con el fin de concederles la apariencia de los materiales nobles.

Sin embargo, no está de más reseñar que los dos retratos del Obispo de la Encina sirvieron de inspiración al pintor grancaiano Manuel Fonce de León, cuando en 1849, respondiendo a un encargo efectuado por El Gabinete Literario, se vio obligado a recrear con sus pinceles otra imagen del personaje.

AMQA



CARTA DEL OBISPO DE LA ENCINA AL CABILDO CATEDRAL DE CANARIAS [E.22]

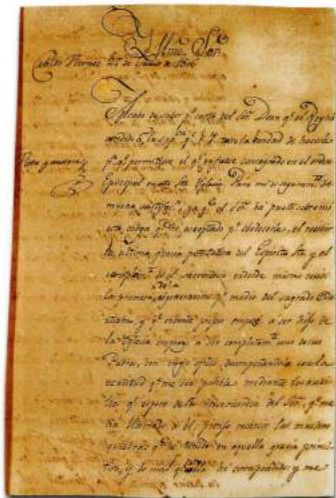
LUIS DE LA ENCINA

DOCUMENTO MANUSCRITO / 29 x 20 CM / 27 DE JUNIO DE 1806

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

BIBLIOGRAFÍA:
CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997).

Luis Gonzaga de la Encina y Perla, natural de Las Palmas de Gran Canaria, recibió una educación religiosa e ilustrada, que le valió prontamente el acceder a diferentes puestos en la catedral de Canarias. Esta profunda formación le llevó a la realización de numerosas obras en latín y a ocupar, con el tiempo, el cargo de Obispo de Arequipa, en Perú, durante un periodo de once años.



E.22

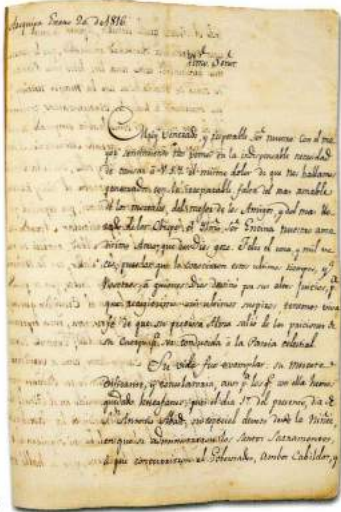
El 27 de junio de 1806, don Luis de la Encina envía una carta, de su mismo puño y letra, al deán y al Cabildo Catedralicio de Canarias agradeciendo el apoyo mostrado para que se le concediese un ascenso. Se trata, en cierta manera, de una carta con un lenguaje coloquial aunque manteniendo las formas de respeto y protocolo de la época; sus letras transpiran la ilusión del remitente ante la buena nueva, que es expresada con total optimismo.

En dicha carta traslada su gratitud afirmando que como sé que el que se me haya concedido esta gracia es un efecto de la poderosa suficiencia de S. Y. Y cuando se agradece un beneficio en

verdad y de corazón se debe manifestar el reconocimiento al que lo ha impetrado inmediatamente que se tiene noticia de su concesión, yo sin esperar a más formalidades doy desde ahora las gracias a S. Y., además le pido encarecidamente que me encomiende al Señor.

Por otro lado, Luis de la Encina demuestra en estas líneas una gran sencillez y humildad al aseverar que, gracias al puesto ocupado por él en el Obispado canario, ha sido posible la elección de su persona para el ascenso al que es nombrado, puesto que considera a todas luces inmerecido.

AVG



[E.21]



Informe sobre la muerte del Obispo Luis de la Encina [E.21]

VV.AA.

DOCUMENTO MANUSCRITO / 302 x 205 cm / 1816

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

BIBLIOGRAFÍA:
CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), p. 568.

Después de once años como Obispo de Arequipa, Perú, le sobrevino la muerte a don Luis Gonzaga de la Encina y Perla un 19 de enero de 1816. Por lo que el día 20 del citado mes se remite la comunicación de su fallecimiento al Obispado de Canarias.

Luis de la Encina, nacido en Las Palmas de Gran Canaria, llegó a ser racionero, canónigo magistral y arcediano de la Catedral de Canarias antes de ser nombrado Obispo de la diócesis peruana.

El texto indicando su fallecimiento podríamos dividirlo en tres partes.

Una primera en la que se comunica el obito y se exaltan las cualidades cristianas del Obispo canario, afirmando que se encuentran con la insuperable falta del más amable de los mortales, del mejor de los amigos, y del más florido de los Obispos el Ymo. Señor Encina y añaden que su vida fue ejemplar, su muerte edificante, y consolatoria, aun para los que con ella hemos quedado huérfanos¹.

A continuación se desarrolla un exhaustivo análisis del embalsamamiento del cuerpo como está prescrito en el Ritual Pontifical, prácticamente se trata de un informe forense, indicando todos los pasos que se dieron, los órganos que tenía dañados y las actuaciones que se le hicieron al cuerpo.

Finalmente, la carta explica cómo pasó los últimos días y encomienda se le perdonen las faltas que pudo cometer, para luego añadir que no han querido dejar pasar el tiempo para comunicar tan desdichada noticia a los compatriotas del diñuno.

¹ Informe sobre la muerte del Obispo Luis de la Encina, Archivo de la Catedral de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.

² Ídem.

AVG



NOMBRAMIENTO COMO OBISPO DE YUCATÁN DE DON FRANCISCO PABLO DE MATOS [E.24]

GUILLEMO CLASIE

DOCUMENTO MANUSCRITO / 298 x 20,5 cm / 1734

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

BIBLIOGRAFÍA:
CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), p. 568.

Se dice que la provincia del Yucatán, en México, fue el primer lugar del Nuevo Mundo en recibir el Evangelio en los albores del siglo XVI. Leyendas aparte, si es cierto que el Papa León X creó dicho obispado mediante la bula Sacri apostolatus ministerio, bajo el nombre de Caroleense

y colocada bajo la advocación de Santa María de los Remedios.

La sede de la diócesis centroamericana vivió etapas convulsas en sus primeros años, con continuos cambios de sede y una sucesión de Obispos con escasa duración en el cargo. El siglo XVIII trajo cierta calma a Yucatán y con ella la Beñada de Francisco Pablo de Matos y Comandó, Obispo canario que ocupara la sede desde 1734 hasta 1741, fecha en la que es trasladado a la diócesis de Michoacán, hasta 1744.

La carta que nos ocupa sirve de agradecimiento tras el nombramiento del Obispo canario, que hasta la fecha venía ocupando el cargo de dean de la Catedral de Canarias.

AVG



COPIA DE COMISIÓN [5.25]

PUEBLA DE LOS ÁNGELES (MÉXICO)

PLATA EN SU COLOR / 26 CM (ALZURA TOTAL) 17,2 CM (HASTA LA COPA); 11,8 CM Ø (COPA); 7,2 CM (PIE); 4 CM (FIGURA DEL REMATE) / ANTERIOR A 1757

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, REAL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1963), p. 896. FORTÍQUEZ, G. (1994), pp. 31 y 101-102. No. 58. PÉREZ MORAÑA, J. EN FRENTE

Con excepción de la lámpara enviada al santuario de Las Nieves por el capitán Bartolomé Sánchez de Ochoa en 1673 y de la espléndida corona de plata sobredorada y esmaltes de la Virgen de La Luz de Los Silos, recibida en 1704, el conjunto de las piezas poblanas existente en Canarias se concentra en el segundo cuarto o en el segundo tercio del siglo XVIII. Se trata de ejemplos excepcionales por su calidad artística representativa, además, de las tipologías y ornamentaciones codificadas por los obradores angepolitanos.

Entre los legados poblanos, sobresalen, por su número e inusitada riqueza, el del indiano Andrés Álvarez a las iglesias de Tacoronte; el de los hermanos Marcos y Domingo de Torres al con-

vento de San Agustín y ermitas de las Angustias y de El Tránsito en Icod de los Vinos (custodia, cálices y lámpara); y el de los Obispos Álvarez de Abreu a Santa Cruz de La Palma, Breña Alta y La Laguna a los que hay que añadir la no menos espléndida pareja de monumentales arañas que don Domingo Naranjo y Nieto obsequió a la patrona de Gran Canaria, marcadas por el platero Larios.

De mediados del Setecientos es la copa de comunión del santuario de Las Nieves. Aunque originalmente formaba juego con una salvilla, en la actualidad sólo se conserva la copa, utilizada hoy como copón e identificada por G. Rodríguez. Su estructura se inspira —como hace notar la misma autora— en tipologías cílicas y combina formas arcaizantes seiscientistas



[E.24]

en la copa —muy abierta y acampanada sobre subcopia bulbosa— con otras más acordes con las del momento, como el pie cóncavo sobre base de perfil sinuoso, el vástago con nudo periforme y la tapa de contorno ondulante. El remate figurativo de la tapa constituye un elemento típicamente poblanos. Con casco empenachado y faldas abiertas por delante, representa a un guerrero o un ángel —recuérdese que san Miguel Arcángel era patrono de Puebla de los Ángeles— y aunque no lleva alas se halla visiblemente emparentado con aquellas otras esculturas de ángeles militantes —símbolo emblemático de la ciudad— características de las custodias de astiles de figura o las que, en el caso de las lámparas votivas, aparecen rematando el cupulín superior, caso de las enviadas por don Andrés Álvarez al santuario del

Cristo de los Dolores de Tacoronte (1738) y a la parroquia de Santa Catalina de la misma localidad. Perta en este caso un báculo y una mitra que G. Rodríguez interpreta como alusiones a su donante, el obispo palmero Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, que remitió la pieza desde su sede episcopal junto con un juego de altar.

La pieza, que en su origen servía para un fin muy distinto —se usaba para dar agua a los que comalgan—, sobresale por su rareza. Aparece añadida al inventario parroquial entre 1745 y

1757 como un vaso con su tapadera y con su saluilla que mandó de limosna el Señor arzobispo obispo de la Puebla Dn Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, que pesa el vaso 18 onzas y la saluilla 22 onzas 12 adarmes, que todo haze 3 marcos, 6 onzas y 12 adarmes¹.

Familia originaria de Santa Cruz de La Palma, los Álvarez de Abreu ascendieron vertiginosamente en una generación. Hijo de Domingo Álvarez, maestro de pedrero y de Marta de Abreu, don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu [1683-1763] era hermano de Antonio José Álvarez de Abreu

[1688-1756], ministro del Real Consejo de Indias desde 1730 y primer Marqués de la Regalía desde 1738. Antes de su nombramiento como arzobispo de Santo Domingo, primado de Indias (1757), fue sucesivamente beneficiado de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna —ciudad en la que cursó estudios de latinidad y filosofía—, racionero y canónigo en la catedral de Canarias (1723) y arcediano de Tenerife (1732).

Arzobispo de Puebla de los Ángeles desde 1743, en su última sede reformó el seminario y mejoró iglesias y conventos. Proseguó a su catedral con importantes obras de platería, entre ellas, un incensario y naveta de oro y unas andas de plata para el Santísimo Sacramento, estas últimas encargadas al platero Diego Martín de Larios. Recuerdan su pontificado su retrato en la galería de obispos de la sala capitular y su lauda sepulcral en mármel blanco, en el trascoro de la catedral².

Su patria chica también se vio favorecida con sus donativos en dinero y plata labrada. En 1749 envió a la catedral de Las Palmas 5.000 pesos para imponer un aniversario el día de san Pantaleón con misa, sermón de la virtudes del santo y procesión, poniendo a disposición del cabildo capitular los 4.000 pesos sobrantes. Aunque en un primer momento los canónigos acordaron aplicar este dinero en la construcción de un tabernáculo de plata (1750), su limosna fue refundida finalmente en una colgadura y baldiquín de terciopelo carmesí con galones y fleco de oro que adornan y hermocean mucho la capilla mayor de esta Santa Iglesia y los quatro pilares³. Más tarde, remitió otros 500 pesos fuertes para la nueva fábrica del templo de Nuestra Señora del Pino de Teror. Costeó igualmente el último cuerpo de la parroquia matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma y, asimismo, por mano de don Francisco del Arco y Compañía de Cádiz, mandó de limosna mil pesos fuertes a la patrona de la isla de La Palma, Nuestra Señora de Las Nieves, cantidad que fue invertida en un manto de tiso para la imagen, un palo de terciopelo carmesí de Italia, un guión bordado, un velo azul para el nicho, carteras y remates para las andas de plata y una barandilla revestida del mismo metal



para poner las hachas en el presbiterio, según cuenta presentada en 1757 por su mayordomo, el capitán don Diego de Guisá y Pinto³. Sus donaciones de platería más importantes fueron destinadas a su parroquia de bautismo —un juego de altar del que no subsiste más que el calce— y al santuario de Las Nieves, que recibió, además de esta copa de comunión, otro juego de altar, marcado por Laros y blessingado con su escudo arzobispal.

³ ARCHIVO PARROQUIAL DEL SANTUARIO DE LAS NIEVES, Santa Cruz de La Palma, libro de visitas, ff. 35 y 44.

⁴ Para contar su origen humilde, don Antonio José Álamo de Alben preparó una lista genealógica, ordenando y enumerando puntillas sacramentales originales: PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Historia biográfica de La Palma II*, Santa Cruz de La Palma, 1900, p. 30.

⁵ Sobre don Domingo Pantaleón Álamo de Alben véase VERA Y CLAYTON, José de. *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1892, t. II, p. 862; *Noticias de Canarias*, t. II, La Laguna, 1959, p. 275; PÉREZ GARCÍA, Jaime. *Historia biográfica de La Palma*, La Laguna, 1985, pp. 26-27; CIORANESCU, Alexandru. *Diccionario biográfico de Canarias-Arrierosanos*, Santa Cruz de Tenerife, 1992, t. I, pp. 110-112.

⁶ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA Las Palmas de Gran Canaria, libro copiarior de cartas 0794-1768, 24-V-1750, 24-II-1754 y 25-III-1760.

⁷ ARCHIVO PARROQUIAL DE TERROR, Coarante de la parroquia de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino de Tercos, datos por el licenciado don Esteban de Lago, tesorero y responsable principal, 24-V-1770, t. I, fo. 460; *notas* resto legado de 500 pesos fuertes que rebó para dicho obra el Yustrucho Señor Plantación, obispo de la Puebla.

⁸ ARCHIVO PARROQUIAL DEL SANTUARIO DE LAS NIEVES, Santa Cruz de La Palma, libro II de cuentas de fábrica, t. III.

⁹ RODRÍGUEZ, 1994, II, pp. 119-123.

JPM



JUEGO DE SACRAS [5.26]

Ciudad de México

PLATA REPUJADA EN SU COLOR SOBRE ALMA DE MADERA / 55 x 49 CM (SACRA CENTRAL), 41,5 x 39,5 CM (SACRAS LATERALES) / ATRIBUIDAS A 1778

México

M EN ESTE COLUMNAS CORONADAS, ÁGUILA SOBRE NDA, PAVO Y GÓZALEZ

GRAN CANARIA, TERROR, BASILICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO



Fig. 26

BIBLIOGRAFÍA:
PÉREZ MORENO, J. SIN PRENSA

Colocadas delante del altar para que el sacerdote pudiese leer determinadas partes de la misa sin recurrir al misal, las sacras comienzan a utilizarse en el siglo XVI. En un primer momento sólo se introdujo la central —única exigida por las rubricas—, con las palabras de la consagración del pan y del vino [*Hoc est enim Corpus meum...*]. En el siglo XVII se añaden las laterales, con el salmo que el celebrante recitaba durante el lavatorio de las manos —en el lado de la epístola— y el prólogo del evangelio de San Juan —en el lado del evangelio—, que se leía al concluir la celebración⁹.

Este tipo de piezas, solas o formando una misma unidad con atribles de altar, tuvo especial predicamento en la etapa final del barroco novohispano, como demuestran los dos pares de

atribles-sacras del Museo Franz Mayer de México (ca. 1785) o las del monasterio de Lareto en Espartinas⁸. Con ellas se puede parangonar el espléndido juego donado por el Obispo Urquizaona a la basílica de Nuestra Señora del Pino de Terror, marcado en la catedral vireñal en tomo a 1770-1778.

Labradas en chapa de plata repujadas montadas sobre alma lignaria, apoyan en patas de rocalla en madera y presentan respaldo de coniforme ondulado al recordarse la siketa de los molinos que lo decoran: tomapiñatas, rocalla y flores repujadas. La sacra central tiene forma de escudete asimétrico, mientras que las laterales, con el *Lo-aba Inter innocentes* (epístola) y el principio del evangelio de san Juan (evangelio), adoptan formato rectangular. Los textos, grabados sobre los espacios lisos y pulimentados centrales, van enmarcados en las laterales por una gruesa moldura mixtilínea. Todos los



motivos, bruñidos, relevados y tratados a gran escala, destacan con fuerza sobre el fondo picado de lustre.

El sistema de marcas, impreso en las tres piezas entre la decoración superior del respaldo, confirma su origen capitalino: inicial de localidad bajo cabeza varonil de perfil izquierdo entre dos columnas coronadas; aguilá posada sobre nopal dentro de perfil circular fúente o impuesto fiscal; y la personal del contraste Diego González de la Cueva, GÓSA/LEZ.

El estilo rococó de estas sacras fija una cronología cercana a la octava década del siglo XVIII, pero siempre con anterioridad a 1778, año de la terminación del ejercicio del citado González de la Cueva. Tanto su técnica como su decoración pueden ponerse en relación con la fuente de la misma basílica, contrastada en Mé-

xico por el mismo ensayador mayor, o la citada pareja de atriles-sacras del Museo Franz Mayer de México.

Un escudo episcopal fura torre coronada por una flechal, con mitra y báculo, grabado en la sacra central hajo las palabras de la consagración, permite conocer la personalidad del donante, José Martí Unguinaona y Bidot, Obispo de Canarias entre 1868 y 1878.

¹ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, «El esplendor de la liturgia. La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León, Junta de Castilla y León, 1992, p. 42.

² ESTERAS MARTÍN, Cristina, *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-IX*, Museo Franz Mayer, México, 1992, p. 218, n. 78; y p. 219, n. 75; y SANZ SERRANO, María Jesús, *La Orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Fundación El Monte, Sevilla, 1995, pp. 96-97, n. 27.

JPM



CORONA IMPERIAL [5.27]

PIEDRA DE LOS ÁNGELES (MÉXICO)

PLATA SOBREDORADA Y ENAMORADA / 33 CM (ALZURA TOTAL), 11 CM (ANCHURA), 17,2 CM Ø (CÍRCULO) / ANTERIOR A 1704

TENDIDO: LOS SILIOS, IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ PÉREZ, J., 1963, p. 175; y PÉREZ MOREIRA, J., EN PRENSA.

Entre los regalos predilectos remitidos por los indianos a sus más queridas devociones desde el siglo XVI figuran las lámparas votivas y las coronas de oro, plata o filigrana. En este caso, se



1521

trata de una obra magnífica, tanto por su considerable peso y tamaño como por su cuidada labor y cromatismo —con botones de esmalte azul que contrastan con el dorado general de la pieza—; que producen una sensación de riqueza poco común. Aunque su tratamiento decorativo, a base de cartelas con caligones esmaltados y lornapuntas entrelazadas, pertenece aún al repertorio manierista, el ritmo sinuoso y las carnosas hojas repujadas en la unión de los imperios bajo la cruz del colofón responden a formas barrocas más avanzadas.

Clasificada por Hernández Perera como el único ejemplo de pieza mejicana decorada con botones de esmalte, fuera de la jama toledana de la catedral de Las Palmas, fue fechada por el mismo autor hacia 1650. Nosotros hemos podido confirmar documentalmente su origen mejicano, al mismo tiempo que determinar con mayor precisión su centro de procedencia —Puebla de los Angeles—; así como su cronología más exacta.

En efecto, esta hermosa joya —una de las piezas más espléndidas de platería americana que atesora Canarias— fue donada en 1704 por el licenciado Mateo de Yanes de la Peña, quien la remitió desde Puebla de los Angeles para la patrona del lugar, Nuestra Señora de La Luz. La



solemne acta de entrega se realizó el 9 de septiembre de aquel año y figura en el libro de la cofradía, en cuyos deteriorados folios consta que en tal fecha la camarera de la Virgen, doña Josefa Teresa de la Cámara y Avila, recibió una corona de plata sobredorada con esmaltes que pesa ocho marcos y (trato) onzas, la qual entregó a dicha camarera el licenciado Don Luis Ondóñez Nieto, a el qual la remitió el licenciado Don Matheo Yanes de la Peña, venido de este lugar y oi residente en la Puebla de los Angeles, que la mandó de limosna a Nuestra Señora de la Luz deste lugar de los Siles, de lo qual todos los vecinos deste dicho lugar le dan y le damos las

gracias y en esta consideración lo firmamos y por dicha Doña Josepha Teresa lo firmó el licenciado Don Theodor Alfonso Solgado, su tío, en presencia de mi el Doctor Don Angel de Contreras, cun desde lugar siendo testigos el licenciado Don Joseph Gabriel de (trato) y Don Antonio Mathias de Figueroa y el sargento mayor Don Bisente de Matos Machado...

Hijo de Pedro de la Peña y de Francisca Rodríguez de Antón, el licenciado Mateo Yanes de la Peña nació en la isla de El Hierro el 21 de septiembre de 1656. Tres días después se le dieron las bendiciones en la parroquia de Nuestra Se-

hora de la Concepción de Valverde por haberle echado agua a extrema necesidad. Siendo aún un niño sus padres se trasladaron a Tenerife, estableciéndose primero en Icod y, más tarde, en Los Silos. Según informe firmado en 1676 por el cura de este último lugar, el licenciado Francisco Benítez de León, asistió con sus padres en Ycode y le conocí muy bien. Aun, después que vino a este lugar de Los Silos y viendo enseñaba a algunos estudiantes, sus padres se hicieron a este lugar y le trajeron al susodicho para que asistiese a mi estudio y se hicieran vecinos y moradores del lugar; y este estudiante es muy virtuoso, asistente al estudio, humilde de gran manera... Ese año, solicitó al entonces Obispo don Bartolomé García Jiménez le ordenase de comera y cuatro grados¹. Desconocemos cuando pasó al Nuevo Mundo y sólo nos consta su residencia en Puebla de los Angeles en 1704.

Escala imprescindible en el camino entre la canaria ciudad de México y el puerto de Veracruz, la prosperidad de Puebla, fundada en el valle central en 1531, fue inmediata, no sólo por su situación estratégica, sino también por su importancia agrícola y comercial, ejemplo más notorio de ciudad colonial industrial. Después de la capital, fue también el segundo centro artístico en importancia durante la colonia y, por ende, platero. A pesar de ello, ninguna de las piezas poblanas que existen en Canarias posee marca de localidad, lo que viene a confirmar, una vez más, que Puebla no contó con oficina de ensayo. Por esta razón, —y como señala Anderson— las piezas labradas en la ciudad tenían que ser contrastadas en la vecina capital del virreinato². Esta controversia plantea un problema difícil de resolver y es posible que muchas piezas tenidas por capitalinas en función de sus punzones sean, en realidad, angolepitanas, como sucede con la custodia de La Haba (1708-1721), cuyo tipología y estilo —claramente poblanos como ha destacado la doctora Estévez— no se corresponde con su marcaje³.

¹ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ, Los Silos, libro I de cuentas e inventarios de la custodia de Nuestra Señora de La Luz, leg. 099, folios perdidos.

² ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE TENERIFE, Cúspides, 25-5, escritura de Mateo de la Peña, natural de El Hierro y residente en Los Silos, para comera y cuatro grados, 1676.

³ ANDERSON, Lawrence, *El Arte de la Platería en México 1500-1800* Oxford University Press, New York, 1991, t. I, p. 10.

⁴ ESTÉVEZ MARTÍN, Cristina, *Platería Hispanoamericana. Siglo XVIII*. Exposición Diocesana Badajoz, Badajoz, 1984, p. 80.

JPM



CORONA [5,28]

MAZACABO (VENEZUELA)

OJO Y ESMERALDAS / 5,5 CM Ø (BOCA); 8,6 (CRESTERÍA); 4 CM (ALTURA EN LA CRESTERÍA); 9,8 CM (ALTURA TOTAL) / Ca. 1722

TENERIFE, VALLE DE GUERRA, ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

BIBLIOGRAFÍA:
PÉREZ MORAÑA, J. EN PENSAMIENTO

Las relaciones mercantiles entre Canarias y Mazacabo, ciudad de la cacao y la importación de vinos, aguardientes y electos prohibidos, fueron relativamente importantes en el último tercio del siglo XVII, tráfico comercial que se incrementó en la década final de la centuria. Durante esos años (1694-1701) ocupó el cargo de capitán general y gobernador de Mazacabo el maestre de campo don Gaspar Mateo de Acosta (1645-1705), natural de La Palma, que perpetuó su memoria con

[5,28]



el envío de diversas piezas desde Maracaibo y La Guayana a los templos de su isla natal.

Años más tarde, sucedió en la misma gobernación otro carriano, don Guillermo Tomás de Róo. Nacido en La Laguna en 1675, fue primero tesoroero de la Real Hacienda de Cúcuta y, más tarde, gobernador y capitán general de Maracaibo, con las prosiectas de La Grita y Mérida. Casó en la ciudad de Maracaibo en 1717 con Teresa de Niebla y Torres, hija del gobernador y capitán general de Santo Domingo¹. Tampoco olvidó a su patria chica, a la que envió en 1722 una corona de oro y esmeraldas con peso de cinco onzas y cinco adames como valioso presente ofrecido a la Virgen del Rosario de Valle de Guazna.

Esta devoción había arraigado en su corazón durante el tiempo que, en su juventud, había pasado en compañía de sus padres en la hacienda nombrada el Drogo, situada en las proximidades de la ermita del Rosario, a donde siempre iban dichos mis padres con su familia a oír missa. La pieza fue remitida en la fragata *San Francisco Javier* y las *Ánimas*, que zarpó del puerto de Maracaibo con registro para el de Santa Cruz de Tenerife a cargo del capitán Miguel Rego². Aunque la corona fue enviada a la Virgen del Rosario, con el tiempo pasó al Niño Jesús de la misma imagen. Así lo recoge en su diario don Juan Primo de la Guerra, quien, el 27 de julio de 1800, visitó la casa de don Lorenzo Montemayor, donde pudo ver el retrato del P. Roo y la corona de oro y esmeralda que D. N. de Róo, Gobernador de Maracaibo, regaló a la Virgen del Rosario del Valle y que en el día se le pone al Jesús³. En el inventario practicado en 1844 de las piezas entregadas por fallecimiento de don Francisco de Montemayor y Róo figura una corona de plata saunada guarnecida con piedras de colores y tembladeras- otra coronita pequeña de oro con esmeraldas para el Niño de la Virgen⁴.

Con diadema superior en forma de media luna, se trata de una corona real cuyo alto borde se haya rematado por una orla de rayos flameantes y rectos dispuestos alternativamente. La crestería está configurada por una trama calada de rinceos en

oro que se distribuyen en torno a 105 celdas preparadas para otras tantas esmeraldas embutidas.

¹ CIBRANESCU, Alejandro, *Diccionario biográfico de Carriños-Ameriarios*, Servicio de Publicaciones de la Cap General de Abonos, Santo Cruz de Tenerife, 1992, t. II, p. 920-925.

² ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION, La Laguna, copia autorizada de la escritura de donación otorgada por don Guillermo Tomás de Róo en Maracaibo el 13-1722 ante el escribano Juan Gabé.

³ PRIMO DE LA GUERRA, Juan, *Diario*, 1. 1800-1807, *Julia de Cultura de Tenerife*, 1970, p. 50.

⁴ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION, La Laguna, inventario de la ermita del Rosario en Valle de Guazna, 9-VIII-1844.

JPM

E.206



CORONA IMPERIAL (E.209)

MÉDRA (VENEZUELA)

FILIGRANA DE ORO / 18 CM (ALTIMA); 9 CM Ø; 19 X 20 CM Y 21 CM (ALTIMA) (ESTUQUE DE CEDRO) / TERCER CUARTO DEL SIGLO XIX

TENERIFE, LA GUAYANA, IGLESIA PARROQUIAL DEL DULCE NOMBRE DE JESUS

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PÉREZ J. (1953) p. 178; PÉREZ NORRÍA J. (1984) p. 232; (1996a), p. 36; (2001), p. 27; Y EN PRENSA.

Aunque son pocos los legados conservados, desde el siglo XVI existen noticias de envíos de piezas desde Nueva Granada, Cartagena de Indias, Maracaibo y Mérida, región sudamericana vinculada tempranamente con las islas a través de las empresas conquistadoras y colonizadoras de don Pedro Fernández de Lugo —que capituló en 1535 la expedición a Santa Marta y Tierra Firme— y su hijo Alonso Luis, segundo y tercer Adelantado de Canarias respectivamente.

La provincia andina de Mérida —actual estado de Venezuela—, perteneció hasta bien entrada el siglo XVIII al virreinato de Nueva Granada, lo que hizo que su platería adquiriera un carácter muy semejante a la producida en Colombia.

Tierra rica en metales y piedras preciosas —esmeraldas y perlas—, Nueva Granada fue la primera región productora de oro de las Indias, con un rendimiento calculado en cerca de 100.000 kilos durante el siglo XVII. Por ello, no es de extrañar que los obsequios llegados de esta parte del Nue-

vo Mundo tengan carácter de joyería, en especial coronas en oro, esmaltes y esmeraldas ofrecidas a distintas patronas locales de las islas.

Con anterioridad a 1555, la Virgen de Candelaria recibió de Indias una corona de oro, probablemente enviada de Nueva Granada por alguno de los que tomaron parte en las expediciones de conquista del II y III Adelantado. De la misma zona llegó, entre 1602 y 1608, la pequeña corona de oro, esmaltes y perlas que Pedro de Fuentes envió a Nuestra Señora de Las Nieves, patrona de la isla de La Palma. Un siglo después, en 1722, el gobernador don Guillermo Tomás de Rúa, remitió desde Maracaibo a la Virgen del Rosario de Valle Guerra una corona de oro con 103 esmeraldas embutidas. Finalmente, el último obsequio de este tipo, la corona de filigrana de oro de la Virgen de la Esperanza de La Guancha.

Esta última presenta crestería de borde ondulante compuesta por una delicada malla de finos hilos de filigrana que dibujan estilizadas

hojas distribuidas en torno a flores estrelladas bajo los imperos. Remata en esfera y cruz terminal de brazos lanceolados. Aunque Hernández Perera le atribuyó origen mexicano y cronología del siglo XVIII, la documentación parroquial indica que fue enviada en el tercer cuarto de la centuria siguiente por el indiano Sebastián Luis de Añla, natural del mismo pueblo y residente en la provincia de Mérida, de donde se la mandó.

Su donante hizo grabar sobre el puente esta emotiva copla popular: *Esta corona os dedica/ la madre que me crió/ que le debéis satisfac/ lo visto que ya perió.*

¹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto-José. *Royal Santuario Insular de Nuestra Señora de Las Nieves*. León, 1980, p. 40, fig. 57; y RODRÍGUEZ, Gloria. *La platería americana en la isla de La Palma*. Añla, 1994, pp. 41-42, n. 3.

² ARCHIVO PARROQUIAL DE LA GUANCHA, inventario de las piezas de plata y demás ornamentos de la iglesia, a cargo de don Domingo Flores de Gorraiz, cura ecónomo y marqués de Giblota, 1876.

JPM



LA FE Y LA RAZÓN



LA FE Y LA RAZÓN

Manuel Hernández González

LAS RAÍCES DE UN MOVIMIENTO

El siglo XVIII es la centuria de las Luces. En él surgió con fuerza, respaldado por sectores cada vez más crecientes del clero secular canario, un movimiento que trató de armonizar la Razón y la Fe. Incorporó el racionalismo y la física experimental dentro de una nueva visión de la teología que recuperaría el papel del presbítero, el párroco y el obispo. Se oponía a lo que consideraba las distorsiones de siglos de oscurantismo en los que una multitud de clérigos de órdenes menores y de frailes se cerraban en banda a la profundización en la historia eclesíástica, en la Patristica y en la lectura de la Biblia apostando por la cerrazón escolástica.

Los orígenes de lo que ha venido en llamarse *catolicismo ilustrado* abundan sus raíces en el erasmismo del siglo XVI y en la mentalidad reformista, inspirada en la ortodoxia tridentina que emanaba del pensamiento de dos grandes prelados canarios del siglo XVII, Cámara y Murga y García Jiménez, referencia constante de sus propuestas y postulados. Pero surgió como tal en la Preilustración, gracias a la influencia desplegada por el sector del clero regular más permeable a ese nuevo espíritu, los agustinos, la única orden conventual liberada de la tutela del aristotelismo tomista. En ella, reformadores de la talla de fray Gaspar de Herrera, cuyos sermones regalistas dedica precisamente al depurado fiscal del Consejo de Castilla Melchor de Macanaz, Antonio Jacob Machado o Marcos Alayón dieron cuerpo a la bien pronto suprimida Universidad agustina de La Laguna. En ella precisamente se educaría uno de los más firmes baluartes del regalismo hispánico, Antonio José Álvarez de Alveu, Marqués de la Regalía.

LA EXCLUSIÓN DEL CATALICISMO ILUSTRADO

En ese marco se explica el auge experimentado a medida que avanza el siglo XVIII del catolicismo ilustrado en el seno del clero se-

cular canario. El catolicismo ilustrado nada tiene que ver con el jansenismo. El mérito de Jansenio fue el de servir de inspiración y de estímulo a los que aspiraban una profunda reforma. Es deudor de un doble clima, por una parte del eclecticismo filosófico racionalista que trata de asimilar la filosofía moderna cristianizándola, armonizando Razón y Fe y abriendo sus puertas al desarrollo de la ciencia moderna sobre el punto de partida de la experiencia. De otra, del regalismo episcopalista. Este parte de la no aceptación de la infalibilidad papal en materias de fe y costumbres y de la verificación de una Iglesia nacional a partir de la figura fundamental del párroco dentro de la comunidad local y que trasciende a los obispos como auténticos representantes de Cristo sobre la Tierra. El *Sinodo de Pistoia*, los textos de Tamburini, están presentes en las bibliotecas y en las ideas de muchos de estos clérigos. Intenta desarrollar una religión orientada no sólo a Dios como ente único de reflexión, sino en su proyección hacia la sociedad. Valorará como virtud la producción de bienes y la laboriosidad y no como pecados consustanciales a la especie humana. No conviene, pues, relacionar la laicización de la religión con la impiedad o el rechazo de la fe. El clero ilustrado trató de impregnar a la sociedad de una concepción religiosa que crea auténticamente católica, de un catolicismo verdadero que había sido desnaturalizado por la superstición, el paganismo y la ignorancia de siglos. De ahí su insistencia en lo que consideraban la vuelta a la Iglesia primitiva y a estudio de las Sagradas Escrituras; los Santos Padres y las enseñanzas de los concilios, en definitiva, la historia eclesíástica, en abierta oposición al monolitismo de la Escolástica.

VIEIRA Y CLAWO COMO PROTOTIPO

Las ansias de reforma exigían, en primer lugar, la necesidad de la formación del clero. Las conferencias para suplir y complementar su preparación dispuestas en 1763 por Delgado Venegas trajeron con-

siglo un ambiente de debate y de discusión sobre problemas teológicos y morales de carácter eminentemente práctico, en el que se plasmarían las expectativas de una reforma que tendría su pilar en la creación de un Seminario Conciliar. La enseñanza proporcionada por los órdenes regulares no satisfacía la sed de conocimientos de un clero secular en el que destacaba con especial vigorosidad una nueva e incipiente generación de clérigos procedentes de las capas sociales intermedias. Entre ellos sobresalía José de Viera y Clavijo [1731 - 1813], primo de Clavijo y Fajardo, el autor de *El Pensador*. En 1768 traduce una de las obras claves del llamado jansenismo francés, el *Traite de la Doctrine Chreienne et orthodoxe* de Dupin. Manifiesta en su prólogo la necesidad de superar el estado que ha provocado supersticiosamente la barbarie en que unos siglos infelices sumergieron a nuestros predecesores. Propugna una reforma de los estudios, que era la verdadera causa de la decadencia del clero insular, imbuido de una teología de tramoya. En otra de sus obras, *El Hieroteo o Tratado histórico de los antiguos honores y derechos del presbitero*, tras examinar la evolución de su papel a través de los siglos, propone la revitalización de su función como la esencia de una Iglesia más auténtica, gobernada desde la comunidad por el magisterio del párroco y del obispo.

En cierto sentido se trata de la rebelión de los presbiteros. Nadie mejor que Viera es su exponente. Canónigo de la catedral canariense en los últimos años de su vida, es su mejor exponente. Interesado en el desenmascaramiento de las supersticiones y en la racionalización de la fe y las creencias. En su principal obra, la *Historia de Canarias*, con un nuevo método histórico en el que utiliza minuciosamente las fuentes mediante una crítica racionalista de los mitos y los milagros isleños, tales como las apariciones de las Vírgenes de Candelaria o de la Peña de Fuerteventura, el sudor del cuadro de san Juan Evangelista.

La armonización de Razon y Fe y la difusión de la ciencia por el impulso regenerador de la pedagogía es un rasgo de un Viera experimentalista que testimonia su fe en los tiempos modernos. Educar en Madrid del hijo de uno de los Grandes de España, desarrolla en su casa un laboratorio físico-químico y recorre con su familia las principales ciudades de Europa, en compañía del célebre botánico y amigo íntimo José Antonio Cavanilles. Asiste en París a cursos de química, física e historia natural impartidos respectivamente por Sage, Sigaud de la Pund y Valmont de Bomare. Esos conocimientos los desea difundir con sabia vocación pedagógica plasmada en distintas obras como los *Aires hijos*, *astronomía para niños*, el libro de la doctrina rural, etc. Le apasiona la botánica, los inventos científicos —hizo volar, se cree por primera vez en España, varios globos aerostáticos desde Madrid— la física experimental, etc. Su obra fundamental

al respecto es el *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, uno de los estudios más completos de la naturaleza en la España de su época. Se conjugan en él ese enciclopedismo que todo lo quiere abarcar, que trata de compaginar los avances de la ciencia y una fe moralizadora y racionalista.

LA REFORMA DEL CLERO

El prestigio del clero canario fue tal que por primera vez en la historia del Archipiélago, es elegido como prelado un canónigo canario, Manuel Véndugo, ferviente partidario de las nuevas ideas. Pero uno de los temas más candentes del magisterio del clero era que la consecución de unas feligresías gobernadas por la tutela parroquial se veía oscurecida por la multitud de beneficios concentrados en las principales localidades y desempeñados por *pitongos*. Como contraposición, otras poblaciones que habían crecido notablemente estaban desprotegidas, sin párroco o con curas cuyos ingresos apenas les alcanzaban para vivir malamente. Su labor fundamental en el terreno formalista se encamina hacia la elevación del nivel cultural del clero y de los feligreses. No abandona tampoco el campo asistencial con las juntas de caridad y la reforma de los hospitales. Quiere modificar la imagen tradicional de la caridad como limosna por la redención mediante la educación para transformar a la juventud desarraigada en personas laboriosas y productivas, útiles a la sociedad y no mentoras de la vagancia y la mendicidad que, como ilustrados, consideraban dañinas y detestables.

Pero, ante todo, el catolicismo ilustrado es un movimiento de contenido pastoral y catequético preocupado por las prácticas y las vivencias de los creyentes. Como tal trató de impregnar la fe con una vocación de austeridad y rigidez, que eliminase todo aquello que considerase superfluo o teatral. La jerarquía eclesiástica trata de desterrar todo rasgo de boato y superstición presente en el culto. Apuesta por un culto sencillo, ajeno a toda expresión de suntuosidad o jolgorio, con una predicación clara y accesible a los fieles, que difundiesen un catolicismo comprensible a la generalidad. Se pone especial énfasis en la supresión de procesiones y romerías nocturnas, en las comidas y danzas dentro de los templos y en la rígida separación de los sexos. El teatro satírico popular representado en las iglesias, los bailes de pastores, los villancicos, los ranchos de animas son desterrados de las iglesias y eliminados de las vivencias cotidianas de los fieles.

El catolicismo ilustrado quería edificar una fe racionalista que afrontase los problemas sociales favoreciendo un supuesto bienestar de la comunidad que superase la conflictividad social. Al tiempo sentaría las bases pedagógicas y represivas para crear un hombre nue-

vo, desprovisto de una fe devocional providencialista, que necesitaba de una intervención permanente de Dios sobre la Tierra y que pensase más en la eficacia de su propio esfuerzo como promotor de riqueza, cimentado sobre el desarrollo de la ciencia. Tuvo como argumento esencial de su mensaje doctrinal la ofensiva contra esa concepción de la fe que tenía como exponente central de su difusión el arte barroco. Los retablos son destruidos o sustituidos por los tabernáculos. Se trató de impulsar el culto al Santísimo Sacramento, al único Dios frente a la Virgen y los santos. Se estimó que éste había superado los límites de la veneración para convertirse en auténtica adoración. Restringe al mínimo posible el número de imágenes en cada iglesia para no fomentar la confusión idolátrica.

Sus proyectos parten, pues, desde el ángulo represivo de las prohibiciones y desde la vertiente pedagógica de las escuelas parroquiales que los clérigos ilustrados difundieron por todo el Archipiélago. La movilización creciente del clero parroquial se tradujo en un movimiento de transformación pedagógica indiscutible, que llevó a sacerdotes de la talla de Matías Fonte del Castillo, Fernando de San José Fuentes o Pedro Manrique a promover la creación de escuelas parroquiales que ellos mismos desempeñaban o a implantar talleres artesanales. El propio Matías Fonte, cura de La Motanza y más tarde canónigo de la Catedral, tras reformar el órgano de la catedral caeraqueña, en esa euforia científica creyó haber descubierto la cuadratura del círculo, demostrándolo incluso geométricamente. Elaboró también una máquina para transformar los hehechos en gofio para paliar el hambre de sus parroquianos.

Pero todos ellos tropezaron con la crudeza de la realidad. Los hijos trabajaban en el campo desde que tenían uso de la razón, convirtiéndose en instrumento de trabajo en las fincas que sus padres tenían a medias o en arriendo. En consecuencia, las escuelas se quedaban vacías. La represión de la llamada superstición y la inmoralidad festiva condujo a la desaparición de muchas tradiciones festivas y a la decadencia de los baluartes tradicionales de la fe popular, pero no se tradujo en absoluto en la consecución de esos buenos vasallos y buenos cristianos que la Ilustración trataba de potenciar. En ese carácter elitista y paternalista, esencialmente filantrópico, estriba el fracaso de un movimiento religioso que postulaba una utopía que surgió como reacción frente a la piedad y a las costumbres religiosas populares. Propagaba una moral austera que desterrase lo lúdico, estimado como quintaesencia de los valores mundanos.

EL SEMINARIO CONCILAR COMO EIE

El centro por antonomasia del catolicismo ilustrado fue el Seminario Conciliar de Las Palmas. Erigido en 1777 en el edificio de los jesuitas expulsos, en su realización se puede apreciar la obra de uno

de los más cualificados representantes del catolicismo ilustrado en las islas, el prelado de la diócesis, Juan Bautista Cervera. A partir de él los obispos serán los más firmes baluartes del nuevo clima espiritual, convirtiéndose en apoyatura de un fecundo cauce de ideas que se iban abriendo entre el clero canario.

Las propias constituciones del Seminario muestran esos nuevos aires de modernidad. En primer lugar se destierra el monopolio de la escolástica. No desea que se siga algún sistema de escuela que sólo sirve para introducir el espíritu de parcialidad y malgastar el tiempo en discusiones inútiles. Abre los estudios a la física experimental, que no sea metafísicamente sino por causas físicas y efectos sensibles, *crudándose para ello de los experimentos, que vengan a formar una ciencia experimental y útil*. La historia eclesiástica es también una de las piedras angulares, *el medio más propio para desterrar abusos, preocupaciones e ignorancias que tanto han reinado y reinan por falta de estudio de la historia de la Iglesia*. En el terreno de la moral no da lugar a equívocos. Debe estudiarse la moral más sano y pura, *huyendo y aún impugando con todas sus fuerzas el sistema probabilístico y las largas opiniones que nacen de él*.

Se caracterizará como un centro abierto y permeable en el que participaran con las menores limitaciones posibles, aquellos que pudieran costearse sus carreras, eliminando las tradicionales barreras de la procedencia de matrimonio legítimo y limpieza de sangre, que impedían la entrada a los hijos naturales o a los que cuyos antepasados, por varias generaciones, fueran de raza distinta a la blanca o hubieran sido reos inquisitoriales. Otro de los prelados, Tavira, luchó con empeño por la abolición de las pruebas de limpieza de sangre. Con él experimenta un resurgimiento. Para ello redacta un reglamento en el que incorpora el Catecismo histórico de Fleury para los alumnos de latinidad. La preparación doctrinal la fundamenta en el de Montpellier de Pouget y el de San Pío V. Dispone la creación de la cátedra de Sagrada Escritura, según los métodos de Calmet y Lamy para hacer frente al vacío reinante en la escritura y la patristica. Hace mención expresa del espinoso tema de la Gracia y la predestinación, a pesar de la prohibición del Sínodo de Pistoia por Pío V. Estaría vigente durante el mandato de Verdugo, pero se le da por non nato en 1816.

El seminario se convirtió en el centro educativo fundamental del Archipiélago. Mantuvo desde su erección una dura pugna con la Inquisición. El primero en sufrir las consecuencias fue el ilustrado agustino grancanario fray Antonio Raymond, expulsado del centro y procesado. Después le aconteció al secretario del Obispo Herrera, Antonio Torres, que creó una academia en la que se hablaba con entera libertad de la infalibilidad papal, puesta en entredicho por profesores y alumnos, la superioridad de los concilios sobre el Su-

mo Pontífice o sobre la estéril enseñanza de las escuelas clásicas. Más tarde le tocaría el turno a Santiago Bencomo, futuro obispo de Astorga, catedrático de Lugares Teológicos, encausado por utilizar como libro de texto en sus clases la obra del jansenista Juan Ojs-traet, en la que se habla con libre albedrío de la no validez de la infalibilidad papal en materias de fe y costumbres. Es la misma libertad de pensamiento de la que el catedrático de Hebreo de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid y posteriormente canónigo de la catedral canariense, Agustín Ricardo Madariaga, hacía gala. La propia biblioteca pública del seminario se convierte en un foco difusor de las nuevas ideas. En ella se ponían al libre acceso de profesores y alumnos las obras prohibidas, por lo que su bibliotecario Rodrigo Raymond lo fue qué también.

Ante la representación a la suprema del tribunal canario, el Inquisidor general Felipe Bertrán, de cotocida militancia ilustrada, se ve

entre la espada y la pared en la confrontación. Reprende al tribunal por sus procedimientos y exhorta al seminario a que no siga con la difusión escandalosa de esas máximas. Pero la batalla continúa. Los rectores del seminario, como Luis González de la Encina, futuro Obispo de Arequipa o Antonio María Lugo, hermano de Estarislao, director de los Reales Estudios de San Isidro, y José, diputado en las cortes gaditanas, seguirán insistiendo en la lectura de los autores más significativos del catolicismo ilustrado como Van Spen o Fleury, desacreditando abiertamente a los inquisidores. Introducirán en sus aulas asignaturas experimentalistas como la agricultura, para lo que contratarán al científico italiano Bandini. Como signo de esas nuevas preocupaciones, uno de sus profesores, Francisco Martínez de Fuentes, futuro rector de la Universidad lagunera, realizará una encuesta sobre usos y costumbres de la población grancanaria, en la que tratará, pueblo por pueblo, de sus cultivos, alimentos, vestidos y costumbres de casamiento y muerte.





JOSÉ DE VIERA Y CLAVO [II.1]

JOSÉ OSSAURRY Y ACOSTA

ÓLEO SOBRE LIENZO / 110 X 90 CM / 1812

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, SACRISTÍA AJEA DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

FERNÁNDEZ FERRERA, J. (1963); ALLOJA MORENO, M. A. (1981), pp. 237-239; PRAGA GONZÁLEZ, C. (1988); PÉREZ REYES, C. (1984), p. 92; QUESADA ACOSTA, A. M. (1996), pp. 363-364.

Este personaje, oriundo de Tenerife [1721-1813], formó parte del ambiente ilustrado de Canarias, legando una obra que, con el título de *Historia General de las Islas Canarias*, aún en la actualidad resulta de consulta obligada para cualquier historiador. Este trabajo, publicado entre 1772 y 1783, en cuatro volúmenes, supone efectivamente su aportación más reseñada, si bien su producción se engrasa con otros títulos no menos interesantes. Citemos como botón de muestra *El Diccionario de Historia Natural* en el que a través de sus páginas va desgarrando las características de la vegetación, fauna y minerales del Archipiélago.

La labor científica que desarrolla discurre paralela a sus deberes en el ministerio sacerdotal, ámbito en el que cosechó distintas dignidades, siendo nombrada, en 1797, gobernador del Obispado, cargo que desempeñó hasta su muerte, acaecida en 1813. Uno de los hitos más citados en sus biografías fue la labor que desarrolló en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, desde la que luchó denodadamente para la adquisición de una imprenta, primer instrumento de este tipo con el que contó dicha ciudad, lo cual da muestra, una vez más, de su talento ilustrado.

La imagen del que fuera arcediano de Fierterventura nos la ha dejado Ossaurry y Acosta, un pintor cuya vida y trayectoria todavía presentan bastante lagunas. Se sabe que era hijo de Pedro Ossaury y Sierpe, un artista vasco, establecido en Las Palmas de Gran Canaria cuya dedicación



[II.1]

fue también el arte de la pintura. Por lo tanto, es fácil deducir que creció en un ambiente propicio para encaminar sus pasos en el quehacer pictórico, no sólo como retratista que fue, sino también como estofador, actividad que desempeñó en muchas de las obras de José Luján Pérez.

Consta que en 1811 marchó para La Laguna con el ánimo de impartir docencia en la Es-

cuela de Dibujo del Real Consulado, pero surgen inconvenientes que le hacen regresar a Gran Canaria. De vuelta a la isla se enteró que el Cabildo de la Catedral deseaba contar con un retrato del polígota Viera y Clavo; y, por sus cuenta y riesgo, sin mediar contrato alguno, emprendió esta obra que nos ocupa. Concluido el trabajo lo envía a dicha institución acompañado de un escrito en el que señala cómo se

había enterado de la intención catedralicia y disculpa modestamente su escasa habilidad con los pinceles, confesando también que al plasmar la imagen se había dejado llevar por el recuerdo de de ella tenía.

De ese modo tan singular, el Cabildo se fue con la obra, la cual, sin duda, fue de su agrado y, además, le valió al pintor el encargo, esta vez perfectamente estipulado, de retratar al Obispo don Luis de la Erceña. Más que de su imaginación, como señaló en el escrito que remitió al Cabildo, Ossavary se valió de otra fuente más segura. Se inspiró concretamente en un grabado de Manuel Salvador Carmona publicado tras el fallecimiento del investigador en la Corte.

A este lo muestra cortado por el busto orientado hacia la derecha, vistiendo de negro con ropaje sacerdotal del que sólo destaca el atacauello grisáceo. La figura aparece enmarcada en un óvalo situado sobre una mesa. En la parte superior, dicho marco se adorna con una trompeta y una lira. Delante del mismo sobresalen diversos elementos alegóricos como una rama de coral, varias caracolas y un congrejo, simbolizando con ellos el interés canguero del homenajeado. Al igual que en el grabado aludido, se representa un angelote que en el lienzo que analizamos no presenta una actitud triste, antes al contrario, muestra al espectador, mientras sonríe, una cartela en la que se relatan algunas de las actividades intelectuales que caracterizaron a Viera y Clavijo. Coincide también con el grabado en la representación de diversos libros apilados en el lomo de uno de ellos puede leerse *Historia de Canarias* y en otros *Bofón T. I*.

En el arte canario existen también otras obras que han plasmado la imagen de este religioso. Podemos citar, a título de ejemplo, el grabado realizado por Antonio Pereira Pacheco y Ruiz entre 1806 y 1809. Consiste en un dibujo a la aguada que supera en calidad al retrato de Ossavary. La plástica del siglo XX también se ha ocupado del personaje, concretamente la escultura. En Los Realejos, villa natal de Viera y Clavijo, se erigió un busto en 1955, obra de Jesús María Perdigón Salazar. En 1958 fue la ciudad de Las Pal-

mas la que homenajeó al escritor, encargando una efigie broncea que descansa en un elevado pedestal de cantería azul. Se representa casi hasta la cintura, viste con ropaje sacerdotal y cubre la coronilla con el típico bonete alusivo a su ministerio. El autor sacrificó toda referencia de innovación a favor de la veracidad del retrato, reproduciendo fielmente los rasgos del personaje, tal como lo habían plasmado en la anterior centuria otros artistas.

AMQA



NOTICIAS DE LA HISTORIA GENERAL DE LAS ISLAS CANARIAS [6.2]

JOSÉ DE VIERA Y CLAVIJO [1731 - 1813]

DOCUMENTO / 20,6 x 29,5 cm. (ABERTO) / 1762

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. BIBLIOTECA DEL SEMINARIO MAJOR DE CANARIAS - CENTRO TEOLÓGICO DE CANARIAS

BIBLIOGRAFÍA:

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1999): GALIÁN GONZÁLEZ, V. (1999), ANTILES, J. y QUINTERO, I. (1978), IV, AA. (1982), RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1992); RUMEU DE ARMAS, A. (1990).



Prontamente, una vez establecido en La Laguna, se hará destacar en la tertulia que en la época se realizaba en torno a la figura del Marqués de Villanueva del Prado. *Sus primeros componentes pertenecían a la aristocracia. No debe olvidarse el lugar de reunión, así como el hecho de que los primeros asistentes lo habían sido D. Fernando y D. Lope de la Guerra, D. Cristóbal del Hoyo –marqués de San Andrés y visconde de Buen Paso– y más tarde D. Martín de Salazar, de la casa de los condes del Valle de Salazar. Excepción de lo antedicho lo supusieron el clérigo D. José de Viera y Clavijo².*

Será durante su estancia en la ciudad de los Adelantados cuando Viera y Clavijo, probablemente impulsado por los compañeros de tertulia, inicie el proyecto de realización de una auténtica *Historia de Canarias*.

La *Historia* de Viera es un auténtico corpus que recoge, con el siguiente título, todo el pasado canario: *Noticias de la Historia General de las islas de Canaria. Contienen la descripción geográfica de todas. Una idea del origen, del carácter, usos y costumbres de sus antiguos habitantes. De los descubrimientos, y conquistas que sobre ellas hicieron los Europeos: de su Gobierno eclesiástico, Político y Militar. Del establecimiento, y sucesión de su primer Nobleza: de sus Varones ilustres por dignidades, empleos, armas, letras y santidad. De sus fábricas, producciones naturales, y comercio, con los principales sucesos de los últimos siglos.*

Su obra fue editada en Madrid, lo que indica las dificultades que encontró Viera para su publicación, y en diferentes tomos, en los años 1772, 1773, 1776 y 1783, no teniendo buena acogida en la época y siendo atacada por el Santo Oficio. Sin embargo, se trata de la obra de referencia por excelencia para historiadores e investigadores de los últimos dos siglos.

Muchos han sido los que se han acercado de forma crítica al texto, siendo algunas de las acusaciones principales su carácter literario, la ausencia de contraste de fuentes, la aportación de opiniones personales. No obstante, siempre

terrá el valor de ser una de las obras que abrió el camino de la historiografía moderna en Canarias.

¹ROMEU DE ARMAS, Antonio. *Viera y Clavijo y sus Escritos sobre la Historia Natural y Civil de las Mas Canarias* en *El Dic. 7 de enero de 1990*.

²CONDEPORRÓ RODRÍGUEZ, José. *Patrimonio artístico en Gómetes en el siglo XVII*. Cádiz: Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995. p. 18.

AVG



MINERALES DEL GABINETE DE HISTORIA NATURAL DE VIERA Y CLAVIJO [6.3]

OSIDIANA / 7 x 7,5 x 13,5 CM

CUANZO ROSA / 4 x 13,5 x 14 CM

PIRITA / 3 x 12 x 5,5 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. BIBLIOTECA DEL SEMINARIO MAYOR DE CANARIAS - CENTRO TEOLÓGICO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

BIBLIOGRAFÍA:
ARTILES I y GUBIANA, I. OFRE-GADIAN GONZÁLEZ, V. (1991). pp. 199-200. *VIERA Y CLAVIJO*, I. D. (1982). *VV. AA.* (1982).

Viera y Clavijo, como investigador ilustrado y universal, hace del conocimiento empírico su principal valor; la experimentación directa de la Naturaleza, el contacto con el medio y la relación con los objetos son las principales herramientas para acercarse a la Verdad, para conocer el entorno que nos rodea. Así procede el rigor del científico: *iba instruyéndose en lo que los demás habían allegado y en lo que él podía contemplar*³. Se trataba, por tanto, de aprender todo lo que el entorno tenía de enriquecedor y, en este sentido, sus viajes por Europa, su estancia en Madrid como doméstico del Marqués de Santa Cruz y las tertulias tinerrienses del Palacio de Nava le sirvieron de fundación escuela.

Esta atracción por las materias científicas no sólo provocará un sinnúmero de trabajos de temática sino que también hará surgir lo que se

llamará posteriormente *poesía de temática científico*, de la que Viera y Clavijo será un importante cultivador⁴.

Sin embargo, no siempre es posible un conocimiento directo del medio, por lo que se hace necesario un lugar donde la investigación este a caballo entre el estamo y la biblioteca. Como respuesta a esta demanda surge en Europa el gabinete dieciochesco; un lugar donde, con las comodidades de una biblioteca o un laboratorio, se pueda observar in situ una gran variedad de seres de la Naturaleza. Se convierte así, en un Museo de Historia Natural, donde la acumulación y la clasificación de tipos era lo primordial, pero no sólo ejercía estas funciones el gabinete ilustrado respondía a otras necesidades podía servir como biblioteca, como lugar de tertulia y no únicamente como lugar de trabajo científico. *El gabinete era el local donde Viera aprendió y practicó con su propio rigor. Por eso no extraña que uno y otra vez edifique con él. «Así en el artículo concha, diré que son uno de los más bellos ornamentos de los gabinetes de historia natural»*⁵.

Siguiendo estas pautas, nuestro científico levantará su propio gabinete de Historia Natural, donde acumulará una cantidad ingente de seres y objetos que faciliten su reflexión en torno al mundo de la ciencia⁶. La obtención de minerales, insectos y metales será una constante en la actividad de Viera, todo con la sana intención de trasladar su saber a sus discípulos del Seminario Mayor de Las Palmas de Gran Canaria, a quien legó el contenido de su museo de Historia Natural. Y es que José de Viera y Clavijo nunca abandonó el sentido pedagógico que conocía a su labor. Su actividad como profesor del citado Seminario da buena muestra de ello. En este sentido, el conocimiento de Viera lo sitúa en la línea de Joselares, Mor de Fuentes y Daniel Papenbroch. *Las ventajas del rastrojo para sembrar con la constante preocupación por transmitir los conocimientos acumulados, al mismo tiempo que opera con talante crítico e investigador. Destaca Abarc el didacticismo que impregna su obra, puesto de relieve en declaraciones, en la voluntad de sub-*



68.0

sanar errores, evitar supersticiones o contribuir a la mejora de su tierra².

¹ ALSAR, Manuel. «El Diccionario de Historia Natural de don José de Viera y Clavijo», en José de Viera y Clavijo, *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 21.

² ALSAR, Manuel, *ibidem* p. 21.

³ GADJÁN GONZÁLEZ, Victoria, *Las obras literarias de José de Viera y Clavijo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 170.

⁴ ALSAR, Manuel, *op. cit.* p. 20.

⁵ GADJÁN GONZÁLEZ, Victoria, *op. cit.* p. 301.

AVG



DICTIONAIRE DE HISTOIRE NATUREL [64]

JOSÉ DE VIERA Y CLAVIJO

DOCUMENTO / 19,7 x 30 CM (ABIERTO) / SIGLO XVIII 1799

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. BIBLIOTECA DEL SEMINARIO MAYOR DE CANARIAS-CENTRO TEOLÓGICO

Aunque la fecha que los estudiosos dan sobre la realización del magno *Diccionario* que reali-

zó José de Viera y Clavijo es la de 1799, el profesor Manuel Alvar¹ ha demostrado ser errónea esta datación para situarla con posterioridad a 1810. Este aspecto nos muestra un Viera preocupado por la cientificidad de las cosas, por demostrar la verdadera realidad que le rodeaba, empapándose del empirismo propio de la época, aspecto que le llevaron muchos años más de los que se consideraba.

El *Diccionario* no ha sido editado en muchas ocasiones publicado post mortem en 1866, se publicará, a cargo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, el tomo I mientras que el segundo volumen tendrá que esperar hasta tres años más para que vea la luz. Tres décadas después, Maffiotte escribió un Apéndice a la obra de Viera y Clavijo y aparecen los cuadernos IX y X, que no aparecen en su primera edición. Finalmente, en 1942, se edita nuevamente con notas a modo de Apéndice a cargo de Millanes Torres e introduciéndose el cuaderno IX. La última edición del *Diccionario* data de 1982 a cargo de Manuel Alvar².

Para la realización de su corpus científico desarrolla la misma planificación ejercida en la eta-



68.0

boración de su Historia: la recopilación de datos, la comparación de los mismos y la ausencia de hipótesis van a ser pautas fijas en este tratado. En este sentido, Victoria Galván afirma que con su *Diccionario Viero* suscribe aquí el nuevo cambio de mentalidad operado en el conocimiento científico. La observación y la experimentación serán el obligado punto de partida de unas escritas que pretenden ante todo llegar a un público más amplio³.

A pesar de la formación religiosa que impregnó la personalidad del investigador canario, éste no se deja llevar por verdades absolutas y se enfrenta a lo que el considera refutable, a pesar de que en ocasiones se viese enfrentado a la Iglesia⁴.

Empapado del academicismo francés, se deja llevar por la obra de Voltaire y por la Enciclopedia parisiense. Libros que, a pesar de estar prohibidos, eran de su posesión, tras la necesaria autorización del Papa. Es por ello que Viero no se nos muestra en ningún momento reduccionista, más bien, su universalismo ilustrado entraña directamente con autores como Jovellanos, Valmont de Bomare o el mismo Voltaire. Lo que, en definitiva, refleja Viero es una visión global del mundo⁵, introduciendo y citando tanto a autores clásicos como a hombres de ciencia contemporáneos a él. Para el desarrollo de su obra científica, Viero y Clavijo emplean el esquema de diccionario, basándose en la definición de diferentes voces y añadiéndole diferentes apéndices para completar su contenido. Sin embargo, a pesar de su carácter enciclopédico, algunos autores, con bastante acierto, han querido ver características cercanas al ensayo, si bien predominan las características propias de un diccionario.

Es por tanto, una aportación más a la cultura y el conocimiento canario de un hombre universal que desarrolló un corpus científico propio de la época, y que representa la equiparación cultural de las islas al ámbito europeo.

³ ADAR, Manuel, prólogo de la edición de 1982 del *Diccionario de Historia Natural*.

⁴ GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria. *La obra literaria de José de Viero y Clavijo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 250.

⁶ ADAR, Manuel, *op. cit.* p. 23.

⁷ GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria, *op. cit.* p. 203.

AVG



RETRATO DEL OBISPO CERVERA [6.5]

JOSÉ RODRÍGUEZ DE LA OLIVA [1695-1777]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 113 X 85 CM, 136 X 111 CM, MARCO

FIGURA DE LA SIGUENTE INSCRIPCIÓN EN EL ANGULO INFERIOR DERECHO:

JOSÉ PUST DE LA OLIVA

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CASA-MUSEO DE COLÓN

BIBLIOGRAFÍA:

TORRES RODRÍGUEZ, F. (1999), p. 35; FRAGA GONZÁLEZ, C. (1981), p. 7; CAZORLA LABÓL S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, I. (1993), pp. 319-321.

En Canarias, desde el Setecientos, se impone el retrato, género pictórico que es demandado por la aristocracia y también por un sector del clero con el ánimo de perpetuar su imagen para la posteridad. Buena prueba de ello es la efígie de este prelado destinada en su día a ornamentar una de las dependencias del hospital de San Martín de Las Palmas de Gran Canaria. La elección de este lugar para depósito del lienzo no resulta arbitraria, toda vez que se justifica por la ayuda económica prestada por el representado para su edificación, circunstancia que consta en una leyenda que figura en el lienzo.

Nombrado Obispo de Canarias en 1769, a causa del traslado a Sigüenza de Delgado, don Juan Bautista Cervera destacó en dicha dignidad no sólo por la citada edificación, sino también por la fábrica de otro centro hospitalario en Teiguise (Lanzarote) y, sobre todo, por abrir en junio de 1777 el Seminario Cancellor. Hombre culto y elocuente, a él se debe también la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, institución en la que se conserva una copia de este retrato que fue restaurada por Marta Cárdenas en 1997.

La figuración objeto de nuestro estudio nos muestra al prelado sentado en un decanado si-

lón. La mureta de color negro ribeteada en rojo, contrasta con las tonalidades grisáceas de las mangas que rematan en preciosistas veladuras decoradas con bordados. La cruz que luce sobre el pecho y el anillo aluden a su dignidad episcopal, constituyendo dos motivos harto repetidos en la retórica de los obispos de Canarias. La similitud de su autor se pone de manifiesto no sólo en los transparentes, sino también en el resto del personaje que luce arrugas en la frente y una profunda mirada. Su brazo derecho levantado y su boca entreabierta indican al espectador que ha sido sorprendido mientras hablaba. En conjunto, la paleta del pintor en este lienzo resulta oscura, especialmente en el fondo, del que resalta el rostro, al hacer incidir la luz en él.

En 1765, el Obispo visita Tenerife por segunda vez y fue durante esta estancia cuando José Rodríguez de la Oliva, ya al final de su vida, tuvo la oportunidad de plasmar su imagen. Según infiere el texto de don Lope Antonio de la Guerra y Peña, fueron dos los retratos que le hizo este pintor. Hasta ahora se ha venido pensando en la posibilidad de que esta que aquí tratamos fuese una de esas figuraciones, hecho que se ha confirmado recientemente al ser restaurado. En efecto, las labores de restauración han dejado a la vista la autoría.

Respecto al otro lienzo, se viene señalando que el Obispo se lo llevó consigo cuando marchó a la Península y, hoy en día, su paradero sigue siendo desconocido. Indicar, por otra parte, que también en el Seminario de Cádiz se conserva una figuración de este prelado debida al pincel de Ricardo Escriván.

De su autor, oriundo de Tenerife, recordar que gran parte de su vida transcurrió fundamentalmente entre La Laguna y el floreciente puerto santacrucero. A pesar de su modesto origen logró acceder a los estamentos más privilegiados de la sociedad, con los que llegó a vincularse familiarmente. Su producción se caracteriza por un dibujo bien marcado, una paleta sobria, pero bien mezclada, y por representar la vida de forma tradicional.

AMQA



82



BÁCULO DEL OBISPO CERVERA [65]

EDUARDO MARTÍNEZ / VALENCIA

PLATA FUNDIDA, CINCELADA Y SOBREDORADA Y EN SU
COLOR / 192 x 40 CM / Ca. 1769

MARCAS:

L. MARTÍNEZ CON M Y A, T E I Y E Y Z FUNDIDAS CON
EL PUNTO DE LA I SOBRESALIENDO POR ENCIMA DE
LA T Y O

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CA-
TEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ FERRERA, J. (1893), p. 141, Pág. 28.

Báculo de estilo rococó con las cinco llagas en el nudo y brazos cruzados de Cristo y san Francisco en la vuelta. Sin duda, perteneció al Obispo fray Juan Bautista Cervera —como denotan sus emblemas franciscanos— y no a fray Joaquín de Herrera, cisterciense, como creyó Hernández Perera, Cervera, que gobernó la diócesis de Canarias entre 1769 y 1777, era natural de Gata de Gorgos (Alicante), en la diócesis de Valencia. En 1722 ingresó en la orden de los franciscanos descalzos o alcantarinos; y en 1769 fue consagrado Obispo en Madrid. Fallecido en Cadix en 1782, su legado fue remitido tres años más tarde desde aquella ciudad, de modo que las cuentas de fábrica de 1785 recogen el gasto de 125 reales por el flete del cajón en que vino el pontifical del *Illustrísimo Señor Sereno*. Además de este báculo episcopal, dejó a la catedral de Santa Ana de Las Palmas otra fuente de plata del *Señor Sereno* con armas de san Francisco en medio, tal y como consigna una nota puesta al margen del inventario de 1789. El tesoro catedralicio también conserva un cáliz de estilo rococó en plata sobredorada con medallones en el pie cuyos emblemas (báculo y mitra y brazo de Cristo y san Francisco) permiten relacionarlo con la decoración de este Obispo.

Como parte de un mismo juego de pontifical, cabe suponer que todas ellas serían realizadas en el mismo obrador valenciano; y aunque Her-



194

rández Páera le atribuye origen madrileño, las marcas que figuran en uno de los cañones de la vara del báculo confirman que la pieza fue labrada en Valencia, ciudad en la que Cervera había sido superior de su orden. Como señala el profesor Cruz Valdovinos, durante la época rococó la platería valenciana alcanzó cierta importancia, aunque en ella existen dificultades de identificación y no se conoce bien la producción de sus artistas². La personal de su autor (MARTINEZ, frustra las primeras y últimas letras) corresponde a la nº 1337 de la enciclopedia de la plata (candeleros de colección particular). Le acompañan una «L» en el centro (de localidad, en este caso sin coronal) y una «o» que supones debe ser la última letra del apellido del maestro ensayador. Estas dos últimas parecen ser las mismas impresas en un caliz de estilo imperio de la parroquia de San Andrés de Zarza la Mayor³. Sobre la identidad de su artifice, varios son los plateros de apellido Martínez que trabajan en Valencia a mediados del siglo XVIII: Antonio Martínez [1760], Fernando Martínez [1764-1792] y el más conocido de ellos, Estanislao Martínez, activo entre 1754 y 1774 y uno de los plateros valencianos más destacados del momento. Para la catedral de Orhuela realizó tardíamente un magnífico conjunto rococó (blancones, sacras y limparas).

² ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA, Las Palmas de Gran Canaria, libro de cuentas de mensajería de plata (1765-1818), f. 67.

³ Item, libro inventario del tesoro y ornamentos de la sacristía mayor y menores, 1785, f. 7.

⁴ La parroquia de Anzax (Gran Canaria) conserva también una naveta y un incensario marcados en Valencia en el siglo XIX.

⁵ FERNÁNDEZ, Alejandro, MUÑOZ, Rafael y PARASO, Jorge. Enciclopedia de la Plata española y virreinal americana, Madrid, 1984, p. 227.

⁶ GARCÍA MCGOLLÓN, Francisco Javier. La orfebrería siglo XVIII en la diócesis de Coto Islépis, XIII SIGLO, Cáceres, 1987, p. 704.

⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Platería». Historia de los Artes Aplicados e Industriales en España (Antigua Sima) Sima coordinada, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987, p. 104.



JFM

ESTADUTOS PARA LA REAL SOCIEDAD ECONOMICA DE AMIGOS DEL PAIS DE LAS PALMAS [67]

PEDRO ESCOLANO DE AMBRESA

DOCUMENTO / 30,8 x 20,7 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO

Firmados a partir de los Estatutos RSEAP de Madrid aprobados por Real Cédula dada en San Lorenzo el 9 de noviembre de 1775 y por la Real Cédula de Establecimiento y Constituciones de la RSEAP de la Real Ciudad de Las Palmas de la isla de Canaria dada en Madrid el 11 de diciembre de 1777.

La casación ha sido realizada por el profesor don Cristóbal García del Rosario manteniéndose una total correspondencia entre las dos Reales Cédulas citadas.

TÍTULO PRIMERO

De la Sociedad en común

1. La Sociedad Económica de los Amigos del País, que se ha firmado en Las Palmas, constará de un número indeterminado de individuos.

2. Su instituto es conferir y producir las memororias para mejorar la industria popular y los oficios, los secretos de las artes, las máquinas para facilitar las manufacturas y auxiliar a la enseñanza.

3. El fomento de la agricultura y cria de ganado se rá otra de sus ocupaciones, tratando por menor las cosas subalternas relativas a la labranza y crianza. Pero que no se impida recíprocamente la agricultura y cria de ganados, la Sociedad procurará que los ganados se contengan en los términos que previenen las Ordenanzas de la Isla, para no perjudicar las siembras y plantíos, y asimismo que ningún género de ganados saje por los montes y campos sin poder cauda de poderlos atajar y gobernar. La Junta deberá pasar sus oficios al Magistrado para que éste caudaje y multiplique a proporción de la continuación a éste Estatuto y diéhos que hicieren.

4. En sus memororias anuales dará al Público los discursos que vayan trabajando los socios.

5. Cada uno de ellos contribuirá anualmente con dos pesos corrientes, y como cuota de ingreso también dos pesos corrientes, que se han de invertir en las impresiones de la Sociedad, y en los premios que se distribirán a beneficio de la agricultura, industria y artes.

6. Ningún individuo de la Sociedad gozará sueldo o suales, porque todos han de dedicar su celo a cumplir con los encargos que eligieren por honor y amor de la patria.

7. Los profesores sobresalientes que se admittieren en la Sociedad, serán libres de la contribución de los dos pesos anuales, en consideración a sus meritos propios y ala necesidad de sus luces y experiencias para cumplir debidamente el instituto.

8. Si quisiesen contribuir, lo podrian hacer voluntariamente, en el supuesto de que gozaran de las mismas preeminencias, y ventajas que los demás socios.

TÍTULO II

De las tres clases de socios

1. La Sociedad se compondrá de socios numerarios, correspondientes y agregados.

2. Usos y etos han de contribuir sin diferencia con los dos pesos, en la conformidad que queda expresada en el título antecediénte.

3. Numerarios se entienden los que habitan de continua asistencia en Las Palmas, y pueden concurrir a las juntas ordinarias y extraordinarias de la Sociedad.

4. Por correspondientes se entienden los socios que viven dispersos en las Villas, Lugares y Campos de toda la Isla de Canaria, y por agregados los demás que viven en las otras islas agregadas a ésta de Canaria que quisieren incorporarse en la Sociedad.

5. Estos correspondientes y agregados han de remitir las noticias que pide la Sociedad, respectas a los tres ramos de agricultura, industria y oficios, para que la Sociedad se entere de su estado, progreso o decadéncia.

6. Será también de su cargo hacer las experiencias que se les encargaren, costéndolas la Sociedad.

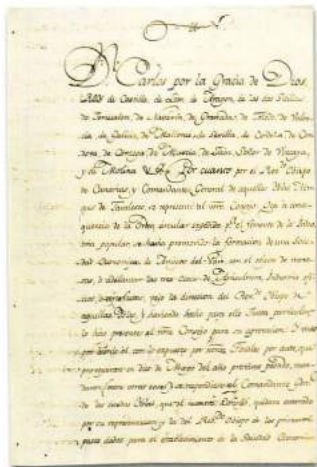
7. Sus discursos y memorias se comunicarán anualmente al público en las acts de la Sociedad a la larga, o por extracto, en la forma misma que se deberá observar con las memorias, observaciones o máquinas que presentasen los numerarios.

8. Los socios correspondientes de la Ciudad de Las Palmas dirigiran sus discursos al señor Director de la Sociedad.

9. Lo mismo harán los correspondientes residentes en los pueblos de la Isla de Canaria.

10. Esta misma dirección observarán los socios que residen en pueblos de las otras islas.

11. Los demás se corresponderán con el vicedirector de la Sociedad particular a que perteneceren. Formándose lista de uno y otros, pueblos para rotar conmuta.



167

12. Cuando los correspondientes se hallaren en esta Ciudad de Las Palmas, tendrán asiento y voto en las juntas, sin diferencia alguna de los numerarios, por todo el tiempo que allí residieren.

TÍTULO III

De las juntas ordinarias y extraordinarias de la Sociedad.

1. Habrá un día determinado de la semana, en que la Sociedad celebrará su junta ordinaria, y por ahora se ha elegido el lunes a las cuatro de la tarde, cuyo día se podrá variar en adelante a arbitrio de la Sociedad, si se tuviere por necesario, precediendo justas causas.

2. La hora será la misma en todo tiempo.

3. En estas juntas se dará cuenta de todo lo que ocurra, empezando por la lectura en borrador del acta antecedente, por si hubiese algo que advertir, o enmendar en ella, o ya porque se ofrezca de nuevo por nuevas reflexiones.

4. La extensión del acta se hará por el Secretario, con acuerdo del Censor, por ser de suma importancia

la claridad, puntualidad y concisión en el estilo, puesto que los acuerdos de las juntas resumen todo el espíritu de la Sociedad.

5. Leída el acta dará cuenta el Secretario de las ordenes o papeles que tuviere relativos a la Sociedad, leyéndolos a la letra, para que todos se hagan cargo de su contenido.

6. Por el orden con que se van leyendo, se acordará el curso que se les ha de dar, tomando la voz el Director, o cualquiera de los que se hallen más instruidos del asunto, excusando hablar los que no tengan cosa útil que añadir.

7. Nadie podrá interrumpir a otro hasta que haya acabado de hablar, pues mal puede hacerse cargo de lo que discurre, si no le deja concluir su propuesta.

8. Cada socio hará el papel o discurso que haya escrito o intente presentar a la Sociedad, y lo entregará al Secretario; y si conviniese examinarlo, se nombrarán dos consiarios de la clase a que pertenecía, para que lo lean y expongan su dictamen con brevedad,

guardando toda modestia y cortesía con el autor, haciendo de reprensivos, o afectados, concurriendo con el mismo autor por si se convinieren.

9. Si algunos individuos hacen nombrados para ejecutar alguna diputación o comisión, aunque sea verbal, harán por escrito la resultita, y la leerá el más antiguo, entregándola al Secretario firmada, para que se copie en el acta, y guarde en secretaría.

10. El orden de los asientos será según vayan llegando los socios, como se está desde el establecimiento de la Sociedad, y sólo los oficiales se colocarán a la testera, presidiendo el Director poniéndose a sus dos lados el Censor, Secretario, Contador y Tesorero, por el orden que son nombrados.

11. No se permitirán disputas, ni personalidades o jactancias en las conferencias y juntas de la Sociedad, porque son indecorosas a los que las promueven, y también la buena armonía y amistad del Cuerpo, cuidando el Director de imponer silencio, que se observará so pena de exclusión, al contraerirse amonestado que reincida.

12. Como el número de socios irá creciendo considerablemente, cuando concuerden a elecciones se comprometerán en los cuarenta más antiguos que por tiempo hubiese, además del Director y oficiales, que siempre han de tener voto.

13. Si ocurriese cosa extraordinaria y urgente, la tratará el Director con los doce socios más antiguos y los oficiales, entendiéndose el Secretario de lo ocurrido en la primera junta ordinaria.

TÍTULO IV

De los oficios de la Sociedad

1. El orden en se puede establecer en ninguna comunidad sin que haya oficiales que cuiden de lo propio instituido. A este efecto habrá siempre un Director un Censor, un Secretario, un Contador y un Tesorero.

2. Siendo varias las funciones de estos oficios, conviene recaigan en personas que tengan tiempo para desempeñarlas y la correspondiente suficiencia.

3. Como pueden tener ausencias o enfermedades, se ha tenido por conveniente nombrar sustitutos que puedan suplir en sus ausencias, a excepción del Tesorero, que debe servir por su persona o nombrar por cuenta y riesgo en los casos de ausencia.

4. Los oficiales de esta primera creación conviene sean vitalicios como fundadores, y en todo tiempo se ha de observar con el Director y Secretario.

TÍTULO V

Del Director

1. Este oficio es el más importante, porque a el pertenece presidir las juntas ordinarias o extraordinarias

de la Sociedad; animar sus tareas y distribuir las comisiones o encargos para la revisión de máquinas, muestras y escritos que se presentaran a la Sociedad.

2. El oficio de Director debe recaer, con preferencia, en persona que haya adquirido instrucción suficiente de los medios con que se adelantan las artes y la industria.

3. Conviene que posea las lenguas más usuales, para entender los escritos económicos de fuera, y otra los extranjeros que presentaren informes o memorias, o para entablar correspondencia con otras sociedades y personas instruidas en los objetos que cultiva la Sociedad.

4. En fin, debe ser persona aable y accesible, laboriosa y que notoriamente tenga afición a la prosperidad en estos ramos, y que esté libre de orgullo y de preocupaciones vulgares en ellos.

5. En ausencia del Director presidirá su sustituto; y si faltaren ambos el socio más antiguo que se hallase presente ostentando siempre la antigüedad por el orden de la recepción en la Sociedad.

6. Los libramientos que se despacharen en virtud de los acuerdos de la Sociedad contra su tesorería, se han de concebir a nombre del Director, del cual irán firmados, y referendados del Secretario, con la intervención regular del Contador.

7. La correspondencia por la Sociedad vendrá por mano del Director, en la forma que queda prescrito.

TÍTULO VI

Del Censor

1. Al Censor pertenece cuidar de la observancia de las constituciones de la Sociedad, y de que cada uno cumpla con sus encargos y comisiones.

2. Tendrán un libro en que las vean anotada para hacer presentes en las juntas cualquier objeto o descuido que achiriese.

3. Le será libre proponer por escrito o de palabra todo pensamiento útil a estos fines y al mayor progreso de la Sociedad.

4. Los asuntos puramente gubernativos, que no se puedan resolver de pronto, se pasarán al Censor para que los dictamen.

5. Será obligación del Censor cuidar con el Secretario de la puntual extensión de las actas y acuerdos de la Sociedad, e intervenir en la liquidación de cuentas que debe dar el Tesoro.

6. Este oficio debe recaer en hombre de letras y de prendas recomendables por su elocuencia, afabilidad y talento.

TÍTULO VII

Del Secretario

1. La Secretaría es uno de los principales cargos de la Sociedad, y la que consume más tiempo, y exige mayor aplicación, por lo que debe conferirse a persona versada en papeles, laboriosa, y de un estilo propio.

2. Su obligación es dar cuenta a la Sociedad de todo lo que ocurre, anotar los acuerdos en apuntación durante la junta y extenderlos en borrador.

3. El Censor debe reparar esta minuta, leyéndola el Secretario en la junta inmediata, en la forma y para los fines que queda prevenido.

4. Los individuos presentes harán cuenta por sí mismos de sus encargos, y también leerán sus memorias o informes en las juntas, y en el mismo acto entregarán en Secretaría estos papeles.

5. El Secretario los coordinará por las tres clases de agricultura, industria y artes, según aquella a la cual correspondan.

6. Bajo de cada clase hará las subdivisiones oportunas, y llevará su índice, que empezándose desde luego, se puede continuar con mucha facilidad.

7. Los diseños no se declararán, y habrá cartetas en que se coloquen a la larga, porque no se maltraten con pliegues, dobleces o rotaduras.

8. El Secretario deberá ir pasando los papeles al archivero lo más breve que se pueda, quedándose sólo con los originales.

9. A él toca dar todos las certificaciones, inclusive la de recepción de socios, que con su firma y el sello de la Sociedad les ha de servir de título en forma.

10. Ninguna certificación se podrá dar sin orden expreso de la Sociedad o del Director en su nombre, ni se podrán sacar o cambiar papeles algunos fuera de la Sociedad.

11. De las representaciones que ésta hiciere a S. M. o al Consejo, irá la Secretaría continuando las minutas que escriben las personas encargadas de su formación en modo de libro de registro, para que se guarde consecutivamente y tenga a la vista, y según se vayan concluyendo estos libros de registro, se colocarán en el archivo.

12. De las memorias, oraciones, discursos y extractos académicos que deben entrar en nuestros libros periódicos, luego que esté acordada la impresión y las piezas que deben entrar en ella, cuidará el Secretario de sacar una copia en limpio de cada una bien corregida, conforme a la ortografía de la Academia española, a satisfacción del autor de cada escrito, para que la impresión se haga por la copia, y el original se conserve siempre en Secretaría.

13. Si el autor quisiese dar la copia correcta por sí mismo, ahorrará a la Sociedad este gasto y se facilitará más las ediciones.

14. Los gastos de escritorio se costearán del fondo de la Sociedad, presentando cada semestre el Secretario una relación firmada.

15. Por ahora cuidará el Secretario del archivo, hasta que haya un número competente de papeles y monumentos, que entonces nominará Archivero la Sociedad, dándole las reglas que deba observar y determinando el lugar en que deba colocarse el archivo.

TÍTULO VIII

Del Contador

1. Además de ser bien conocidas las funciones del Contador, sustancialmente se eruncian en los títulos del Censor y del Tesoro.

2. Debe llevar un libro de entradas, así de contribución anual como de cualesquier otros fondos de la Sociedad, por el cual formerá y comprobará el cargo de la cuenta del Tesoro.

3. En otro libro tomará la razón de los libramientos y gastos de la Sociedad, y servirá para comprobación de la data.

4. En ambos libros sentará el resumen de la cuenta anual y se escribirá la aprobación que diesen el Director y oficiales a las cuentas, firmando todos o los que hagan sus veces.

5. A continuación pondrá el Secretario certificación del acuerdo en que la Sociedad confirma dicha aprobación.

6. Las cuentas originales glosadas y firmadas por el Contador se pasarán al archivo de la Sociedad por el Secretario para que se conserven en él.

7. Los libros de la Contaduría, según se vayan concluyendo, se pasarán igualmente al archivo.

TÍTULO IX

Del Tesoro

1. Son bien conocidas las obligaciones de este oficio, y así se omite su expresión.

2. La Tesorería debe recaer precisamente en individuo de la Sociedad y de su confianza.

3. No será obligado a sufragar fondos algunos porque la Sociedad no tiene otros que la contribución anual de los socios, y así se cuidará de librar con atención a la existencia actual, o a la que voluntariamente obtengan los socios que por sus conveniencias puedan hacer algún esfuerzo extraordinario.

4. Cumpliendo el año, formerá el Tesoro sus cuentas con medios de justificación, reducidos a los libramientos originales, con los recibos al dono de los intereses.

5. Estas cuentas las presentará al Director, que con su decreto las pasará a la Contaduría, para que ote-

je el cargo y data con sus libros y exponga lo que se le ofreciere.

6. Sucesivamente se verán en junta presidida del Director, con asistencia del Censor Secretario, Contador y Tesorero, los cuales arreglarán la cuenta, y estando conformes lo harán presente a la Sociedad, para que se apruebe y mande despachar el finiquito por Contaduría.

7. Generalmente han de entrar en la Tesorería cualesquiera fondos que pertenecian a la Sociedad, sin que se puedan colocar en otra mano ni alterarse las reglas de cuenta y razón que quedan establecidas.

8. Se hará un arca con tres llaves, que tendrán el Director, Contador y Tesorero, a la que pasarán los caudales que resultan sobrantes por la cuenta que habrá dado el Tesorero para las agencias de la Sociedad.

9. Será obligación del Tesorero presentar mensualmente a la Sociedad un estado de los caudales existentes en Tesorería.

10. En las memorias anuales de la Sociedad se imprimirá al fin en estado de la entrada e inversión de fondos para la noticia del público, formalizado por la Contaduría.

TÍTULO X

De las memorias impresas en la Sociedad

1. Anualmente se publicarán las cosas más importantes en que se ocupare la Sociedad, y formará una obra periódica.

2. En ella se pondrá una relación histórica de la Sociedad.

3. Seguirán las memorias o discursos tocantes a las tres clases de agricultura, industria y artes, con el nombre de su autor, y la junta en que se leyeron: la Sociedad será fiel en no violentar la opinión ajena, dejando en los materias opuestas a cada uno la libertad de discutir, ganada modesta y orden.

4. Los discursos y relaciones que refieren hechos o experiencias, y no están escritos en un estilo corriente, se incluirán en el extracto; el público logrará su suabancial, y el autor nada pierde en esta economía, que es precisa por no abultar las obras periódicas.

5. Los diseños de cualquier máquina, instrumento de las artes, muebles, planta mineral, etc., se pondrán por su escala en lámina en el paraje a donde correspondá, con su explicación para la común inteligencia.

6. Los elogios académicos, que por punto general se deben hacer a todos los socios que fallecieron, comprenderán la tercera clase de escritos pertenecientes a las actas anuales de la Sociedad.

7. Las noticias de los progresos que se advierten en los tres ramos de nuestro Instituto seguirán en cuanto

lugar, con noticia de los cultivos, industrias u oficinas decadentes, y lo que se considere ser digno de advertencia.

8. Seguirán los cálculos políticos sobre introducción o extracción de frutos o géneros.

9. No omitirá la Sociedad hacer memoria del Instituto o progresos de las que se fiieren estableciendo en otras provincias de España, y aun de los adelantamientos de fuera, en lo que puedan ser útiles, o abrir los ojos al común.

10. Estas actas se venderán al público, y aun los ritmos socios las deberán comprar, porque siendo considerable el número de individuos, consumirán su fondo en este gasto la Sociedad, sin poder atender a su principal instituto, ni ofrecer premios.

11. El Director y demás oficiales de la Sociedad serán exceptuados de esta regla y se les dará su ejemplo.

12. Lo mismo se hará con aquellos socios que en las actas tuvieren escritas o composición suya.

13. También se remitirán ejemplares a cada uno de las sociedades agregadas y a sus respectivos oficiales, por la uniformidad que debe guardarse con ellos.

14. Los socios individuales de las agregadas, que tuvieren escrito o composición en las actas, gozarán de la misma distinción, remitiéndoles por la Secretaría.

15. Al fin de cada tomo se pondrá la lista de los individuos de las tres clases expresadas, por el orden de su antigüedad, con expresión de los que hubieren fallecido, reservándose la Sociedad dar más individual noticia de éstos en los elogios fúnebres.

TÍTULO XI

De la librería

1. Se irán recogiendo los escritos económicos y políticos para el uso de la Sociedad, los de oficios y agricultura, con especialidad los publicados o traducidos por autores españoles.

2. Los socios que publicaren escritos de este género harán muy bien en dar un ejemplar para la librería de la Sociedad.

3. Cuando no hubiere ocupación con que llenar las secciones, será útil la lectura de algunos de estas obras, y el conferir sobre su método y sistema, formando la palabra los que tuvieren mayor instrucción en aquel género de escritos, y continuándola con utilidad los que pudiesen añadir, sin que impicen a hablar otros hasta que hayan concluido otros.

TÍTULO XII

De las Correcciones

1. Éstas no son oficios perpetuos, sino encargos temporales que hará la Sociedad por medio del Director, o a que cada uno se ofrecerá según su talento y convenientes adquiridos.

2. Las primicias consisten en los mensajes o diputaciones a nombre de la Sociedad, con alguna persona, Tribunal o Comandante, o con el Rey N. S. o su Ministro.

3. Se comprenden también en éstas las revueltas de cualesquiera máquinas o inventos.

4. La formación de cualesquiera escritos, relaciones o diálogos, cuya composición se estime necesaria por la Sociedad, y generalmente todo lo que se debe hacer a nombre de ésta, a que no puede concurrir en Cuerpo, o que por su naturaleza requiere terminarse por uno o pocos.

5. Las efectivas dependen de la suficiencia que cada uno estime en sí, para agjarse en una de las tres clases de agricultura, industria o artes, y tomar dentro de la clase a su cargo la materia subalterna u oficio que le pareciere; que no esté al cuidado de otro, porque cada uno debe conocer sus fuerzas y facilidad al tiempo de hacer esta elección.

6. Es justo que elegida la materia u oficio, no haya omisión en meditar sobre ella, y entrase bien para exponer a la Sociedad las indagaciones resultantes; con arreglo al plan adaptado y prevenciones que se acuerden en lo sucesivo; de otro modo, el socio protector que se elija del respectivo oficio no concurre a las tareas de la Sociedad, e impide que otro tome las que él eligió.

7. Entre estas comisiones son las más importantes la de los protectores de los oficios, y la de curadores de las Escuelas Patrióticas.

8. Las funciones del socio protector de cada oficio están bien circunstanciadas en el tratado de la Educación popular de los artesanos, que debían tener a la vista los socios, y por eso no se repiten en estos estatutos.

9. De los socios curadores de las Escuelas Patrióticas se tratará más adelante, cuando se hable de su establecimiento.

10. Los encargados de alguna comisión podrán proponer a la Sociedad las dudas que se les ofrecieren, o preguntarlas a los individuos, que deberán también prontamente comunicarle todas las noticias que tuvieren, para el exacto desempeño de sus comisiones.

TÍTULO XIII

De los premios

1. Los fondos que tuviere la Sociedad se han de aplicar después de los gastos regulares e indispensables, a

distribuir algunos premios para adelantar los objetos públicos de su instituto, y han de ser de dos maneras.

2. La primera clase de premios se acordará en las juntas de la Sociedad, proponiendo algún problema en el ramo de la agricultura, a los que mejor traxeren algún punto problemático de los más importantes a la labranza y otros, anunciando en la Gaceta el asunto, la cantidad del premio y el día de la adjudicación.

3. De los socios de la clase de agricultura se nombrarán cuatro lectores de los discursos que se presenten, y dos de cada una de las otras clases, que presididos del Director, y con asistencia del Censur y Secretario, que en todos componen once votos, declararán los discursos dignos de aprobación, y el más preferente digno del premio.

4. Serán admitidos los extranjeros a este certamen literario, y enviarán sus discursos escritos en español, latín, francés, inglés o italiano.

5. El discurso premiado se imprimirá en las memorias anuales de la Sociedad, en cualquiera de estas lenguas en que quiere escribir, con su traducción, si no estuviere en español.

6. En las clases de industria y artes, los premios se deben asignar a beneficio de la enseñanza, recayendo en los que se averigüen.

7. La asignación de estos premios no puede admitir regla constante, porque depende de la cantidad de los fondos anuales de la Sociedad, y de la progresión que se vaya advirtiendo en la industria y oficios.

8. Para estimular a unos y otros, se ha propuesto la Sociedad anunciar anualmente en sus memorias impresas los nombres de los premiados, y las causas por que se han hecho dignos del premio.

9. Serán jueces de esta distribución los socios curadores de las Escuelas Patrióticas, en la clase de industria popular, con dos adjuntos de cada una de las otras dos clases, a cuya votación concurrirá el Director, y asistirán también con voto el Censur y Secretario.

10. En la clase de oficios adjudicará estos premios los socios protectores de los oficios, con la misma asistencia y voto del Director, Censur y Secretario.

11. La preferencia se fundará en la perfección resultante del cotajo y ventaja que hicieren los opositores al premio, expresándose cada uno en su voto, sin valerse de otras razones de congruencia, porque el premio ha de ser necesario y únicamente sobre la mayor habilidad, acreditada en la obra que se presenta a juzgar, sin atender a empeños ni a otras consideraciones personales.

12. La solemnidad de estas adjudicaciones de premios se reiterará con toda puntualidad y exactitud en las me-

morias anuales para honrar también a los que se distinguen por este medio y darles a conocer del público.

13. A estos premios de industria y artes serán admitidos instantáneamente los naturales de las siete islas de Canarias, sin otro respeto que el mayor aprovechamiento que se advierte.

TÍTULO XIV

De las Escuelas Patrióticas

1. Como la enseñanza metódica es la que más contribuye a florecer la industria y los oficios, la Sociedad se propone examinar los medios de erigir Escuelas Patrióticas, que la propaguen en ambas clases.

2. También se ofrece a disputar indultados suso cuando de estas escuelas con el título de socios curadores de las Escuelas Patrióticas.

3. El socio curador de la escuela no ha de ejercer jurisdicción alguna, ni otra autoridad que la paterna de un diligente padre de familia. En lugar de disminuir la autoridad de la justicia ordinaria y de los Ayuntamientos, pasará sus oficios verbales para todo lo que dependa del ejercicio de jurisdicción.

4. Velará sobre las buenas costumbres, aplicación y aso de la juventud que vaya a estas escuelas, y podrá advertir a los maestros y maestras los defectos que notare, y recomendarles sobre sus omisiones o faltas, visitando la Escuela Patriótica con frecuencia y haciéndose respetar en ella, a cuyo fin es necesario que le auxilie y autorice la justicia para que se le respete, y no esté obligado a seguir un pleito sobre cada merendancia, ni a sufrir desaires que le desalienten o entibien su celo en ocupación tan necesaria a la república.

5. Dábanse cuales de la economía en los repuestos de estas escuelas, sin que por esto se impida su actividad a la junta de propios, o a los particulares que hayan suministrado las primeras materias de los repuestos; pero le será lícito hacer a los maestros y maestras todas las advertencias oportunas y económicas sobre la cuenta y razón, enseñándoles el modo de llevar su libro de caja.

6. Cuidará mucho de que la juventud no vague en lugar de ir a las Escuelas Patrióticas, promoviéndose de acuerdo con el párroco, que es regular le ayude y proporcione los medios de auxilios.

7. Estas escuelas principalmente son de hilaza y tejidos menores, que contiene e estableciendo por parroquias, con distinción de sexes, y de maestros y maestras; según se vayan descubriendo los medios bajo la autoridad de la justicia ordinaria y del Consejo.

8. Hay otra escuela importantísima que establecer en cada provincia, y es la escuela mecánica, teórica y

práctica, en que se enseña a inventar y construir con perfección, y reglas científicas del arte, todas las máquinas e instrumentos de los oficios.

9. Siendo más costosa y difícil esta escuela, procurará la Sociedad establecer una en Las Palmas, como base fundamental del progreso de las artes en el reino, facilitando antes la Sociedad el estudio de la geometría y los demás conocimientos preliminares que se juzgaran necesarios.

TÍTULO XV

De la empresa y sello de la Sociedad

1. Se les elegido para empresa de la Sociedad una medalla en cuyo medio está grabada una Ciudad sobre un montecito, y a cada lado de la Ciudad una palma, y proporcionalmente algunos símbolos de agricultura y artes. En lo alto de la medalla, dentro del círculo, una corona con todo lo cual se expresa la Sociedad de la Ciudad Real de Las Palmas.

2. El diseño se figura como necesario en la clase de artes y oficios, pues sin él, en la mayor parte de estas profesiones no se pueden sacar las obras proporcionadas y correctas, ya sea imitando o inventando.

3. En la concurrencia de la medalla figurará este lema: La aplicación me corona. Alude a que el principal curato de la Sociedad se encamina a propagar la aplicación al trabajo y de que no les falte este a las gentes proponiendo los medios, bajo la autoridad de los superiores legítimos a quienes pertenecía.

TÍTULO XVI

De la residencia de la Sociedad

1. La Real Ciudad de Las Palmas, con aprobación del Consejo, ha franquado con toda generosidad plaza capta en sus Casas Consistoriales, para celebrar la Sociedad sus juntas, y también ha suministrado las mesas y asientos necesarios, etc.

2. Ha permitido que el portero de estrados del Ayuntamiento asista a la Sociedad, la cual ha acordado se le de una ayuda de costa anual por la responsabilidad y trabajo que se le aumenta al portero y a sus dependientes.

TÍTULO XVII

De las cinco sociedades agregadas

1. Esta Sociedad de Canaria admite por Sociedades agregadas a todas las que se fundaren en estas islas.

2. Con la aprobación del Consejo, se establecerán estas sociedades para particulares en las respectivas casas de Ayuntamiento, donde cómodamente pudiere hacerse.

3. Los fondos de estas sociedades particulares nunca pueden alcanzar a los objetos que van propuestos;

y hasta que se tenga conocimiento de los que fueren, no se le puede dar destino, en el supuesto de que integramente han de ceder a beneficio de aguas naturales.

4. Cada sociedad en particular, en su gobierno interior, juntas y juntas de los socios, observará los estatutos generales de la Sociedad como parte de ella.

5. En un cuerpo de agregación con ellas mismas, esta Sociedad, se agrega por su parte, a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Madrid.

TÍTULO XVII

De la confirmación y autoridad de los estatutos

1. Para que estos estatutos tengan la debida observancia se solicitará la aprobación del Consejo, y obtenida, se imprimirán para la común inteligencia.

2. No se podrá alterar ningún estatuto sin proceder acuerdo de la Sociedad, aprobado por el Consejo.

3. Será muy circunspecta la Sociedad en alterar o variar sus leyes, escrupulosos sus individuos en ajustarse a lo que disponen exactamente, a cumplir con sus cargas sin omisión ni tergiversación. Estas Constituciones no podrán mudarse substancialmente sin gravísima causa que deberá ser aprobada, a lo menos, con 40 votos de la Sociedad.

Por lo cual sin perjuicio de nuestro real Patrimonio, ni de otro interesado aprobamos los Estatutos que van insertos, formados para el régimen y gobierno de la expresada Sociedad de Amigos del País de la Ciudad de Las Palmas en las Islas de Canarias, establecida con acuerdo de los de nuestro Consejo. Y en su consecuencia mandamos se guarden y cumplan en todo, y por todo, como en ellos y cada uno sus Capítulos se contienen, y agregamos dicha Sociedad a la establecida en esta Corte y le encargamos el fomento de la Ordeña y el ramo de la pesca de Sama y Tharrie, de que abundan aquellos mares. Que así es nuestra voluntad dada en Madrid a 11 de Diciembre de 1777... Yo D. Pedro Escudero de Arrieta Secretario de Cámara del REY N. S. la hice escribir por su mandado con acuerdo de los de su Consejo.

CGdeR



LIBRO PRIMERO DE ESTUDIOS DEL SEMINARIO CONCILIAI DE CANARIAS [68]

MANUSCRITO / PAPEL / 30,5 x 22 x 2,8 cm (CERRADO); 30,5 x 43 cm (ABIERTO) / 177 - 1806

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO



BIBLIOGRAFÍA: HERNÁNDEZ CORRALLES, A. (1997) pp. 41-52; CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997) pp. 320-321.

La fundación de un Seminario donde se pudieran formar los aspirantes al sacerdocio según las normas dadas por el Concilio de Trento, fue una constante aspiración no sólo de las autoridades eclesásticas sino de otros estamentos importantes de la sociedad canaria. El Seminario fue fundado por el Obispo Cervera e inaugurado solemnemente el 17 de junio de 1777, dando así remate a lo iniciado por sus antecesores y el Cabildo catedralicio ciento sesenta años antes.

Este primer libro recoge detalladamente los actos de apertura presididos por la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, traída expresamente desde el estinto colegio de los jesuitas de la Orotava. La Immaculada Concepción fue escogida como patrona, llamándose en adelante Seminario de la Purísima Concepción de María. También encontramos en este libro los nombres de los once primeros colegas y las matriculas en las diferentes asignaturas que según los estatutos se debían impartir.

El Seminario estaba llamado a cubrir una importante laguna en el campo de la educación y



[68]

formación de la sociedad canaria. En él recibían su primera enseñanza destacadas figuras en el campo eclesástico como el Dr. Graciliano Alonso o el profesor don Andrés Arbelo y personajes señeros de la cultura de las islas como el Dr. don Gregorio Chil y Narajo. Un año más tarde fue erigido como Universidad Pontificia siendo Pontífice León XIII, y a instancia del entonces Obispo de Canarias P. José Cueto y Díez de la Maza.

JLL



RETRATO DEL OBISPO TORRA [69.1]

LORENZO NOURVAQUE

ÓLEO SOBRE LIENZO / 127 x 119 cm / 1860

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA: CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997) pp. 320-320, 396.

Siendo Obispo fray Joaquín Lluch y Garriga, se procedió a la reforma del edificio del Seminario Conciliar. Además se llevó a cabo una importante labor cultural potenciada por los jesuitas y ma-

foralizada en la ampliación de la biblioteca y la creación de nuevos estudios, lo que exigía la ampliación de los salones existentes. En este marco favorable para la cultura, extensible al ámbito urbano de Las Palmas de Gran Canaria, se inscribe la figura de un personaje conocido como Lorenzo Niquitague. Y es que en 1860, los jesuitas decidieron costear una serie de copias de retratos de Obispos de la Diócesis para colgar entre los salones del Seminario.

Antonio Tavira y Almazán, jiennense, fue nombrado Obispo de Canarias el 11 de abril de 1791 por el Papa Pío VI, para cubrir la vacante del prelado Martínez de la Plaza. Llegó a Las Palmas de Gran Canaria algunos meses después, haciendo frente de inmediato a su mandato que se extendería hasta 1796.

El prelado infante Florido compendió el programa pastoral llevado a cabo por Tavira en sus años de pontificado en la Diócesis canaria en los siguientes puntos: conferencias morales desde un nuevo enfoque abierto a la investigación y a la reforma, modernización del Seminario, búsqueda de lo genuino del cristianismo en la Iglesia primitiva, austeridad litúrgica y reestructuración pastoral. Precisamente destacó por la visita pastoral que realizó por todas las islas, aplicando el llamado *Plan Parroquial*, según el cual se pudieron crear nuevas parroquias, especialmente en Fuerteventura y Lanzarote. Además, sus preocupaciones sociales se materializaron a través de una labor filantrópica que permitió aliviar las necesidades de los más pobres.

A mediados de 1796 fue trasladado a Orita, donde vivió una breve pero conflictiva estancia a raíz de sus críticas hacia la Inquisición, de su amistad con Jovellanos, ministro de Justicia de Carlos VI, y de su simpatía hacia los franceses. Finalmente, falleció en Salamanca en 1807. En definitiva, es justo el reconocimiento de la labor desempeñada por Tavira en la Diócesis canaria, un hombre ilustrado, hijo de su época, adelantado en muchas de las reformas eclesiológicas que no llegarían hasta el siglo XX.

Se desconocen las razones por las que los jesuitas acudieron a un tal Lorenzo Niquitague,



[691]

el señor que hablaba de todo, que entendía de todo, que se expresaba con aplomo y una gravedad que resaba en escénica; empresario de la compañía de los llamados comediantes Solvador Orea y Matilde Martínez; llegando el mismo Niquitague a representar con ellos admirablemente una noche el papel de protagonista en la comedia bufa «Los celos de tío Maccario». Ésta constituye la única referencia que hay sobre el autor de los retratos episcopales y que ha sido recogida por don Pedro Marcelino Quintana en su trabajo inédito *Historia del Seminario Conciliar*, facilitado por doña María José Otero

Lojo, archivera del Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas.

Sin duda, la voz popular habrá difundido la fama artística de este personaje y sus capacidades representativas, no sólo interpretando papeles cómicos sino también pintando los decorados teatrales. No hay datos que corroboren la formación en el arte de la pintura del citado Lorenzo, aunque don Pedro Marcelino, indignado con el resultado de aquellos lienzos, no está cuestionarse cómo se atrevió ese tío a copiar retratos no siendo más que un mediocre escenógrafo.

En todo caso, la serie de retratos de Obispos que realizó para el Seminario adolece de calidad pictórica. Tampoco sabemos cuáles serían aquellos originales que había en el centro conciliar que le sirvieron de inspiración. El resultado del conjunto —catorce retratos—, desmerece la importancia alcanzada por los prelados representados. Por tanto, sólo constituyen un testimonio figurativo para la memoria histórica. En concreto, la pintura que muestra al Obispo Tavira es un retrato de tres cuartos sobre fondo oscuro, con amplio cortinaje rojo a la izquierda, de dudosa inspiración iconográfica barroca. En la mano derecha distraen de la rigidez del retratado que viste una recia sotana negra. Ningún detalle más informa sobre su relevante personalidad o la labor desempeñada en la Diócesis.

ERPP



LIBRO DE VISTAS PASTORALES DEL OBISPO DON ANTONIO TAVIRA Y ALMAZÁN [6.10]

MANUSCRITO / PAPEL / 32,5 x 23 x 3,7 cm (CERRADO); 32,5 x 49,5 cm (ABIERTO) / 1792 - 1796

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO

BRUJOGRAFÍA
INSUNTES FLOREDO, J. A. (1988) pp. 19. CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997) pp. 346 - 348.

Según lo describe Monseñor Infantes Florido se trata de un manuscrito, no foliado, encuadernado en piel, y redactado por el secretario de Tavira, D. Matheo de Obregon y Cevallos. Lo acompañó en la visita a todas las islas, toma nota de cuanto se desarrolla en el recorrido pastoral, al mismo tiempo que redacta documentos, despacha la correspondencia, formula expedientes, memoriales, informes y lo que exige una secretaría tan especial como la de Tavira. La visita comenzó en la Catedral en 1792 y acabó en 1793.

La figura de Monseñor Tavira y Almazán la síodo estudiada concuerda y admirablemente por



[6.10]

el que también fuera obispo de la Diócesis Canariense: Monseñor Infantes Florido. El ahora Obispo emérito de Córdoba condensa el programa pastoral de Tavira en cinco puntos: conferencias morales desde un nuevo enfoque abierto a la investigación y a la reforma, modernización del Seminario, búsqueda de lo genuino del cristianismo en la iglesia primitiva, y austeridad litúrgica y reestructuración pastoral.



[6.11]

Tavira fue una de las figuras más destacadas en el campo de la ilustración y brilla con luz propia no sólo en el ámbito canario sino en el europeo. Personaje por otra parte controvertido ha sido incluso calificado como heterodoxo por Marcelino Menéndez y Pelayo. Sin embargo los profundos estudios de Monseñor Infantes Florido sitúan su figura en un marco más acorde con su personalidad humana y eclesial: hombre ilustrado de su época y adelantado en muchos de las reformas eclesásticas que no figuraron hasta el siglo XX. Monseñor Infantes Florido llega incluso a preguntarse si en Tavira no hay una verdadera alternativa de Iglesia.

JLL



BIBLIOTECA DE TAVIRA [6.11 / 6.12 / 6.13 / 6.14 / 6.15 / 6.16]

LLAVE NUEVA Y UNIVERSAL PARA APRENDER CON BREVEDAD Y PERFECCIÓN LA LENGUA FRANCESA [6.11]

ANTONIO GALMACE / PARÍS

IMPRESO / 208 x 127 x 3 cm / 1767





6.128

DECLAMACIONES [6.12]

MARCO FABIO QUINTILIANO [Ca. 30-Ca. 100] / LEBENS

IMPRESO / 255 x 19,5 x 3,3 cm / 1720



6.141

INSTITUTIONES THEOLOGICAE IN USUM TYRONUM [6.14]

AGUSTIN CABADES MAGI / VALENCIA

IMPRESO / 28,4 x 18,4 x 4 cm / 1784

TRATADO INSTRUCTIVO Y PRACTICO SOBRE EL AR-



6.131

DE ARTE GYMNASTICA [6.13]

GEROLAMO MERCURIALIS [1530 - 1606]

IMPRESO / 25 x 17,2 x 3,7 cm / VENECIA / 1601



6.151

TE DE LA TINTURA: REGLAS EXPERIMENTADAS Y METODICAS PARA TINTAR SEDAS, LANAS, JILGOS DE TODAS CLASES Y ESPARTO EN RAMA [6.15]

LUIS FERNANDEZ / MADRID

IMPRESO / 31 x 22 x 2,5 cm / 1778

LEYENDA

DE PASTORINA-SZELBELIAS PROPRIETAE VISICAE



TRATADO DE LA CIUDAD Y DEL TEMPLO DE JERUSALEM, TOMO III, PARTE I Y II [6.16]

JUAN BAUTISTA VILLALÓN [1552 - 1608]

IMPRESO / 42 x 29 x 7 cm / ROMA / 1604

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, BIBLIOTECA DEL SEMINARIO MAIOR DE CANARIAS-CENTRO TEOLÓGICO DE LAS PALMAS

BIBLIOGRAFIA:

CANOBIA LEON, S. 0997, pp. 339-350; INFANTES FLORES-DO, J. A. (1988), pp. 147, 176, 179, 213, 235, 237, 245.

El inventario de los bienes de un futuro obispo era requisito obligado antes de su consagración gracias al realizado para Tastra conocemos el contenido de su biblioteca en visperas de su venida a Canarias. El documento se conserva en El Museo Canario y ha sido estudiado por uno de sus sucesores, el Obispo Infantes Florida. Figuran en él unos novecientos cincuenta títulos, que suman alrededor de tres mil volúmenes, una



Fig. 161

cantidad notable si se compara con los inventarios de las bibliotecas de algunos de los contemporáneos de Tavira, como el Manuscrito de Villanueva del Prado, el Obispo Verdugo, su inmediato sucesor, o el poeta Juan Meléndez Valdés.

Para Infantes Florido, la clara vocación universitaria de Tavira le lleva a usar una amplia *bibliografía española y extranjera, antigua y contemporánea*, en ella tienen cabida autores

clásicos como Quintiliano, de gran influencia en la retórica española del siglo XVII y siguientes, manuales de lengua francesa, o un tratado práctico sobre tintes, un testimonio característico de la preocupación ilustrada por el progreso de la industria como un medio para mejorar las condiciones de vida. Los libros que se exponen fueron regalados por el Obispo Tavira al Seminario, en el marco de su intensa acción reformista en este centro, para contri-

buir a la formación espiritual y humana de los seminaristas. Actualmente se conservan en su Biblioteca.

El libro *Llave nueva y universal* de Antonio Galmace, profesor de Filosofía y Sagrada Teología de la Universidad de París, fue una obra, innovadora en su momento, que tuvo gran influencia en los manuales posteriores de lengua francesa para españoles. Ha sido considerado el texto por excelencia para el estudio de esa lengua en la época de las Luces.

En cuanto a la obra del médico Grolamo Mercuriale, famoso profesor en Bolonia y Pisa, protegido del cardenal Alejandro Farnesio, representó una síntesis de los conocimientos de gimnasia antiguos y modernos, en la que acreditaba, con la ayuda de ilustraciones, la capacidad terapéutica de la gimnasia, en especial para la rehabilitación de paralíticos.

Mención especial merece la publicación de Jerónimo de Prado [1547-1595] y Juan Bautista de Villalpando en la que intentan reconstruir el templo de Salomón; la parte arquitectónica se suele atribuir al segundo, alumno de Herrera. En esta magna obra, que se debe al impulso de Felipe II, Villalpando se inspira en Pitágoras para la integración de las tres partes del Templo. Ésto enlaza directamente con la concepción astronómica de la construcción, que se basa en la distribución de las tribus de Israel alrededor del Tabernáculo de Moisés, considerado una prefiguración del Templo de Salomón. La estructura del Templo incorpora dentro de sí la armonía del orden universal, según se refleja en los movimientos de las estrellas y de los planetas. Pese a que la identificación de las tribus de Israel con las divisiones del zodiaco no tenía nada de nuevo, el plano cuadrado hace que Villalpando pueda organizarlos muy claramente en los cuatro grupos, ya admitidos, de tres signos cada uno. Además, asigna los siete años a los planetas. El siguiente paso es el antropomorfismo del Templo, coincidiendo con el principio vitruviano de que un edificio debe reflejar las proporciones del cuerpo humano.

JG-FCdR



RETRATO DEL OBISPO PLAZA 1617J

ANÓNIMO CANARIO / CA 1790

ÓLEO SOBRE LIENZO / 95 x 73 CM

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MISMO DIOCESANO DE ARTE SACRO

Del Obispo de Canarias señor Martínez de la Plaza debieron de realizarse varios lienzos. Así, en el Libro de la Congregación de Piedad y General Socorro, fundación suya instalada en las dependencias del Hospital de San Martín, en junta ordinaria celebrada el 7 de noviembre de 1790, se hace la siguiente anotación:

El Señor Síndico José de la Rocha presentó el retrato grande del Ilustrísimo Señor D. Antonio de la Plaza, nuestro fundador, que se había de colocar en la ermita de este hospital, y expresó que el pintor había pedido sesenta pesos por los dos retratos que se pusieron a cuidado de dicho señor, cuarenta por el que va expresado y veinte por el chico, que se ha de colocar en esta sala en que se tienen las juntas, a consecuencia de lo cual se dieron las gracias al dicho señor síndico.

La intención de realizar tales retratos aparece reflejada en otra junta ordinaria, la de 8 de agosto de igual año. Acudieron entonces los señores Pedro Russell, José de la Rocha, a la sazon síndico de otras plias, Francisco Henríquez, Damián Triviño, así como el secretario. Se recoge entonces lo siguiente:

Propuso entonces el Señor Síndico que le parece muy debido que en el Hospital quedese algún retrato de nuestro Ilustrísimo Obispo Presidente y Prelado, el Señor Plaza, así como los hay de los Ilustrísimos Señores Marán y Servera, en memoria de sus singulares beneficios que esta Casa les debe. Y se acordó, unánimemente, que se hagan dos retratos, uno grande y otro pequeño, para poner el primero en la ermita del Señor San Martín, y el segundo en la sala de esta Congregación, fundada por su caritativo celo.

Ambos retratos fueron realizados entre las citadas fechas, esto es, en los meses que van desde agosto a noviembre de 1790. Lamentablemente, no se hace mención alguna sobre la autoría de tales pinturas.

Ninguna de estas dos realizaciones parece corresponder a la que ahora comentamos. En ella aparece figurado el obispo de frente, mostrando una tímida sonrisa. En la mano izquierda porta un papel en el que advertimos el dibujo de un templo, así como una leyenda que reza: *El Ilustrísimo Sr. Dn Antonio / M^o de la Plaza Obispo de Canaria*. El brazo derecho aparece elevado.

La iglesia que figura sobre la leyenda corresponde, por sus trazas, a la que se levanta en el barrio de San José, en la capital grancanaria, y que se dedica al esposo de María. De este templo procede nuestra pintura. No debemos olvidar que el prelado contribuyó con sus caudales a la reconstrucción de este edificio. Así nos lo hacía saber un personaje contemporáneo en su *Diario*, el bachiller Isidoro Romero Ceballos. En sus apuntes dedicados al año 1790, cuando llega al mes de octubre, hace esta observación en lo que respecta a la renovación del templo:

El domingo 3 de octubre se vendió y colocó la hermita nueva del Señor San José, estamos por dicho señor obispo que la costó desde cimientos.

En realidad de lo Plaza debió de contribuir con sus caudales a la construcción de la ermita, pero esto tenía sus patrones. Si que está constatación sin embargo, que el obispo levantó la iglesia de Puerto Real en Cádiz.

Innecesario resulta reseñar un bosquejo biográfico del obispo Antonio María de la Plaza [1785-1790], aspecto al que han dedicado detalladas páginas los investigadores Caorla, León y Sánchez Rodríguez¹. Entre otros méritos destacamos que fue, como advierte este último, cofundador de una Real Sociedad Económica, la de Granada —era aún canónigo de esta sede—, y luego director de ella. En Canarias, a donde

llega en 1785, se hizo socio de la existente en nuestra ciudad, alcanzando el cargo de director. En 1787 asumió, igualmente, el mismo cargo que encabezaba la correspondiente filiteraría, cuya sede se hallaba en La Laguna².

Clara idea de su interés por los menesterosos es la carta suya leída en Cabildo antes de su partida hacia Cádiz. En ella advierte que no cesen los trabajos en la ermita del barrio de San José y del Hospicio, la suficiente contribución y socorro al hospital, a las mujeres neclusas o a la casa de Expósitos y a la escuela, ya que todas son obras públicas y de bien común. Asimismo, empujó la plaza de 'Ierár'.

Una semblanza del prelado Plaza ofrece asimismo Néstor Alame en su *Thesaurus Vidua* y más tradiciones. Se indica aquí que el templo de San José se inauguró el 18 de junio de 1781, aunque los cultos comenzaron a principios de octubre del mismo año³.

Esta pintura que comentamos, adocenada el pasado año 2003 por don Pablo Carbonell, muestra una factura irregular, aunque en el rostro expone mejores calidades. Se trata de una realización insular, debida a alguno de los pintores que obraban en Canarias en los momentos finales del Setecientos. El prelado que precedió a Plaza, Juan Bautista Cervera, tuvo mejor fortuna, pues fue retratado por José Rodríguez de la Oliva (esta pintura se exhibe asimismo ahora, véase el comentario crítico de la Dra. Quésada Acosta).

En ésta, Martínez de la Plaza aparece en posición de tres cuartos, fijando la vista en el espectador. Las zonas superior y derecha aparecen realizadas con un colorido rojo, solución muy querida en la pintura barroca. La misma tonalidad cromática aparece en el borde de la capa y abotonadura. Sin querer adelantarnos acontecimientos aún, nos atrevemos a indicar que esta pintura se mueve en torno a los cánones de Cristóbal Alonso [1742-1797], pintor lagunero que reside durante un tiempo en la capital grancanaria⁴. En cualquier caso, la composición efectista de la obra, que refleja al prelado con un bra-



16.17

zo alzado, ya la observamos en la obra indicada de Rodríguez de la Oliva.

No hemos de olvidar, por último, que la Cathedral de Canarias, así como diversos recintos sacros insulares, contaron con representaciones pictóricas de los prelados canarienses, y aun de aquellos que, nacidos en el Archipiélago, desempeñaron su cargo fuera de las islas, como así aconteció con el Obispo Encina. Tenemos referencias, incluso, de que un lienzo del Obispo de Lérida, don Tomás Costa y Forgas, regaló un retrato suyo a la sede de Santa Ana, agradeciendo el Cabildo días después esta dádiva¹⁰.

¹⁰ ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE LAS PALMAS (A.H.D.I.P.) Caja 1165-18. Libro Año 1786. Constituciones y Jurisdicción de la Congregación de Piedad y General Secorum, erigida en esta ciudad de la Gran Canaria por el Ilustre Señor D. Antonio de la Plaza, del Consejo de su Magestad, obispo de estas Islas, bajo el título y protección de la Hermandad Concepción de María, Nuestra Señora. Folio 323, junta ordinaria celebrada el domingo día 7 de noviembre de 1790.

¹¹ Idem, folio 333.

¹² HUMERO CEBALLOS, *Ídolo*, 2002, tomo I, p. 306. Plaza señaló, asimismo, la soberbia del fúsculo sobre el que se eleva la cénica de Canclada, y un grupo de guanches, conjunto en miradillo tákico que, creado por Bartolomé Antonio Montaña, realza ante la plaza heroica sita en la capital insular. Véase CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José, 1995, pp. 186-187.

¹³ BOSCH MILLARES, Juan, 1940, p. 82.

¹⁴ CAZORLA LEÓN, Santiago y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, 1992, pp. 333-337.

¹⁵ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio, 2003, pp. 71-80. Indatado: Pirraldo habla de Plaza como benéfico, benedictino y insomne, apodado de Aakims, por lo de todo confuso. Resulta este comentario en relación con los recelos que mostraba el Santo Oficio en cuanto a los ritos establecidos durante la bajada de la Virgen del Pivo a la capital granarina en 1788. Véase INFANTES FLOREDO, Anaika, 1997, p. 90.

¹⁶ CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. 1997, pp. 333-334; BOSCH MILLARES, Juan, 1940, p. 126.

¹⁷ ÁLAMO, Néstor, 1958, pp. 154-157.

¹⁸ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, 1986, pp. 109-126. Aquí está, en 1797, el lienzo que figura a la Virgen del Pivo y el matrimonio Gossada, cogido años en el templo de Santiago de Gáttar. *Ídolo*, pp. 121-122.

¹⁹ ACC. Sección Actas Capitulares. Libro de actas que abarca desde 1870 a 1890, folios 302-320. Sesiones de 12 de febrero y 30 de abril de 1890.

ÓBRAS DE LAS ANTIQVEDADES DE LOS JUDIOS, LAS GUERRAS DE LOS JUDIOS, EL ORIGEN ANTIGUO DE LOS JUDIOS Y CONCORDANCIA CON LA BIBLIA [6.18]

PLANO JOSEFO

PRIMARIO ENCADERNACIÓN, PAPEL DE TRAYOS IMPRESO / 28 X 26,6 X 7, CERRADO, 78 X 48 ABERTO / 1519

REGALS / 70 X 50

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. BIBLIOTECA DEL SEMINARIO MAJOR DE CANARIAS. CENTRO TEOLÓGICO

BIBLIOGRAFIA

CATALOGO COLECTIVO DEL INSTITUTO BIBLIOTECARIO ESPAÑOL, INALU Y DILET, A MANUAL DEL LIBRERO HISPANOAMERICANO, BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA S. XVII, HANDELER K. INTRODUCCION AL ESTUDIO DE

[6.18]



JCR



LOS INCUNABLES. DICCIONARIO DE BIBLIOLOGIA, HISTORIA DEL LIBRO DE HIPOLITO ESCOLAR SOBRINO.

SEGUN LAS CONSULTAS A LOS CATALOGOS GENERALES, SE PUEDE DECIR QUE ESTAMOS DELANTE DE UN INCUNABLE, YA QUE ES DEL AÑO 1510 Y EL IMPRESOR ES JOAN PETITI, ANAHEI QUE SE TRATA DE UN LIBRO RARO 1. POR TENER UN TITULO COLECTIVO (VARIOS LIBROS EN UNO SOLO), CUANDO EN ESTA EPOCA NO ERA COMÚN 2. FINALIZAR CADA LIBRO CON UN COLOFON, Y 3. POR EL AÑO Y EL IMPRESOR.

Compuesto de un compendio de libros denominado *Título Colectivo*, pues contiene varias obras independientes, cada una de las cuales tiene su propio título. Las partes de esta portada contienen dos elementos fijos: el nombre del autor y el título de la obra, en este caso de mayor tamaño en color rojo, y el contenido de cada libro en color negro y en letra más pequeña.

La portada hoja principal y página impar donde se hacen constar el nombre del autor y título de la obra, es la página más importante del libro pues contiene los datos esenciales para la identificación de la obra; esta portada contiene además el sello de la imprenta así como el nombre del impresor, año y país en que fue impreso, facilitando la redacción de la ficha bibliográfica.

Es orlada y formada con elementos de combinación mal ajustados, con motivos vegetales; toda la presentación en letra gótica.

El contenido de esta portada consta de varios libros.

Son 20 libros de las *Antigüedades de los Judíos*, 7 libros de la guerra de los judíos contra los griegos y Manetón el egipcio, 2 libros del origen de los judíos, 2 libros del alejandrino Apión y sus seguidores así como el orden de los libros de la Biblia, los 7 libros apócrifos y 22 canónicos, más los 4 libros que siguen al Génesis, haciendo en su totalidad una concordancia con la Biblia.

En la parte baja central se encuentra la marca tipográfica decorada con motivos vegetales y un escudo de armas distintivo o marca comercial que el impresor adoptaba. En otros casos era una alegoría, monograma o viñeta perteneciente al impresor, en este caso es Jean Petit nos

da la data histórica de que fue en el año 1519 y su procedencia Francia.

Acerca del autor tenemos que decir que fue un historiador judío Jerusalén, 37 d(1)c descendiente de una antigua familia de sacerdotes, perteneciente al partido de los irrisetos. En el 61, en Roma, fue defensor en el proceso de los judíos deportados por orden del procurador Félix, proceso que ganó gracias a Popea la mujer de Nerón. En el 66 volvió a Jerusalén y armó una revuelta. Escapó a la matanza que tuvo lugar después de la toma de la ciudadela de Jotapata; condujo a Vespasiano, utilizó sagazmente las profecías mesiánicas y le prestó el imperio. Intervino en el sitio de Jerusalén, formando parte de las filas romanas posteriormente se instaló en Roma, como representante del judaísmo ligado al imperio.

Escribió en griego: *La guerra judía: Antigüedades Judáicas*; la vida y un tratado contra Apión; como respuesta a los sabios egipcios sobre su obra *Antigüedades Judáicas* y contra la nación judía. Este libro recoge prácticamente toda su trayectoria histórica basada en la realidad de su vida y su estudio.

Josefo añadió a su nombre el de su bienhechor Flavio.

Cada libro termina con un adorno al final de cada capítulo; es el colofón, llamado también *remete* o *férmino*, que en este caso todos tienen una forma denominada *culo de fámpera* (para aclarar este término sería como un embudo). Es el conjunto de indicaciones que figuraban al final de la última columna, con el título de la obra el número de hojas y de líneas escritas, donde constan los datos como el nombre del impresor, lugar y fecha de impresión, festividad del día y otras circunstancias o comentarios.

MIRCL



CARTA DEL OBISPO VERDUGO AL CARDELO CATEDRALICIO NOTIFICÁNDOLE SU NOMBRAMIENTO COMO OBISPO DE LA DIÓCESIS DE CANARIAS [6.19]



[6.18]

MANUSCRITO / 26 DE MARZO DE 1796

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA. ARCHIVO SEGRETO. CARTAS CAPTIVARES

BIBLIOGRAFÍA: CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997).

Don Manuel José Verdugo y Abturría es el único canario que ha ocupado la sede del obispado de Canarias (1796-1816). Nació en Las Palmas de Gran Canaria el 22 de agosto de 1749, hijo del regidor de la isla don Joaquín José Verdugo y de doña Micaela María de Abturría. Hizo los estudios superiores en las universidades de Alcalá de Henares y Valladolid. Ordenado de sacerdote en 1772, se doctoró en derecho canónico en Valencia en 1775. En 1780, con tan sólo 31 años de edad, ganó las oposiciones a la canonjía de doctoral de la catedral de Canarias. Fue visitador general de la diócesis en representación del Obispo Herrera. En 1790 obtuvo la dignidad de Arcediano y, en 1792, una plaza en el Tribunal de la Rota de Madrid. Fue nombrado Obispo de Canarias por bula del Papa Pío VI el 27 de junio de 1796, pero tres meses antes ya se conocía su designación y así lo comunica al Cabildo en carta del 26 de marzo. Una frase de esta carta resume el ideario que él se había trazado como pastor... y que ayudándose con su ejemplo y con su doctrina podíamos con su

aqueños venturosos y felicísimos tiempos de la primitiva Iglesia en que la caridad cristiana era el solo móvil de las acciones de los fieles. Así lo ejecutó Verdugo en sus veinte años de pontificado y así se recoge en la lápida de su sepulcro, en la capilla del Sagrario de la catedral. Fue Pastor prudente y santo, e insigne bienhechor de la ciudad. Falleció el 27 de septiembre de 1816.

JSR



RETRATO DEL OBISPO VERDUGO [620]

LUIS DE LA CRUZ Y RÍOS [1776 - 1853]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 115 x 85,6 CM / 1806

FECHADO EN EL REVERSO:

JUNIO DE 1806

TÍTULO: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCION

BIBLIOGRAFÍA:

CORTIÑERAS Y LÓPEZ DE AYALA (1941) *PIEDRÓN ALCANTARA Y RÍOS*, p. 21. ALJAMIN, DIEGO (1973) *PIEDRÓN HERNÁNDEZ PÉREZ*, J. (1963) p. 38. ALLOJA, MORINO, M. A. (1981) p. 117. RUIZ DE ARMAS, A. (1997) pp. 36-34. CAZORLA LEÓN, S. Y SANCHEZ RODRIGUEZ, J. (1997) pp. 354-360. SANCHEZ RODRIGUEZ, J. (2003) pp. 34-35.

No resulta nada sorprendente que este personaje haya sido uno de los más retratados por la plástica canaria. Su origen insular sumado al hecho de ser el único Obispo isleño que ha ocupado la sede episcopal de la Diócesis Canariensis *Rubicensis*, son dos rasgos que justifican sobradamente dicha circunstancia. Sin embargo, no cabe duda que a ellos debemos sumar un talante humano que le granjeó el afecto de sus paisanos, superando incluso las expectativas que, en tal sentido, habían manifestado cuando, con cierto júbilo, recibieron la noticia de su nombramiento como prelado, hecho que aconteció el 27 de junio de 1796.

Su nacimiento tuvo lugar en Las Palmas de Gran Canaria el 22 de agosto de 1749, ciudad en la que realizó los estudios elementales, trasladándose posteriormente a la Universidad de Alcalá de Henares para iniciar la formación superior que finalizó en Valladolid. Cuando contaba 23 años

fue ordenado sacerdote y en mayo de 1779 por real orden es designado racionero de la Catedral de Canarias, institución de la que también, por idéntico proceder legal, será nombrado Arcediano Titular Tesorero seis años después, tras haber superado unas oposiciones de canongía doctoral. Su brillante carrera culminó con la Bula Papal que lo convirtió en 1796 en Obispo de Canarias riencras ejercía una plaza en el Tribunal de la Rota con destino en Andalucía.

Durante los veinte años que duró su gestión episcopal hay que destacar su inmensa labor como mecenas de la ciudad, dejando de manifiesto su talante ilustrado. Al respecto, podemos citar dos claros ejemplos: la construcción del primer cementerio de Las Palmas de Gran Canaria y el puente, hoy desaparecido, que edificó sobre el barranco de Guiniguada, el cual a instancias del Ayuntamiento y que en señal de agradecimiento, se bautizó con su nombre.

En este retrato, la figura de don Manuel ocupa buena parte del lienzo, recortándose sobre un fondo del que sólo destaca un sencillo cortinaje recogido con finos colores. Sentado sobre un sillón de estilo imperial, apoya su brazo derecho en el mismo, mientras que con el izquierdo sostiene un destacado ejemplar de la Biblia. El libro está entreabierto, marcado por sus dedos, de modo que el espectador puede apreciar la simulación del texto escrito y, por otra parte, intuir que el personaje ha sido perpetuado en un momento íntimo, cuando se disponía a la lectura de las Sagradas Escrituras.

Se nos muestra ataviado con la vestimenta episcopal, anillo característico de su rango y luce en el pecho una cruz que ha quedado trabada entre los botones de su muqueta. Este rasgo espontáneo se contrapone con el rostro del personaje que, ligeramente desviado, muestra unas marcadas facciones, lo que unido a su profunda mirada le confiere un aire un tanto adusto, a diferencia de los otros retratos conservados.

Señaláramos antes que Verhugo había sido perpetuado en distintas ocasiones, todas por Luis de la Cruz y Ríos. Pero en su día existió la posibilidad de que otro pintor canario, Juan de Mi-

ranza, legase otra versión del obispo que se pensaba desistir a la Galería retratada de la Sala Capitular. En documentos del Cabildo fechados en 1779 consta la desistución expresada, casi a modo de denuncia por los comitentes, ante el escaso interés demostrado por este artífice, quien aduce estar ocupado en un proyecto de pesca.

Para ese entonces, Luis de la Cruz, pese a su juventud, había dejado su constancia de su buen quehacer con los pincéles, al plasmar a principios de ese año la que sería su primera representación del prelado. Lo figura sentado, tras una mesa sobre la que destaca una escribanía, un libro abierto y unas gafas colocadas junto a una cartela que revela la autoría y el lugar de ejecución. Este retrato, que hoy se localiza en el antiguo Seminario Diocesano, resulta del agrado del Cabildo, y prueba de ello es que para suplir el insatisfecho encargo de Miranda, dicha entidad no duda en aprovechar la estancia en Las Palmas de Luis de la Cruz para encomendarle un segundo lienzo con la imagen del prelado. Ese mismo año termina una nueva figuración que ahora plasma de cuerpo entero. Ataviado con ropaje característico de su dignidad, porta guantes en la mano izquierda y en la derecha, un manuscrito. En la composición de resabios barrocos resalta el personaje ocupando el eje vertical del lienzo y flanqueado por una columna en la que se anemolina el cortinaje y por una mesa, en la que se distinguen una vez más el servicio de un escribano; en la parte frontal de la misma puede leerse una cartela que revela su trayectoria eclesiástica. Así pues, las dos piezas citadas son contemporáneas y pertenecen a la primera fase de la producción del autor, cuando apenas había tenido más formación que su paso como aprendiz en el taller de Miranda, iniciación que completó con el trabajo diario, la observación directa de obras de otros autores, y como ya, con la experiencia adquirida en su por entonces recién abierto estudio.

La calidad de este último retrato, más que aceptable, teniendo en cuenta que forma parte de la etapa primigenia del artista, ha sido superada, no obstante, por las representaciones que del mismo prelado realizó en torno a



[620]

1805. Aún estaba lejos de ser nombrado pintor de cámara, si bien su calidad con los pinceles ya había sido demostrado en distintos retratos de la aristocracia tinerifeña.

Otra representación de Verdugo se conserva en la antecala capitular de Las Palmas. Ahora aquí el artífice lo hace figurar también sentado, inserto en una ambientación neoclásica que se hace patente en el sobrio fondo arquitectónico, y junto a una mesa llena de libros precedidos por la efígie de un crucifijo. De la misma fecha es otro retrato conservado en la actualidad en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria pero cuyo destino inicial fue el Hospital de San Martín de la misma ciudad. La singularidad que presenta respecto a los ya comentados radica solamente en los elementos accesorios, de tal modo que en este caso, un libro le sirve de apoyo a su mano derecha mientras que en la izquierda sostiene un memorial.

Completa la trilogía el que ahora es objeto de nuestro estudio y que ya hemos comentado anteriormente. Las tres obras coinciden en ofrecernos una imagen mahara del Obispo, cuando éste ya había superado los cincuenta años de edad, reflejando su rostro cierto equilibrio y serenidad. También destaca la analogía de mostrar el primer botón de su muçeta desabrochado. Se piensa que los tres fueron ejecutados durante 1804 y 1805, años en los que Manuel Verdugo residió en Tenerife, cumpliendo una larga visita pastoral.

También existe la probabilidad de que en esa misma isla Luis de la Cruz realizara otra serie de figuraciones de este personaje, de las cuales sólo tres se conservan. Se fechan entre 1810 y 1814 y obedecieron a un encargo de su familia. Todos ellas revelan el paso del tiempo en el rostro de quien ya estaba próximo a fallecer, hecho que aconteció en Las Palmas de Gran Canaria en septiembre de 1816. Son piezas relevantes que le valieron al autor su comparación en la historiografía artística con Francisco de Goya.

AMQA



0121



BÁCULO DEL OBISPO VERDUGO [621]

VARGAS MACHUCA (MANUEL TIMOTEJO O MANUEL IGNACIO) / MADRID

PLATA PUNDEDA, CINCELADA Y SOBRESIZORADA / 1796

MARCAS EN EL NUDO Y EN LOS CÁRDS DE LA VARA: VARGAS OSO Y MAORINO/96 Y CASTILLO/96.

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PÉREIRA, J. (1965), pp. 156 y 304-305; CREZ VALDIVINOS, J. M. (1986), p. 56; y (1987), p. 177; PÉREZ MORA, J. (2001), t. 1, pp. 252-253.

Báculo neoclásico con vara cilíndrica estriada, nudo cúbico con roseta en cada frente, seguido por taza y vuelta en forma de zarcillo de acanto rematada en flor. En la parte superior, cruz terminal griega sobre pareja de quimbines fundidos y sobrepuestos.

Aunque Hernández Perera adjudicó en 1955 este báculo al Obispo Cueto [1891-1908] por una interpretación errónea de su fecha —1896 en lugar de 1796—, en realidad perteneció al Obispo Manuel Verdugo y Abiturnia, como corregimos en 2001 y puede ser confirmado en el expediente de entrega de su pontifical, en el que figura con seis libras de peso. Por otro lado, tanto su origen como su cronología coinciden con el lugar y el año de la consagración episcopal de Verdugo, que tuvo lugar en Madrid, en la iglesia de San Salvador el 21 de agosto de 1796¹.

A parte del báculo, llevan las mismas marcas que él (VARGAS y Madrid, Villa y Corte sobre cronología de 1796) una pareja de portacapas; una jarra de aguanil (en el interior de la tapa); un juego de cuatro bandejas elípticas (dos grandes y dos pequeñas) con ramo floral anudado en el centro; y un cáliz de plata en su color (sacrista baja), con nudo de jarrón, copa lisa y decoración de contornos, del que se hicieron numerosas réplicas en el siglo XIX (San Mateo, 1806; Santo Domingo, San Agustín y catedral de Las Palmas;

Ignacio; San Gregorio, Telde; Tías, Lanzarote). Todas ellas debieron formar parte del pontifical del obispo Verdugo.

En cuanto a su autoría, la impronta VARGAS se presta a dos posibilidades de interpretación. Por el momento, los estudiosos no están de acuerdo en la identificación del punzón y resulta difícil saber si pertenece al platero toledano Manuel Timoteo Vargas Machuca [1765-1805] o a su hijo Manuel Ignacio Vargas Machuca.

Cruz Valdovinos opina que este báculo es obra del primer, artífice que, según las Marcas de la Plata, utilizó dos variantes diferentes BAR/GAS y VARGAS. Para F. A. Martín, sin embargo, Manuel Timoteo empleó dos tipos de punzón personal: ML/BAR/GAS y BAR/GAS y su hijo Manuel Ignacio otras dos, ambas indistintamente VARGAS, con el apellido en una sola línea —como en el caso que nos ocupa—, en piezas fechadas en 1795; y la segunda, en el siglo XIX, con las iniciales de los dos nombres y el apellido completo: MIA/VARGAS. Según este último, todas las piezas que llevan la marca VARGAS pertenecerían a Manuel Ignacio².

¹ CAZORLA LEÓN, Santiago y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, José, *Obispos de Canarias y Rubricón*, Madrid, 1997, pp. 353 y 423.

² Hay que desentender la atribución a la escuela de Martínez de tozo para aguanil y de una fuente del siglo XVII de base de recordación con esculpidos y cónceps, considerado por error como partes de un supuesto juego de lavabos neoclásicos. HERNÁNDEZ PÉREIRA, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, p. 164 y fig. 38.

³ FERNÁNDEZ, Alejandro; MUNOJA Redal y RABASCO, Jorge, *Platos de la plata española y veneciana*, Diccionarios Anteprensa, Madrid, 1992, pp. 234 (plato: 1779) y 244 (sacra), 1610.

⁴ MARTÍN, Fernando A., *Piezas del platero Manuel Ignacio Vargas Machuca en el Monasterio de la Encarnación, Reales Sitios, año XVIII 60*, tercer tomo del 1901, p. 35 y *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 388.

JPM



MITRA DEL OBISPO VERDUGO [622]

ANÓNIMO / MADRID

BORDADO CON CHAPERA, LISTINJULIAS Y HILO DE ORO Y PLATA SOBRE RASO BLANCO DE SEDA / ESTUPE: 44,5 X 37 CM; MITRA, 54,7 X 39,8 X 8 CM / CA, 1796

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

Falleció el 27 de septiembre de 1816 en el palacio episcopal de Las Palmas, el 15 de enero de 1819 se hizo inventario de las piezas del pontifical de don Manuel Verdugo y Abiturnia, consagrado Obispo en Madrid en 1796. Además de su báculo episcopal, con peso de seis libras, entre ellas figuran un pectoral rico con diamantes y esmeraldas con su anillo de la misma clase y cadenas de oro, un pectoral corriente y su anillo, un capón de plata sobredorado con peso de una libra y 8 adarmes, un cáliz rico con copa y patena de plata y el resto de bronce y un portacapa de plata con 150 oros y 10 adarmes de peso. El 28 de mayo del ese año, el Cabildo catedralicio acordó valorizar el oratorio portatil del Sr. Verdugo, expuesto a deteriorarse por no tener uso alguno, y el 17 de agosto del año siguiente los canónigos don José Fernández Abad y don José Borjido presentaron inventario de las alhajas de su expolio, las que se hallaban custodiadas en una alacena de la sala de arcas. En tal fecha se acordó poner en la misma sala una cómoda para custodiarlas junto con otras que se encontraban en el cajón de las señas; y entregar al maestro de cermonias el puntero de plata del señor Verdugo y al sacristán mayor un cáliz rico con sus vinageras y platillo perteneciente al mismo expolio, para que se usase todas las veces que se saque el tercio de larán; y el cáliz de oro rico, donado por el Obispo Delgado y Vevegas, en las que se estrenase el termo blanco bordado en Cádiz pocos años antes.

Este cáliz rico, con copa de plata y vistago y pie de bronce, puede ser identificado con el que se guarda en el tesoro de la sacristía alta con nudo piramidal decorado con tres medallones con figuras de la Pasión—Oración en el Huerto; Cristo a la columna y camino del Calvario— y tres ángeles sedentes de cuerpo entero con símbolos de la Pasión en el pie.

Al mismo pontifical perteneció una capa pluvial bordada de oro con su estola y una catufa verde y violada bordada de oro y plata. Ambas deben ser los mismos ornamentos de pontifical,



con diseños de estilo isleño —zarzillos, jarrines y cuentas de perlas— sobre fondo verde (ca-sulla) y azul y violado (capá) que aún se conser-va. Se considera también de Verdugo una mitra bordada en plata y oro, con lentejuelas y chape-ría, y galón de encaje de oro. Los temas forman flores de colores (en oro, plata, azul, rojo, rosado y verde) y tallos en relieve interpretados según el gusto del último barroco. Pesece estuche de ma-dera taraceada con figuras geométricas y lace-rias con estrella de ocho puntas en medio, for-rado interiormente con damasco de seda rojo del tipo Palma y aragonesa coronado de María en galón de plata y florecillas de tela.

¹ CAZORLA LEÓN, Santiago. *Historia de la Catedral de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 386.

² ARCHIVO DE LA CATEDRAL SANTA ANA. *Las Palmas de Gran Canaria. Libro capitular* (1819-1823; 1833-1860 y 1788-1820).

³ *Alcan, libro inventario de la plata y sellos de la sacristía mayor*. Inventario, 5-VII-1830, ff. 95 y 96v.

JPM



PECTORAL, CADENA Y ANILLO EPISCOPAL DEL OBISPO VERDUGO [623 / 624]

MADRID

ESMERALDAS Y BRILANTES MONTADOS SOBRE PLATA EN SU COLOR Y CADENA DE ORO / PECTORAL, 12,7 x 7,8 CM. ANILLO 3,1 CM Ø / Ca. 1786

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

Cruz pectoral calada montada sobre estructu-ra de plata en su color con seis esmeraldas en los brazos y una en el centro, rifagas en el cua-drón y remates florales en los extremos de los brazos —de los que ha perdido uno— y anillo episcopal con dos hileras de 53 brillantes en tor-no a una esmeralda cuadrilonga central.

En el acto del enterramiento del obispo don Manuel Verdugo y Albiturno se entregó al chan-cero don Pedro José Berzcoana, en presencia del secretario Cueva, el pectoral y cadenera de oro con el anillo de tumbaga que se le despojó.

Dentro de estuche forrado en piel, se conserva el pectoral, cadena —que se utiliza el Jueves San-



1621

to para la llave del arca del monumento— y anillo con la siguiente anotación en el esterior de la caja, alusiva al préstamo que hizo el cabildo catedralicio al Obispo fra^y José Cueto [1891-1908]: *Este pectoral de plata adornado de esmeraldas y brillantes¹ y este anillo de los mismos materiales, juntamente con la cadena de oro² á que está asido el primero y este estuche, son propiedad del Excmo. Cabildo de esta Santa Iglesia Catedral, el qual ha tenido la generosidad de cedermelo para el uso³ mientras fructa en Canarias⁴ 19 de Febrero de 1895. Fr. José. Obispo de Canarias.*

Tanto el pectoral como el anillo episcopal aparecen reproducidos fielmente en los diferentes retratos que se conocen del Obispo Verdugo, como el de medio cuerpo pintado en 1799 (an-



1623

tiguo Seminario Diocesano de Canarias), el de la Casa de Colón, Palacio episcopal, sala capltular y antesala de las mismas estancias de la catedral de Santa Ana, todos ellos pintados por Luis de la Cruz y conservados en Las Palmas de Gran Canaria⁵.

En cuanto a la procedencia de ambas insignias episcopales, parece prudente atribuirle el mismo origen y cronología del hábito anterior, realizado, como hemos indicado, con motivo de la consagración del Obispo Verdugo en Madrid en 1796.

¹ Archivo de la Catedral de Las Palmas, libro capitular (1689-1821). 15-VII-1820 y 21-VII-1820.

² EL MEU DE ALDAS, Antonio, Luis de la Cruz y Roca, Biblioteca de Arteses Canarias, nº 23, Gobierno de Canarias, 1991, pp. 36-44.

JFM



LA NUEVA FAMILIA



LA NUEVA FAMILIA

LA DIÓCESIS DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, TENERIFE

Miguel Ángel Navarro Modesto

La Diócesis de San Cristóbal de La Laguna tiene unos antecedentes, más o menos, remotos. Ya, el 29 de septiembre de 1505, el Adelantado Alonso Remírez de Lugo ofreció datas de tierras y agua en Abona para el sustento económico de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, con la intención de convertirla en concatedral de la única Diócesis de Rubicón-Canaria, la cual, debería ser cubierta por el arcediano de Tenerife, dos canónigos y cuatro racioneros. La negativa del prelado diocesano a tal proyecto fue rotunda; no estaba la Diócesis para nuevos traslados de la sede catedralicia; por el contrario, eran tiempos para consolidada, y más teniendo presente que estaban iniciándose las obras de su construcción. Diez años más tarde, el Adelantado volvía a solicitar al Obispo Vázquez de Arce el traslado de la mitad del Cabildo Catedral, pero esta vez a la recién creada parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna; así, la población más numerosa del Archipiélago podría disfrutar de la suntuosidad litúrgica de una colegiata.

Progresivamente, desde 1782 a 1813, se fue gestando, entre los políticos y eclesiásticos de La Laguna, la idea de crear otro obispado en Canarias. Cuando las circunstancias fueron propicias, estas posibilidades que el Rey Fernando VII solicitara al Papa Pío VII su creación, realizándolo en 1819.

La división diocesana de Canarias, históricamente, está situada a caballo entre el final de la Edad Moderna e inicios de la Edad Contemporánea, en el contexto de una sociedad ilustrada que padecía los cambios de una Europa convulsionada por la Revolución Francesa, la invasión de España por Napoleón Bonaparte, unas Cortes Constituyentes que asumieron la soberanía nacional, una nueva reestructuración de la administración del Estado Español, la restauración absolutista y unas ideas ilustradas que evolucionaron hacia el

liberalismo. Son muchas circunstancias y factores que no podían dejar inmunes a los protagonistas de la creación de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna.

Para comprender el proceso y el expediente de erección de la Diócesis —este último se encuentra en los Archivos Secreto Vaticano y en el Histórico Nacional de España— hace falta conocer el contenido de las respuestas de los personajes y, especialmente, de las instituciones a las que se les pidió su parecer sobre tal proyecto eclesial. El expediente informativo, elaborado por la Real Audiencia de Canarias, revela el ánimo de las órdenes expresadas por el Rey Fernando VII. Estas fuentes documentales, nos permiten verificar el estado de opinión de cada una de las partes implicadas. Esta documentación oficial trata el problema sin ignorar aquella otra documentación que se oponía a la creación de la diócesis, lo cual, hace que sea de gran valor, por su imparcialidad y fiabilidad imprescindible e, también, la documentación privada de los personajes que fueron protagonistas durante todo el proceso, la cual se halla en diversos archivos locales.

La ciudad de La Laguna, durante la segunda mitad del siglo XVIII, padeció un declive social y económico a favor, principalmente, de Santa Cruz de Tenerife y La Orotava. La Laguna había dejado de ser, progresivamente, la ciudad más poblada del Archipiélago, pero continuaba siendo la urbe canaria más blasonada, en torno a una veintena de títulos, instituciones de carácter insular, como el Cabildo secular de Tenerife y la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife tenían sus respectivos sedes en la ciudad de los Adelantados. La primera de las instituciones antes mencionadas era el organismo que regía política y administrativamente la isla; la segunda era, desde el último tercio del siglo XVIII, el gran

promotor de las reformas técnico-sociales que Tenerife precisaba para despejar de su crisis económica, después de la ruina del negocio de la exportación del vino.

En ambos organismos participaban prácticamente los mismos personajes, todos ellos aristócratas. Éstos participaban de las ideas ilustradas; ilustración, al modo español, es decir, reformista y renovador sin romper con la tradición cristiana, y por lo tanto, abiertos a toda iniciativa que permitiera una mejora de la sociedad. En el caso del Cabildo, los cargos eran vitalicios y hereditarios. Estos individuos, desde un ámbito u otro, se esforzarían por hacer progresar su capital e isla. Proyectos como el establecimiento de nuevas industrias, incorporando nueva tecnología y maquinaria; la puesta en funcionamiento del Jardín Botánico, con especies vegetales hasta ese momento desconocidas, con la esperanza de introducir nuevos cultivos que sustituyeran los tradicionales nada rentables; la construcción de puentes, que venciesen los innumerables barancos, y carreteras más anchas, que permitieran el transporte más veloz y con mayor capacidad de carga; la mejora de las instalaciones portuarias; la canalización de las aguas para acrecentar las zonas de regadío; etc.; son un interesante rosario de providencias que auguraban una nueva época de prosperidad para la isla de Tenerife.

En el contexto de crisis social y económica de la capital insular, el Cabildo de Tenerife y la Real Sociedad Económica imaginaron acrecentar la población y prestigio de la ciudad de La Laguna, esforzándose por acaparar el mayor número de instituciones públicas como la Real Audiencia de Canarias, la Universidad, el Real Consulado Marítimo y Terrestre de Canarias, y también, como no, una diócesis con su sede episcopal, que extendiera su jurisdicción al resto de las islas occidentales del Archipiélago. Todo este entramado de proyectos, todos ellos arduos, pretendían favorecer la recuperación social y económica de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, sin olvidarnos de las necesidades sociales que aquellas venían a satisfacer.

El Cabildo siempre se erigió en portavoz del sentir e inquietud de la población de la isla. También las cuestiones eclesásticas entraban entre los puntos del orden del día del concejo insular. Un asunto, que ocuparía continuamente al Cabildo tinerfeño, fue la solicitud de un tribunal eclesástico que pudiese resolver todos los pleitos posibles, es decir, un tribunal con las mismas competencias, como el Provisorato, denominándose tradicionalmente *Tribunal de los Cuatro Cauzas*. El Obispo García Ximénez, a un año de su llegada, reconociendo la necesidad pastoral de las islas occidentales, estableció, en 1667, dicho tribunal, uno en la isla de Tenerife y otro en la isla de La Palma. No le faltó la oposición de los miembros de su propia curia diocesana de Canaria, pero el prelado diocesano mantendría dicho tribunal, hasta su misma muerte. Los cuatro Obispos siguientes

suprimirían y restablecerían el tribunal, intermitentemente, hasta que sería suprimido definitivamente en 1739.

A partir de este momento, el Cabildo de Tenerife no cesaría de exigir a los Obispos diocesanos, incluso al propio Rey, el inmediato restablecimiento del *Tribunal de los Cuatro Cauzas*, y aunque siempre el soberano confirmaba a Tenerife en su derecho, la respuesta de la curia diocesana continuaba siendo negativa, interponiendo recurso a la decisión Real y, por lo tanto, paralizando la orden del Rey. La tesis, esgrimida por la curia diocesana de Canaria —según se denomina en los documentos de la época a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria— para sostener su posición, se sostenía desde una lectura restringida del Derecho Canónico, el cual no contemplaba otro provisorato fuera de la capital diocesana; en cambio, las autoridades civiles de Tenerife se apoyaban en la necesidad, en la tradición castellana de tribunales de primera instancia en las zonas alejadas de la sede episcopal y el precedente establecido en 1667 por el Obispo de Canarias García Ximénez. La continua negativa de la curia diocesana hizo exasperar a los regidores y próceres de La Laguna, haciendo abrazar, entonces, la idea de establecer un propio obispado en su ciudad. De este modo no abría que estar rogando o exigiendo ninguna consideración a la curia de Canaria.

La primera noticia documentada, sobre dicho proyecto la encontramos en una carta privada de 14 de julio de 1782 de Fernando de la Guerra, Marqués de San Andrés, a José Viera y Clavijo, canónigo arcediano de Puertuertura de la Catedral de Canarias. Este Marqués había sido miembro fundador de la Tertulia de Nava, junto con su suegro, el Vizconde del Buen Paso y el Marqués de Villanueva del Prado. Era aquella tertulia homóloga de los salones y academias francesas, o también, de las tertulias o clubs que pululaban por todo el resto del territorio nacional. La Tertulia de Nava sería el tronco de donde germinaría otra institución más oficial, que es la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

La pretensión, expresada por el Marqués de San Andrés, de establecer una nueva diócesis no era asunto extraño, pues en América se estaban creando algunas, así como en la España peninsular, como era el caso de Santander, Menorca (Islas Baleares) o el intento de Lorca de separarse de la Diócesis de Cartagena. Hemos podido verificar esa propuesta explícita de crear un obispado en Tenerife gracias a la correspondencia que dicho Marqués mantenía con el arcediano, seguro de poderla obtener, donde ofrecía a Viera la mitra de la pretendida diócesis. El arcediano rechazaría esta idea a través de una carta de 21 de agosto del siguiente año, por considerar aquella imprudente e inconveniente para la unidad del Archipiélago. Que el autor de la idea hubiera sido el propio Marqués de San Andrés no puede ser totalmente comprobado, aunque si es el pri-

mero que la menciona por escrito. Es más probable que la idea naciese en un ambiente de tertulia de La Laguna, ya fuese la famosa Tertulia de Nasa o su heredera la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

Aunque Viera y Clavijo rechazase la oferta del Marqués de San Andrés, la idea no fue abandonada, por el contrario, antes incluso de la respuesta de aquél, el Cabildo de Tenerife asumió la idea y resolvió el 7 de abril de 1783 proponer al Rey que en esa isla se erigiese una sede episcopal para atender a las islas occidentales de Canarias. Es interesante destacar que la decisión del consistorio tinerfeño se realizó junto con otra demanda, esto es, el traslado de la Real Audiencia de Canarias a La Laguna.

El Cabildo de Tenerife encomendó, en un primer momento, las gestiones de creación de una nueva diócesis al regidor Tomás Sanfón, para que comenzara a recabar toda la información necesaria que permitiese redactar la solicitud de creación de una diócesis en Tenerife; pero la repentina muerte de este personaje llevó a que el Cabildo designase ahora al Marqués de Villanueva del Prado para que iniciara los contactos pertinentes en la Corte. Sobre estas supuestas gestiones no hemos encontrado documentación alguna que confirme su realización, aunque probablemente tomaría contactos verbales con algunos miembros del Consejo del Rey, como era su propio tío y, padrino el Marqués de Bajamar, Antonio Porlier, miembro de la propia Corte y próximamente Secretario de Gracia. Seguramente, éste le podía haber informado de cuáles eran los pasos operativos para obtener la creación de una diócesis para Tenerife.

Debemos esperar a otro documento, fechado entre 1789 y 1793, que prepara y ambienta, ahora, las conciencias de los eclesiásticos, y ya no sólo las de los laicos, como hasta ese momento, para ver la necesidad de una diócesis en Tenerife. Santiago Bencomo, beneficiado de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios en La Laguna elabora un informe o Memoria para reestructurar todos los beneficios y curatos de la isla de Tenerife; en dicho informe, Santiago Bencomo proponía la creación de una colegiata en La Laguna, en la cual se concentrarían todos los beneficios y capellanías que pululaban en la ciudad. De este modo, la capital estaría dotada de una iglesia con un servicio litúrgico con el adecuado nivel y categoría, que satisficiera a la población de La Laguna, así como a la misma isla de Tenerife.

Es obvio, que Santiago Bencomo estaría, inevitablemente, relacionado con los socios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y, por consiguiente, con los miembros del Cabildo. Así que establecer una colegiata en la ciudad podría servir para preparar el ambiente que hiciese más perentoria la creación de un obispado en La

Laguna. El cabildo de la proyectada colegiata, en cierto modo, no sólo sería un preludio de un futuro capítulo catedral, sino que serviría para dotar de profesores a la ya aprobada, en 1792, Universidad Literaria de La Laguna.

La idea de la colegiata de Santiago Bencomo fue asumida por el Obispo Tavira, al cual todos los historiadores, hasta el día de hoy, han atribuido la autoría del proyecto¹. Tavira tropezó con la secular disputa entre las dos parroquias existentes en La Laguna, los Remedios y la Concepción, imposibilitando la feliz ejecución de la idea.

Desde aquella decisión del concejo tinerfeño en 1783, esa institución no rellejaría en un acta su pretensión de crear una diócesis hasta el 26 de enero de 1796. El hecho viene dado cuando el Cabildo secular de Canaria pidió al de Tenerife su apoyo en un asunto que le preocupaba. El Cabildo de Canaria, después del traslado de Tavira, consideraba que la Diócesis de Canarias necesitaba un pastor que su origen social estuviese de acuerdo a la alta responsabilidad a ocupar, solicitando al Rey un Obispo que fuera de origen patricio. El Cabildo de Tenerife, ante tal petición, rechazaría intervenir en dicho asunto, puesto que ellos seguían con el propósito de requerir una diócesis para su isla. El Cabildo tinerfeño, pasados trece años, no sólo no había olvidado la idea de una diócesis independiente para Tenerife, sino que continuaba interesada en el asunto. Sólo era cuestión de esperar el momento propicio.

El Marqués de Villanueva del Prado no se había desentendido de aquella misión que el Cabildo de Tenerife le había encomendado; en 1797, terminaría de redactar una Memoria, donde argumentaba, con todo lujo de datos y detalles, la conveniencia de crear una diócesis en Tenerife. En dicha Memoria se desarrollaría los argumentos escrutinísticos y patristicos, que justificarían una diócesis en Tenerife, sin olvidar el argumento pastoral, es decir, que con un solo prelado para toda el Archipiélago se hacía imposible una adecuada atención pastoral. Estos razonamientos serían completados por una estadística económica y poblacional, por un extenso relato de las condiciones orográficas y por una minuciosa explicación de los peligros a sufrir en los traslados marítimos y terrestres. Con todo ello, pretendía demostrar la indiscutible importancia de Tenerife sobre el resto de las islas, la viabilidad económica de dos diócesis y la urgente necesidad de otro prelado más en el Archipiélago.

Concluyendo esta primera parte, podríamos sostener que la razón original que suscitó la idea de crear una diócesis en Tenerife, estaba vinculada esencialmente a las pretensiones de la sociedad lagunera de relanzar su ciudad, ante el descalabro social y económico que es-

¹ ARSEAPT, f.04, 109, ff. 35-47.

taba sufriendo. Prueba de ello es que tal proyecto diocesano estaba vinculado a otras peticiones de variado carácter: políticas, académicas, judiciales y comerciales. Todas estas instituciones deberían tener su sede social en la ciudad de La Laguna. Las razones descritas y subyacentes en la petición de una diócesis para Tenerife no significa que los promotores de la idea tuvieran, también, presentes las indiscutibles carencias pastorales a la hora de sostener la demanda de un pastor propio para Tenerife, pero para ellos la concepción reformista y desarrollista de la isla primaba sobre otro tipo de consideración.

El diputado gomero en las Cortes de Cádiz (1812-1814) Antonio Ruiz de Padrón, educado en el ambiente ilustrado de La Laguna, y los demás diputados tinerfeños tomaron y asumieron aquella iniciativa del Cabildo de Tenerife. Trasladaron el 6 de septiembre de 1813 a las Cortes la primera propuesta oficial de creación de una segunda diócesis en las Islas Canarias, con sede en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, para así atender pastoralmente mejor las islas occidentales. Los diputados solicitantes eran conscientes de la necesidad pero, igualmente, sabían que nada se resolvería hasta que la mitra de Canarias no estuviera vacante, pues el Código de Derecho Canónico siempre protegería los derechos adquiridos del prelado titular. Esta circunstancia el Rey la tendría presente durante todo el desarrollo ulterior del expediente de la creación de la diócesis.

Confrontando la representación de solicitud de los diputados doceañistas con la *Memoria* del Marqués de Villanueva del Prado nos permite llegar a la conclusión siguiente: que los diputados utilizaron la mencionada *Memoria* para la redacción de su escrito, como ocurriría, de igual modo en el futuro, cuando se abriese el *Expediente Informativo* de la Real Audiencia de Canarias. Por consiguiente, podríamos afirmar que la *Memoria* del Marqués de Villanueva del Prado es el documento base para realizar todas las gestiones futuras de solicitud de la nueva diócesis en Tenerife. De la misma manera, serviría como referencia para elaborar el informe del regente de la Real Audiencia. En todos los archivos de las instituciones públicas que tuvieron que informar existe una copia del manuscrito del Marqués de Villanueva del Prado.

La solicitud de creación de una diócesis en Tenerife, independiente de la de Canarias, coincide y acompaña, en el tiempo, al inicio y pleno desarrollo de lo que ha venido a llamarse en la historiografía canaria como *El Pleito Insular*. Dicho pleito comenzó, abiertamente, a partir de 1808, cuando se produjo el vacío de poder político en España por encontrarse Carlos IV y Fernando VII, retenidos en la ciudad francesa de Bayona por Napoleón I, teniendo las instituciones locales que asumir la autoridad en nombre del Rey sobre todo el Archipiélago, produciéndose un abierto enfrentamiento entre los organismos civiles de Canarias y la Junta Suprema de Canarias con sede en La Laguna.

El Pleito Insular durante la historia tiene momentos y motivaciones diversas que lo hace estallar. En este momento vuelve a estallar la confrontación cuando las Cortes de Cádiz piden se determine qué ciudad canaria habla de ser capital de la recién constituida provincia civil. La solicitud, en las Cortes, de una diócesis para Tenerife todavía no sería motivo de un enfrentamiento entre las dos islas, pues más bien estaban ocupados por la capitalidad civil; por otro lado, no era algo que desde Las Palmas se viera próximo o probable.

El retorno de Fernando VII en 1814 y la vuelta al absolutismo político favorecieron los intereses tinerfeños frente a los de Las Palmas de Gran Canaria. Se confirmaría la permanencia — con carácter provisional — de la capital provincial en Santa Cruz de Tenerife, establecida, anteriormente, por las propias Cortes de Cádiz. La definitiva erección y dotación de la Universidad Literaria de La Laguna se resolvería finalmente en 1816, denominándose, a partir de entonces Real Universidad de San Fernando, en agradecimiento al soberano reinante; y, en 1819, se crearía la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna.

Un personaje decisivo en el nacimiento de la Universidad y el Obispo de La Laguna es Cristóbal Bencomo, hermano del antes nombrado Santiago Bencomo. Siendo aún Fernando VII Príncipe de Asturias, Cristóbal había comenzado su carrera eclesiástica como profesor de latín del Príncipe heredero, para luego convertirse en su confesor. En ese último cargo permaneció hasta el apresamiento de Fernando VII en Bayona. Regresando el Rey en 1814, Cristóbal Bencomo pasaría a ocupar cargos de la máxima confianza y proximidad del monarca. La celeridad cómo se gestionarían los expedientes de erección de la Universidad como de la Diócesis, nos indican el grado de ascendente que este personaje tenía en la Corte y principalmente ante el Rey. Prueba de ello es que el 31 de mayo de 1816 se establecería un Obispo Auxiliar en Tenerife, respetando los derechos del prelado titular de la única diócesis en Canarias, y el 15 de septiembre del mismo año se erigiría la Real Universidad de San Fernando en La Laguna.

No había pasado un año de la solicitud de los diputados canarios en las Cortes de Cádiz, cuando el 1 de agosto de 1814 el Rey ordenaba al regente de la Real Audiencia de Canarias que abriera un expediente informativo sobre la conveniencia de erigir otra diócesis en el Archipiélago. Todos los organismos civiles de las islas se manifestaron a favor del proyecto de división diocesana menos el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. El propio Cabildo Catedral de Canarias se mostraría, también, favorable a una nueva diócesis en Tenerife, aunque al siguiente año, en una sesión muy convulsiónada, rectificaron su anterior fallo, produciéndose dos bandos antagónicos en el seno del propio Cabildo Catedral. En el acta capitular de esta última sesión se reflejan nitidamente las acusaciones contra los pár-

tidarios de la división diocesana. Estos bandos, enfrentados, protagonizarían la futura confrontación entre las dos diócesis durante todo el Trienio Liberal.

Hemos de destacar la particular respuesta del Cabildo de la isla de La Palma en 1815, el cual, como la mayoría de las instituciones públicas del Archipiélago, se mostró favorable a la creación de una diócesis en Tenerife pero, aprovechando la conjuntura, haría otra propuesta. El Cabildo de La Palma proponía también la creación de otra diócesis para aquella isla con agregación de la isla de La Gomera y la isla de El Hierro. Este Cabildo aprovecharía los argumentos presentados por la Memoria del Marqués de Villanueva del Prado, utilizándolos para su propia solicitud. Este curioso dato nos confirma que las razones pastorales, sostenidas por los dirigentes de las islas, se mezclaban con el prestigio y realce que un obispado podría deparar a la ciudad beneficiada con su instalación.

El Obispo de Canarias Manuel Verdugo Albuñura, también, expresó su opinión; esta sería disconforme con la división diocesana. Veía en tal proyecto un motivo que produciría desunión en la provincia, y, aunque reconocía la dificultad que un solo Obispo tenía para atender, adecuadamente, toda la Diócesis, consideraba que el problema podría ser resuelto con la ayuda de un Obispo auxiliar, salvándose, por consiguiente, la unidad pastoral y espiritual de todo el pueblo canario.

La remisión del informe del regente de la Audiencia se fue retrasando, y nuevos requerimientos de la Corte exigirían su envío. La correspondencia entre Cristóbal Bencomo y el Marqués de Villanueva del Prado desvela sus recelos contra el regente. Interpretaban que éste estaba retardando la conclusión del expediente como medio para hacer morir las pretensiones divisionistas. El regente envió el 4 de noviembre de 1816 su informe concluyente, pero no llegaría a la Corte hasta el 21 de enero de 1817.

Ya en manos del fiscal del Remo, el informe volvía a ser, una vez más, ralentizado, a la espera del dictamen definitivo. Por la correspondencia de Cristóbal Bencomo y del agente en Madrid del Ayuntamiento de La Laguna, se sabe que dicho fiscal no pretendía obstaculizar el expediente, por el contrario, estaba cumpliendo rigurosamente su trabajo, el cual, debería hacerse con concreta minuciosidad. Formalizado el dictamen fiscal sería trasladado al Consejo de Castilla, y a éste correspondería llevarlo al Rey. Esto se realizaría el 5 de septiembre de 1818. A partir de ese momento se agilizaría el procedimiento hasta la firma de la Bula de erección de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna por el Papa Pio VII el 1 de febrero de 1819. La orden del Rey, comisionando a su embajador en Roma para que solicitase la diócesis, se produce el 14 de diciembre; al embajador le llegaría la

documentación un mes después, es decir el 15 de enero de 1819. Desde esta última fecha hasta el 1 de febrero solo pasarían dieciséis días; una celeridad del todo inusual, salvo que quien lo apremiase fuese algún personaje influyente, como el mismo Rey de España. Ello nos sigue indicando la capacidad de influencia de Cristóbal Bencomo ante el Rey.

Después de la aceptación de la Bula Pontificia por el Patrono de la Iglesia en España, se publicaría la Real Orden Auxiliar, para su aplicación, y el nombramiento del Comisario Regio y Pontificio, recayendo en el Obispo Auxiliar de Tenerife Vicente Román y Linares. El 21 de diciembre de 1819 se ejecutaría la Bula de erección de la nueva Diócesis en un acto público en la, hasta ese entonces, iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios, constituyéndose el Cabildo Catedral de La Laguna y eligiéndose el vicario capitular para gobernar la Diócesis mientras la sede episcopal permaneciera vacante; esta responsabilidad recaería en el deán Pedro José Bencomo, también primer Rector de la Real Universidad de San Fernando.

El Trienio Liberal (1820-1823), arribado sólo treinta y ocho días después de la ejecución canónica de la Diócesis Nariense, restableció el sistema constitucional aprobado por las Cortes de 1812. Este nuevo periodo político estimulaba el *Pleto Insular*, esta vez, centrado en los temas de la capitalidad provincial y la pervivencia o no de la Diócesis de Tenerife. Cada uno de los personajes, procuradores de las diversas instituciones de Gran Canaria y Tenerife en las primeras Cortes del Trienio, defenderían los intereses de sus propias instituciones representadas. El representante del Cabildo de Gran Canaria y el propio del Cabildo Catedral de Canarias, Minguini y Fritas respectivamente, se unirían en obtener la capitalidad provincial y reunificación diocesana; por el contrario, el único agente por Santa Cruz de Tenerife, José Murphy, defendería los intereses de la capital provincial, preocupándose fundamentalmente por conservar la capitalidad provincial. Gracias a la decidida intervención del diputado por Galicia, el gomero Antonio Ruiz de Padrón, se pudo, en la primera etapa de este periodo liberal, asegurar la continuidad de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna. Es entonces, ante el fracaso de las gestiones del magistral Fritas, cuando el Cabildo Catedral de Canarias solicitaría una archidiócesis para el Archipiélago con sede metropolitana en Las Palmas, cosa que no obtendría.

Dentro de este contexto, el diputado por las islas menores, el gomero Miguel Echevarría, apoyaría la pervivencia de la Diócesis lagunera y expresaría su inquietud por ver mejor atendidas pastoralmente las islas menores, por lo que solicitaría, según indicación y petición del Cabildo de La Gomera, otra sede episcopal para el resto de las Canarias occidentales: La Palma, La Gomera y El Hierro. Esta nueva solicitud no hacía otra cosa que recuperar la iniciativa del Cabildo

de La Palma en 1815; tal idea no se llegaría a discutir, quedando únicamente en las actas del Congreso como deseo y preocupación del representante gomero.

Distinto sería a partir de las segundas Cortes ordinarias del Trienio. Los diputados elegidos por Canarias serían Minguiri, Murphy y el canónigo doctoral de Canarias Graciliano Alfonso, que sustituiría a su correligionario del Cabildo Catedral, el magistral Pías. El representante del Ayuntamiento de Las Palmas seguiría luchando por la preeminencia de su isla sobre la de Tenerife, sea en el ámbito civil como eclesiástico. En cambio, el representante eclesiástico únicamente lucharía por la supresión de la Diócesis de Tenerife, comenciendo de su inutilidad y fruto del capricho y pretensiones de los hermanos Bencomo; también, estaba profundamente preocupado por las paupérrimas arcas de la Catedral de Canarias, primera y más grave consecuencia de la división diocesana. No podemos soslayar la visceral ojeriza de Graciliano Alfonso contra ciertos miembros del recién nacido Cabildo Catedral de La Laguna, contra los cuales estaba enfrentado ideológicamente; en diversos discursos en las Cortes o en el seno de su Cabildo Catedral no desaprovecharía ocasión para atacarlos de ultramontanos o conservadores, siendo esta acusación la que más daño les podía hacer, precisamente en medio de algunos alzamientos absolutistas de zonas del territorio nacional.

Por otro lado, los respectivos representantes de los Ayuntamientos de Santa Cruz de Tenerife y de Las Palmas de Gran Canaria, sólo, se moverían por el interés social y de preeminencia de su ciudad respectiva sobre el resto del Archipiélago. En un primer instante de las segundas Cortes del Trienio, el representante del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife haría alianza con el representante del Cabildo Catedral de Canarias, acordando, secretamente, no obstaculizarse en la defensa de sus respectivos intereses. Graciliano Alfonso procuraría incorporarse a las Cortes al día siguiente de la sesión en que se decidiera la capitalidad provincial de Canarias. En compensación, José Murphy no dificultaría las acciones de aquel a favor de la reunificación diocesana. Más adelante, cuando Murphy se ve acusado de no defender los intereses eclesiásticos de la isla de Tenerife, cambiaría de táctica. Se mostraría partidario activo de la continuación de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna esforzándose por mostrar una imagen más patriótica, defensor de todos y cada uno de los intereses de Tenerife, incluso, hasta en el último momento en que estaban expirando las Cortes liberales, continuará demostrando su lealtad a los intereses de su isla.

En el Trienio Liberal se sucederán dos gobiernos, cuyas relaciones con la Santa Sede fueron tensas. Los gobiernos liberales propusieron candidatos para cubrir las distintas diócesis españolas vacantes. Roma cedería en muchas peticiones del Gobierno español, como,

por ejemplo, en la reducción de conventos y secularización de religiosos; pero no podía admitir el acceso al episcopado a candidatos de dudosa ortodoxia. Estos candidatos eran el prototipo del regalismo liberal con tendencias episcopalistas, y, por lo tanto, con cierto desprecio a la autoridad del Sumo Pontífice sobre los asuntos eclesiásticos de España. En la Real Presentación de 1822 se proponían candidatos para cubrir las vacantes de seis diócesis, entre ellas la de Canarias a favor de José Joaquín Pérez. Ninguna candidatura fue admitida. Cada uno de los candidatos eran sospechosos de heterodoxia. La particularidad a destacar es que en el Gobierno de la Nación no había voluntad, o alguien ponía impedimentos, para que se propusiera un candidato para la sede de Tenerife, cuando la praxis de la Iglesia había sido siempre realizar en un mismo acto la erección de la diócesis y el nombramiento del primer obispo.

En estas circunstancias, Graciliano Alfonso, que en el Gobierno de Evaristo San Miguel ejercería un importante protagonismo, lograría la suspensión de la *provisión del Obispado de Tenerife*. Graciliano obtendría, no sólo la paralización del nombramiento de un Obispo, sino que esperaba, además, que en el *arreglo del clero* —proyecto de reestructuración de las jurisdicciones diocesanas, redistribución y pensión del clero— se pretendía retomar la reunificación diocesana de Canarias. Esperaba conquistar este propósito cuando los tiempos fueran políticamente más propicios.

La nómina del primer Obispo de San Cristóbal de La Laguna sería resuelta cuando Fernando VII volvió a asumir el poder absoluto en España. El retorno de Cristóbal Bencomo al Consejo de Castilla, y su decidida influencia sobre el Rey permitieron el nombramiento del dean de Grerse Luis Folgueras y Sión para la sede de Tenerife. Una vez más la presencia del arzobispo de Heraclea, Cristóbal Bencomo, cerca del Rey, es el factor decisivo para que las cosas se acelerasen a favor de su ciudad natal San Cristóbal de La Laguna.

Si nos preguntáramos qué significado ha tenido para Canarias la erección de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna, podríamos decir que inicialmente fue causa para el enfrentamiento, no ya sólo de los políticos de ambas islas mayores, sino también del mismo clero diocesano, especialmente de los canónigos de ambas catedrales, a los cuales correspondería gobernar ambas diócesis canarias en vacancia o incluso con los prelados respectivos. Pero, sin lugar a dudas, la existencia de dos diócesis permitió una mejor y cuidada atención pastoral de los obispos a su respectiva grey.

El Cabildo Catedral de Canarias anunciaba que, con la división diocesana, ese cuerpo quedaría empobrecido económicamente, en relación al nuevo de La Laguna. Ciertamente, las cosas sucedieron tal como lo previeron. Pero también, la Diócesis de Tenerife se verá

en la dificultad de poner en marcha las estructuras necesarias para el gobierno y funcionamiento de la joven diócesis, no pudiendo establecer, definitivamente, el centro de formación de su propio clero, el seminario, hasta 1877 —cincuenta y ocho años después del nacimiento de la Diócesis— lo cual, significaría el empobrecimiento académico, envejecimiento y carencia de clero para la adecuada atención pastoral de las cuatro islas occidentales.

En todo el proceso de génesis, pasos y creación de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna hay un personaje que destaca y sobrevive a todos los protagonistas del inicio: Alonso Nava y Grimón, VI Marqués de Villanueva del Prado. Este personaje ilustrado, interesado por toda la realidad social de su tiempo, es un político nato, con una formación polifacética, que si bien, en un principio, participaría de la política activa, al final de su vida se dedicaría con mayor empeño a custodiar aquellas iniciativas que eran hijas suyas, como la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, el Jardín Botánico de La Orotava, la Real Universidad de San Fernando y el Obispado de San Cristóbal de La Laguna.

No en todos los periodos sucesivos de la historia de las dos diócesis canarias se mantuvo este ambiente de enfrentamiento. En un momento dramático de la historia de la joven diócesis, ésta estuvo a punto de desaparecer. El episodio lo ofreció el Concordato de 1851; éste establecía la supresión de la Diócesis de Tenerife. Todos los organismos diocesanos y civiles de Tenerife se esforzarían por buscar apoyos que impidieran tal propósito. El Cabildo Catedral de Canarias, como su propio Obispo Codina, aunaron voluntades para evitar que esa cláusula concordataria se aplicase; incorporándose a tan noble iniciativa el cardenal arzobispo de Sevilla Romo, que había sido, anteriormente, Obispo de Canarias.

En estos últimos años del siglo XX y XXI, la relación y cooperación interdiocesana ha progresado de forma determinante, aunque salvando siempre la independencia decisoria de sus respectivos prelados. Materias como enseñanza, catequesis, patrimonio histórico, documentos pastorales, exposición *La huella y la senda*, etc., son distintas facetas que expresan el clima de hermandad y colaboración que hoy día reina entre las diócesis canarias.





LETRA BULATINA/ 17 HORAS

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. ARCHIVO DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA.

ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, EN DEPÓSITO TEMPORAL.

BIBLIOGRAFÍA

NÚÑEZ MUÑOZ, M. F. (1986), pp. 157-170.

En la evolución cronológica de la documentación pontificia los *litterae apostolicæ* o *bulas* se utilizan para los actos administrativos, así, ordenanzas, constituciones, cánones, decretos de indulgencias o de excomunión, concesión de beneficios, entre otros muchos actos son concedidos mediante bulas; siendo documentos de gran perfección retórica, gráfica y simbólica. Ahora bien hemos de hacer constar que en el lenguaje propio de la cancellería romana no se denomina bula a ningún documento, sino que se utiliza la expresión *littera apostolica* —carta solemne y carta consistorial— que es un documento intermedio entre el privilegio y la carta, remontándose su origen al pontificado de Inocencio IV [1243-1254]; no obstante hemos de señalar que quizá el elemento que más destaca en esta tipología documental es el sello de plomo que pende del mismo, en cuyo anverso figura el nombre del Papa gobernante con el número de orden de su nombre, y en el reverso las cabezas de San Pedro a la derecha del observador y la de San Pablo a la izquierda, separadas por una cruz; este sello, que es uno de los signos de validación del documento, tiene su origen en una bula de plomo que al ser impactada por las imprentas que figuran en ambas caras se aplana y adopta el formato de sello de la forma primitiva de éste, es decir, de la bula de plomo —a veces de oro— que forma parte y valida la letra apostólica; proviene la denominación de bula que se le da a este tipo de documento.

Nota muy particular de la bula es el aspecto de la primera línea en la que destacaríamos en primer lugar, el nombre del Papa en mayúscula gótica oscuraceña —*Flas*— seguido del título pontificio —*Episcopus Servus Servorum Dei*— y la fórmula de perpetuidad —*ad perpetuam rei memoriam*—.

Otras características propias de esta tipología documental las hallamos en el hecho de estar



[22]

expedida por la cancellería apostólica con el sello de plomo o con el que hace sus veces, en que la materia sustentante sea el pergamino oscuro, basto y hasta 1878 en caracteres antiguos o bulaticos; el que sea cronológicamente datada según el año de la Encarnación, o entre otras, que sea firmada por varios oficiales de la cancellería.

El documento que se muestra es precisamente la *littera apostolica* o bula de erección de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna, otorgada por el Papa Pio VII en Santa María la Mayor, Roma, el uno de febrero de 1819; documento cuya transcripción ha sido publicada, tanto en su lengua original —latín— como su traducción castellana por la profesora María Fe Núñez Muñoz/ quien además ha realizado varios trabajos en los que ha estudiado, tanto los prolegómenos como el posterior desarrollo y andadura, de la historia de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna hasta el último tercio del siglo XIX; buena muestra de ello es la bibliografía publicada al respecto por esta profesora.

Por otra parte, el libro I de *actas capitulares* de la catedral de La Laguna¹ se inicia precisamente con la copia trascrita al castellano de la bu-

la² de erección de la nueva Diócesis, y en sus 43 primeras páginas don Antonio Pereira y Pacheco prebendado de la Santa Iglesia Catedral y su primer secretario capitular realiza, a partir del expediente que había formado con los documentos originales, el Obispo auxiliar don Vicente Román y Linares, las copias de alguno de los documentos de mayor trascendencia en la creación de esta nueva Diócesis.

A continuación de la bula de erección se transcribe la copia de la Real Cédula³ de Fernando VII, dada en palacio el 27 de agosto de 1819, dirigida a don Vicente Román Linares, Obispo auxiliar de Tenerife, en la que empleando los mismos motivos principales que se recogen en la bula de erección, sobre la imposibilidad que tiene un solo pastor de atender debidamente a todos los diocesanos de la Diócesis de Canarias, formada por siete islas separadas entre sí por el mar y con unos caminos en muy mal estado, y deseando remediar los males que, tanto en lo espiritual como en lo material, se derivan de este hecho, mandó que, oyendo a los apuramientos de las siete islas, al Obispo, al Cabildo Eclesiástico y a la Real Audiencia de Canaria, El regente remitiera a la Real Cámara

de Castilla un expediente completo para poder resolver con pleno conocimiento la división de la Diócesis de Canaria.

Este informe fue remitido por el regente el 4 de noviembre de 1816 y la Real Cámara de acuerdo con el dictamen de su fiscal, con el parecer de la Audiencia de Canarias, con el voto general de las islas y con los deseos de sus habitantes, propone al Rey en consulta el 5 de septiembre de 1818 que el Obispado de Canarias debía dividirse en dos independientes en territorio, jurisdicción y rentas, adjudicando al nuevo Obispado que se crea las islas de Tenerife, La Gomera, La Palma y El Hierro; quedando el primitivo Obispado de Canaria con el territorio que comprenden las islas de Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura.

Con fecha 10 de octubre de 1818 ordena se dirijan a Roma las peticiones solicitando la acordada división del Obispado, división a la que accede el Papa Pío VII emitiendo la Bula de Erección del Obispado de Tenerife el 1 de febrero de 1819, autorizando ampliamente para su ejecución a la persona constituida en Dignidad Episcopal que el Rey designe, declinando Fernando VII nombrar para tal cometido, por Real Decreto de 18 de febrero de 1819, al Obispo auxiliar de Tenerife don Vicente Román Linares, con el título de comisionado apostólico y regio, para que siguieran las peticiones, reales órdenes y bula de Su Santidad haga la división, desmembración y separación perpetua del Obispado de Canaria, erigiendo un nuevo Obispado que comprenderá el territorio de las cuatro islas anteriormente citadas y las esmas y libere para siempre, con todos sus pueblos, iglesias, beneficios y persunas de la jurisdicción ordinaria del Obispo de Canaria, de cuya Curia Episcopal separareis libremente todas y cada una de las Escrituras o Títulos, Protocolos o Papeles y demás documentos de toda clase que pertenecian de cualquier modo a los dichos cuatro islas, o sus habitantes, y consignareis a la Secretaría del Nuevo Obispado.²

Al igual que en la bula de erección en la real cédula se fija como sede del nuevo obispado que se crea la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, concediéndosele los honores, derechos y pre-

rogativos que suelen disfrutar tales capitales; asimismo se elige a la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios como sede de la Iglesia Catedral, nombrándose como patronos del nuevo Obispado a la Bienaventurada Virgen María, con la advocación de su Natividad y título de los Remedios y los reyes san Fernando de España y santa Isabel de Portugal. También se ordena al comisionado pontificio y regio que en la Catedral además de ser la Cátedra y Silla de un Obispo sucesivo, se cree lo antes posible el Cabildo formado por seis dignidades, diez canónigos, ocho racioneros enteros y ocho medio racioneros. Cabildo que deberá formar unos estatutos y decretos para el buen gobierno y dirección de los bienes y derechos espirituales y temporales y que deberán ser aprobados por el Obispo propietario que el Rey nombre.

Se contempla también en esta Real Cédula que desde el momento en que el Comisionado pontificio y regio publique el edicto de desmembración y división de las islas de Tenerife, La Palma, La Gomera y El Hierro y estar eximidas de la jurisdicción del Obispado de Canaria, se declaren también segregadas las rentas que de dicho territorio percibía el Obispo, el Cabildo y la Fábrica de la Iglesia de Canaria; asimismo plantea cuales han de ser los emolumentos de don Vicente Román Linares y los de los miembros del Cabildo Catedral.

También se asienta la copia del edicto³ de desmembración de la Diócesis de Canaria, dado por don Vicente Román Linares en San Cristóbal de La Laguna el 21 de diciembre de 1819: la profesión de fe⁴ que tiene lugar en la capilla mayor de la Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de los Remedios realizada en cumplimiento con lo decretado por el Concilio de Trento y con la bula de Pío IV de 9 de diciembre de 1564, y se lleva a cabo ante el Obispo auxiliar, comisionado pontificio y regio, Román Linares y ante el notario público y de la Comisión Apostólica y Regia, Rafael Alonso de Armas.

Una vez realizada la profesión de fe los señores capitulares pasan, junto con el Obispo Román Linares y el notario Alfonso de Armas—después de haber hecho oración ante el Santísimo

Sacramento—al coro de la Santa Iglesia Catedral para llevar a cabo la colocación canónica⁵ mediante el acto de tomar posesión de sus respectivas sillas; siendo el primero en hacerlo el doctor don Pedro José Bencomo, deán y canónigo dignidad de la misma, que pasó a ocupar la primera silla del coro de la derecha que a su dignidad corresponde después de la episcopal; a continuación tomaran posesión el resto de los componentes del Cabildo Catedral.

Una vez realizadas las diligencias de profesión de fe, colocación canónica, posesión e instalación del Ilustrísimo Cabildo de esta Santa Iglesia Catedral el Obispo Román Linares celebró misa pontifical asistido de los señores dignidades y canónigos con manifiesto del Santísimo Sacramento, a cuya solemnidad asistieron el Muy Ilustre Ayuntamiento, las comunidades religiosas de franciscanos, dominicos y agustinos de La Laguna y una gran concurrencia de fieles; finalizada la misa habiéndose cubierto al Santísimo Sacramento, su Señoría Ilustrísima entonó el *Te-Deum* y se sacaron en procesión las imágenes de Nuestra Señora de los Remedios, de san Fernando, santa Isabel y san Cristóbal, con la asistencia del Obispo, de los cabildos eclesiales y seculares, las comunidades religiosas citadas y la hermandad del Santísimo, así como numeroso público, procesion que se desarrolló por diversas calles de la ciudad finalizando a las doce del mediodía. Acto que supone el inicio de la andadura del Cabildo Catedral de la Nueva Diócesis erigida por Pío VII mediante el dictado de la bula que se expone en este evento.

²Dado en Roma en Santa María la Mayor el día primero de Febrero en el año de la Encarnación del Señor de mil ochocientos dieciocho y decimo nono de nuestro Pontificado. Libro de Actas Capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Tenerife. Tomo Luto de 1819 f.11. Copia de la Bula de erección del Obispado de Tenerife. MÚÑEZ MUÑOZ, M.F. La Diócesis de Tenerife. Apuntes para su historia (1813-1899). Santa Cruz de Tenerife, 1986. Caja General de Ahorros de Canarias, pp. 163-170. Aunque en la data del documento figura como año de expedición 1818, hemos de hacer constar que se trata del año 1819 ya que utiliza como ejemplo el año de la Encarnación, empleado a partir del pontificado del Papa Eugenio IV (1431-1447) para las cartas apostólicas, data que utiliza el computo florentino que considera el inicio del año el 25 de marzo.

³El privilegio es un documento de la cancellaría romana que pervive hasta el siglo XV si bien es verdad que a

partir del siglo XIII son raras de encontrar los privilegios se suficientemente otorgar inamovilidad y protección, y las cartas para la relación entre personas. VdI DÍAZ BOROIGAS, F. Documentos pontificios. Tipología. Oviedo, 1996. Asociación de Archiveros de la Iglesia en España. Edición conmemorativa en el XXX ANIVERSARIO de la fundación de la Asociación 1977-11. GARCÍA ORO, J. «Clasificación y tipología documental» en HIESCO TEBERERO, A. (ed.) Introducción a la paleografía y a la diplomática General Madrid, 1999. Editorial Síntesis, pp. 238-251.

² NÚÑEZ MURGOZ M. F. «La Diócesis de Teruel». op. cit. NÚÑEZ MURGOZ M. F. «Teruel» o San Cristóbal de La Laguna. Diócesis Nariárenas. En Diccionario de Historia Eclesiástica de España. CSIC, Madrid, 1975, Tomo IV pp. 23-96-25-99. NÚÑEZ MURGOZ M. F. «Velimines para la erección de la Diócesis de Teruel» (1813-1819), en *Revista de Historia Canaria*, T. XXXI, III (1978) pp. 33-72.

³ Libro de Actas capitulares de la Santa Iglesia Catedral de Teruel, Tomo I año de 1819. Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna. Fondo Santa Iglesia Catedral de Teruel, en depósito temporal, pp.1-43.

⁴ *Ibidem*, pp. 1-11.

⁵ *Ibidem*, pp. 11-19.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, pp. 19-33.

⁸ *Ibidem*, pp. 33-37.

⁹ *Ibidem*, pp. 37-41.

CLJHG



721



SELLO DE LA CATEDRAL DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA [73]

ANÓNIMO.

PLANCHA DE BRONCE / 6,5 CM Ø / SIGLO XIX.

INSCRIPCIÓN:

CHRISTOPHORI LAGUNENSIS ALME ECCLESIAE SANCTI TENSENSES. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. SALAS CAPITULARES DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA.

BIBLIOGRAFÍA:

DARIES PRINCEPE, A. y PIERREBO CORDELLA, T. (1997).

El sello del Cabildo Catedral fue traído por Cristóbal Bencomo desde Sevilla, signiendo el modelo propuesto anteriormente por Pereira Pacheco. El sello actual muestra a san Cristóbal con el Niño sobre el hombro derecho posando un río, a diferencia de la propuesta de Pereira Pacheco, donde aparecen el mar y El Teide. También aparecen a ambos lados de la imagen del santo las iniciales S y F entrelazadas, coronadas

en su parte superior y con una espada en la inferior, mientras que al otro lado aparece la L también en la parte inferior. Completa la imagen con una casa y una arboleda, así como el anagrama de María en la parte superior del sello.

RMJG.



BÍCULO EPISCOPAL DEL ARZOBISPO DE HERACLEA [74]

JOSÉ IGNACIO MACAZAGA / H^o 18201 / MADRID.

PLATA PUNDA Y CINCLABIA EN SU COLOR / 1817

MARCAS:

ESCLDO CORONADO CON ORO Y MADR. NO. 17, CASTILLO-17, Y MACAZAGA.

TENSENSES. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS.

BIBLIOGRAFÍA:

PEREZ MOREIRA, J. (2000), p. 38, N^o 98 y (2001), I, p. 253.

Báculo episcopal con vara cilíndrica, nudo o macolla compuesta por tambor cilíndrico y vuelta en forma de zarcillo de acanto terminado en roseta. De estilo plenamente neoclásico, la belleza y armonía de la pieza demuestran la calidad artística de su autor. Por las marcas que presenta no hay duda en identificarlo con el platero guipuzcoano José Ignacio Macazaga, cuya impronta personal figura también en el juego de altar de plata sobredorado de la misma iglesia leonesa, potera, virajetas, sabilla y campanilla. Según los contratos oficiales de Madrid, ambas fueron realizadas en 1817 y a igual que las vestiduras pontificales que también conserva la catedral de La Laguna, sin duda fueron encargadas con motivo de la consagración episcopal de Cristóbal Bencomo, preconizado ese mismo año como arzobispo de Heraclea por el Papa Pio VII.

Cuñado del famoso platero Antonio Martínez —fundador de la Real Fábrica de Platería—, José Ignacio Macazaga trabajó para el Real Servi-

cio de S. M. De él se conservan en el Palacio Real de Madrid un juego de viraseras y un cáliz marcado en 1819. Filicéido en mayo de 1820, su hijo, Antonino Macazaga, ampuado en el examen de platero el mismo año y mes de la muerte de su padre, continuó haciendo cálices limosneros y otras obras religiosas para la Casa Real.¹

El legado del arzobispo de Heraclea incluía, además de su háculo y juego de altar, un puntero, una palmaria con pinzas, dos crismetas, un jaro y una cucharilla de plata²; todo lo cual, según el inventario formado en 1914, se guardaba en el mismo estuche³. Como presentes al capítulo capitular del recién creado obispado riva-

riense, también envió para adorno de su parroquia, Nuestra Señora de los Remedios, su anillo episcopal y un riquísimo pectoral de topacios y diamantes con su cadena de oro que, según se dice en las solemnes celebraciones fúnebres que la catedral de La Laguna dedicó al arzobispo de Heraclea con motivo del traslado de su hueso (1838), fue digna dádiva del Príncipe Fernando VII a su confesor Cristóbal Bencomo en el memorable día de su consagración como arzobispo⁴. El lote completo fue remitido desde Sevilla en 1832, embarcado en Cádiz a bordo de *La Pitroni* el 28 de septiembre en un cajón grande y otro pequeño, el primero con los tres pontificales y la caja pectoral y el segundo con las alhajas de plata. A su llegada a La Laguna, el platero Lorenzo Caldonia tomó razón del peso de estas últimas el 14 de noviembre siguiente. El háculo, con 4 libras, 15 onzas y 15 adarmes, fue valorado, a duro la onza sin contar su hechura, en 1.598 reales vellón y 25 maravedíes y medio⁵.

En una de las cláusulas de su testamento (1832), el arzobispo de Heraclea dispuso que sus alhaceas remitiesen igualmente a la catedral de Tenerife dos reliquias con un pedazo del manto de san Fernando y un hueso de Santiago el Menor, con sus respectivas auténticas. Ambos relicarios, de estilo neoclásico, fueron diseñados por el pintor Antonio Quesada, quien también realizó por encargo de don Cristóbal Bencomo la tríloga de pinturas con los patronos de la nueva catedral de La Laguna (1834): san Cristóbal, santa Isabel y san Fernando. Sus marcas corresponden a Sevilla (no-maddejado); Francisco de Zuloaga, marcador de dicha ciudad entre 1828 y 1832 e I.R. seguida de flor de cinco pétalos, impronta de artífice no identificado⁶ que también figura en unos candeleros en colección privada⁷.

¹ Formado en la Escuela de Platería, sus diseños habían sido presentados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

² MARTÍN, Fernando. *A Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1967, pp. 163, n. 155; p. 169, n. 160 y p. 200.

³ Véase PÉREZ MOREIRA, Jesús. *Platería litúrgica y ornamentos sagrados. La Catedral de La Laguna: su historia y su patrimonio litúrgico*. Cabildo Catedral de la Catedral de San Cristóbal de La Laguna, 2000, p. 28, n. 65, 66, 67, 68 y 69.

⁴ Archivo de la Catedral de La Laguna, inventario de los enseres y alhajas que se encuentran en las arcas de esta Santa Iglesia Catedral, 1948-1951.



Un estuche con báculo de plata, cuña doada completo y vajillas con plata y compaña de plata doada, una palmaria de plata, dos joyas para los Santos Oficios, tablero de plata, un pañero de plata, un jarro y una bandeja laminada de plata para el labar, todo de los pontificales del Señor Benigno. Advirtiéndose que la bendición mencionada se halla hoy al uso diario en el altar mayor.

⁵ En 1822, fue valorado en 25.942 reales según su cedula en 1806. Según el apunte, constaba de 13 trapeos y 1406 br-lantes.

⁶ Según la lista de las piezas de plata remitidas por el arzobispo de Heraclea elaborada por el mismo platero, el cáliz, pañero y cucharilla, con peso de una libra, 10 onzas y 7 adarmes, fue valorado en 528 reales y 25 maravedís y medio de plati-les, las vajillas y compaña, con 2 libras y 10 adarmes, en 652 reales y 17 maravedís, el jarro, con 2 libras, 2 onzas y 10 adarmes, en 692 reales y 17 maravedís; la palmaria, con una libra y 6 adarmes, en 327 reales y 17 maravedís el pañero con 7 onzas y 9 adarmes, en 151 reales 8 maravedís y medio, y las cisternas, con 11 onzas, en 220 reales según. Todas ellas fueron apreciadas sin contar con hechura y doada en el caso del juego de altar (Archivo de la Catedral de La Laguna, Comunicaciones y donativos del Eclesi y Ylmo. Señor Don Cristóbal Benigno, Arzobispo de Heraclea, 1832).

⁷ Sólo sabemos que recibió por su trabajo 90 duros.

⁸ PEÑANDEZ, A., MUNOZ, R. y RAMASCO, J. *Enciclopedia de la Plata española y oriental americana*, Madrid, 1984, p. 220, nº 1271.

JPM



PONTIFICIAL DEL ARZOBISPO DE HERACLEA [15]
VICENTE XPIENZÉ / MADRID

RASLERO DE SEDA CON BORDADOS EN ORO, PLATA Y
SEDAS / CA. 1817

TENEFIE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, CATEDRAL
DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

BIBLIOGRAFÍA:

RODRÍGUEZ MOURÉ, J. 1952, p. 33; PÉREZ MOREIRA, J.
2000, pp. 18-20, Nº. 60, 61, 62, 63 y 64; y 2002, pp. 306-311

Posee la catedral de La Laguna tres excepcionales conjuntos que constituyen una excelente muestra del arte de los bordadores cortesanos, realizados en Madrid a finales del siglo XVIII y principios del XIX: el termo blanco (ca. 1795-1797), las cuatro cuelgas de las andas del Corpus (1815), y los tres pontificales del arzobispo Benigno (ca. 1817).

Todos ellos están relacionados con Cristóbal Benigno, arzobispo de Heraclea, constante benefactor de su parroquia de bautismo, elevada al rango de catedral gracias a su celo. Con bor-

dados inspirados en el estilo imperio, es probable que hayan sido realizados en el mismo obrador, sin duda vinculado al Real Servicio y al confesor de Fernando VII, Cristóbal Benigno Sabemos que por orden de éste se hicieron las cuatro cuelgas para las andas del Corpus, bordadas con los atributos del Cordero, el León de Judá, el Pelicano y el Ave Fénix, sobre raso de leche, con oro rico fino, del mejor color y calidad... formaciones, ojuelas de oro, filetes y perlas y demás géneros, según factura firmada por Vicente Ximénez el 27 de marzo de 1815 por un importe de 27.522 reales⁸. Tal fue su buena impresión,

que ese mismo año los capitulares de la catedral de Las Palmas decidieron encargar a Madrid, por mano de su hermano, el deán Bencomo, cuatro cuelgas semejantes para el trono del Corpus⁹.

Bordados con diferentes clases de hilos de oro y plata (pasado, brisado, laminado), sedas de colores y abundante chapera floreteadas, huevillón, termo, pontificales y cuelgas presentan motivos decorativos comunes, a base de jarrones y cestas con flores y frutos, cálices florales, bandes de jercas, lazos, cuerdas, contrastes de laurales, espigas, guirruadas y estilizados zarzillos,



173

hojas y micos vegetales, siempre dispuestos a partir de un eje de simetría. Asimismo, emblemas y motivos alegóricos, encauados en ríflagas (Paloma del Espíritu Santo; Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos; Pelicano alimentando a sus crías; Ave Fénix; racimos de uvas y espigas; León de Judá, se reptan en las hombreras y capillas de las capas y en el centro de casacas, dalmáticas y cuellos del Corpus. Los broches de plata sobredorada de las tres capas pontificales, con entrelazados de círculos y rosetas, pueden verse también en piezas neoclásicas madrileñas desde fines del siglo anterior, como las cantoneras de misal de la capilla del Palacio Real, marcadas por Manuel Ignacio Vargas Machuca en 1795¹. Los colores del pontifical morado ponen de relieve las preferencias del neoclasicismo por las gamas frías y pálidas.

Al despuntar el siglo XX (1900), el presbítero José Rodríguez Moure hacía la siguiente descripción: *Figura en primer término entre los ornamentos, los pontificales, de los colores blancos, encarnado y morado, que fueron del uso del Excmo. Sr. Benigno. Al examinarlos pronto se descubre fueron regalo de una persona real, tal es la riqueza, profusión de adornos y perfecta labor de los bordados de oro que casi los cubren. No desmerece en mérito el magnífico tercio blanco, también ricamente bordado, existente desde los tiempos de la parroquia. Sin duda, los pontificales fueron realizados con motivo de la consagración episcopal de Cristóbal Bencomo, confesor del rey Fernando VII, preconizado en 1817 como arzobispo de Heraclea. Su fecha debe situarse, por tanto, en torno a ese año, cronología que, por otra parte, figura, asimismo, en el hábito episcopal y en el juego de altar que donó a la catedral de La Laguna, ambos marcados en Madrid por el destacado platero madrileño José Ignacio Macazaga en 1817. Cabe pensar que los pontificales o alguno de ellos hayan sido regalo a su confesor del propio monarca —como sugiere Moure—, quien, según se dice en las solemnes celebraciones fúnebres que la catedral de La Laguna dedicó en 1838 al arzobispo de Heraclea con motivo del traslado de su huesos, le obsequió también un riquísimo pectoral de*

topacios y diamantes con su cadena de oro en el memorable día de su consagración.

Los tres pontificales del arzobispo de Heraclea fueron dorados a la catedral de La Laguna por dónato de su testamento, otorgado en Sevilla en 1832². Según escribe el prebendado Pacheco, un amor sin límites y un desprendimiento sin igual hicieron que el Excmo. e Illmo. Señor Arzobispo Dn. Cristóbal Bencomo se desaprofitase en vida de sus ricos pontificales, casi sin estrenarlos, y los mandase para el uso de su catedral de La Laguna. Éstos se componen de un pontifical de resalzo blanco ricamente bordado de cartulina de oro, evaluado en 20.604 reales vellón; otro también blanco bordado con más sencillos, valorado en 2.774 reales vellón; otro pontifical encarnado de resalzo bordado de cartulina de oro, tesado en 12.808 reales vellón; otro morado de resalzo bordado de cartulina de oro, apreciado en 14.188 reales vellón; dos mitinas ricamente bordadas de oro y otra blanca, estimadas en 1.375 reales vellón; dos ricas albas, dos omítos bordados con buenos encases, dos roquetes, un pectoral de topacios guardado de diamantes montados al aire, valorado en 25.942 reales vellón, incluso el anillo y una gran cadena de oro avaluada en 806 reales; un collar, vinajeros, pítallo y campanillo de plata sabumado de oro; un hábito y un puntalero de plata, aplicado todo en 12.379 reales vellón, sumando todas estas partidas el total de 91.369 reales vellón, con inclusión de 933 reales que costó el cañón forjado de tafiete en que vinieron estas preciosidades³. El legado del arzobispo de Heraclea fue traído desde Sevilla a Tenerife por fray Cristóbal López, embarcado en Cadix en el navío *La Paloma* el 28 de septiembre de 1832. Cada uno de los pontificales se compone de casulla, estola y manipulo, capa pluvial, gremial, paño de altar, hijuela, bolsa de corporales, sobrepelena, medias, guantes, zapatos y buñuelos, como detalla la relación de piezas hechas ese mismo año para ser conducidas por fray Cristóbal López⁴.

El pontifical blanco lleva bordado el Contorno sobre el ara delante del Candelabro de Siete Brazos y el Arca de la Alianza y la Mesa con los Pa-

nes de la Propiciación en la capilla y hombreras de la capa pluvial, y racmos de uvas y espigas y el Cordero de Dios sobre el libro de los Siete Sellos en la cara delantera y en el dorso de la casulla. En el pontifical morado figura la Paloma del Espíritu Santo en el capillo y racimos de uvas en la casulla, mientras que el rojo presenta la Paloma del Espíritu Santo sobre el Triángulo Divino y el Crismón en el capillo y el Ave Fénix y el Pelicano en las hombreras; así como la Paloma del Espíritu Santo sobre corazon flameante alado a espaldas de la casulla. A ellos hay que agregar dos mitras ricamente bordadas de oro, una sobre resalzo y otra sobre tela de plata con la Paloma del Espíritu Santo en reverso y el Ojo de la Omnipresencia divina en reverso.

¹ Bostado el Juves Santo de 1804, según el censo de Primo de la Guerra fue encargado por el benedictino don Pedro José Brando, ermitaño de fray a su muerte de Beato PEDRO DE LA GIBERRA, I. Duque de Santa Cruz de Tenerife, 1976, I, p. 288. Según el prebendado Pacheco, nació en Madrid 3.000 pesos, es decir, 24.000 reales, como carterón las carteras de fábrica vendidas por el mismo beneficiado en 1805, correspondientes a los años de 1796-1797 (versee PEDRO MORENO, Jesús, *El Arte de la Seda* el tejido litúrgico en Canarias los ornamentos de la catedral de La Laguna. Anales de Historia Canaria, nº 194, Universidad de La Laguna, 2002, pp. 307-308).

² Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. RN. 126 120/9, Protocolo nº IV de Cartas, f. 207-209.

³ Archivo de la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, libro de acuerdos capitulares (1813-1815), 2147-1815.

⁴ MARTÍN, F. A. *Crónica de la Plata del Obispano Necronal*, Madrid, 1887, p. 124.

⁵ *Al Vno y donado y morado SE, que todos sus pontificales con diez reliquias que tiene, la una de San Romano y la otra de Santiago el Menor, los ramos sus testamentarios a la Santa Iglesia Catedral de la Villa de Tenerife para que los señores sus capellanes conserven todo ello para el culto de la misma Santa Iglesia con total prohibición de poderse enajenar ni de sacar de ello por donación, venta u otro título, ni por ningún otro motivo ni pretexto en tiempo alguno (A.C.C., Comunicaciones y decretos del Excmo. e Illmo. Señor Don Cristóbal Bencomo, Arzobispo de Heraclea, 1832).*

⁶ PÉREZ PACHECO Y RUIZ, A. *Noticia Histórica de la Ermita de la Santa Ysabel Catedral de San Cristóbal de la Nix y L. Ciudad de La Laguna de Tenerife* (1828), Biblioteca de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz, Mo. 37 II, 83-124, p. 216.

⁷ Archivo de la catedral de La Laguna, Comunicaciones y decretos del Excmo. e Illmo. Señor Don Cristóbal Bencomo, Arzobispo de Heraclea, 1832.



SAN FERNANDO [16]

ANTONIO QUESADA / SIGLO XIX

ÓLEO SOBRE LIENZO / 210 x 156 CM / 1834

TENEBRE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ DÍAZ, P. (1984), pp. 73-74; RODRÍGUEZ MESA, M. y PÉREZ MOREIRA, J. (1986), pp. 87-92; DÍAZS PRINCEPE, A. y PUIGRIBIA CORRELLA, T. (1997), pp. 171-172; PÉREZ MOREIRA, J. (2000), p. 12.

Tres varios intentos de segregación de las islas occidentales de la Diócesis Canariense, ésta se lleva a cabo a través de una bula del Papa Pio VII, gracias a una solicitud e instancia del monarca español, Fernando VII, que buscaba un mayor atencimiento de las islas del archipiélago canario.

Como muestra de agradecimiento hacia el gesto del monarca, se quiso perpetuar su memoria en la nueva catedral. San Fernando y santa Isabel de Portugal son designados como copatronos de la catedral. Don Cristóbal Bencomo, Obispo de Heraclea, natural de La Laguna y confesor del monarca, encarga a Antonio Quesada, además del lienzo de san Cristóbal, los de los santos Fernando e Isabel, monarcas españoles. Con este encargo se quería rememorar las figuras de Fernando VII y su esposa, Isabel de Braganza; gracias a los cuales las islas occidentales poseían diócesis propia. Estos lienzos formaban, junto al de san Cristóbal, un grupo iconográfico encaminado a honrar a los santos copatronos de la nueva catedral.

Antonio de Quesada, pintor sevillano, recibe el encargo de un allegado suyo, Cristóbal Bencomo, para quien realizó diversos encargos, le protegió y llegó a crear un patronato para un hijo suyo. El modelo tomado parece ser el san Fernando de la sacristía de los Cálices de la Catedral Hispalense atribuido a Murillo.

El lienzo muestra la figura de san Fernando Rey, Fernando III de Castilla y León, que sustenta la bola del mundo en una mano y la espada en la otra, que junto a la corona sobre su cabeza hacen alusión a su regia persona. Al mismo tiempo que se muestra envuelto en un gran man-



[16]

to entrecuecido con pedrerías, lo que reafirma su porte regio. Tras él se nos muestran las murallas de Sevilla, como recuerdo de la reconquista de esta ciudad, por parte de Fernando III El Santo en 1248, haciendo de ella la capital de Castilla y León durante su reinado.

La obra atesora la falta de originalidad, la fidelidad excesiva al modelo. Así la obra presenta líneas marcadas y duras, una simpleza en sus pliegues y falta de expresividad en el cuerpo,

especialmente en el rostro, del personaje. La paleta se centra en colores oscuros, que se agravan especialmente en el fondo del lienzo; lo que hace resaltar el personaje de Fernando III.

¹ DÍAZS PRINCEPE, Alberto y PUIGRIBIA CORRELLA, Teresa, *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*, 2001, p. 105.

² MARTÍN F. A., *Catálogo de los Puntos del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987, p. 128.



177



SANTA ISABEL [177]

ANTONIO QUESADA

ÓLEO SOBRE LIENZO / 210 X 156 CM / 1834

TEMPLE: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ DIAZ, P. (1964), pp. 73-74; RODRÍGUEZ MESA, M. y PÉREZ MOREIRA, J. (1990), pp. 87-93; DURÁN PÉREZ, A. y PUJOSÉS CORRELLA, T. (1997), pp. 171-172; PÉREZ MOREIRA, J. (2000), p. 12.

La obra forma pareja con el lienzo que representa a san Fernando, siendo ambos copatronos de la catedral de La Laguna. Obra de Antonio de Quesada llegaron juntos a la catedral, ocupando la capilla del Carmen.

En la antigua Catedral de los Remedios la capilla del Carmen albergaba un retablo pintado en la pared con unos lienzos esculpando el conjunto. No se sabe qué imágenes representaban. Cuando en el siglo XIX se lleva a cabo la incorporación de nuevas devociones con motivo de haber alcanzado el templo la dignidad catedralicia las pinturas de Antonio Quesada sustituyen a las anteriores. No obstante, antes de ocupar este lugar, fueron colocadas en unos altares portátiles trazados por Luis Amaral y dibujados por Pereira Pacheco¹.

La elección de santa Isabel como copatrona de la Catedral de La Laguna viene dada por sus correspondencias con Isabel de Braganza, reina de España. Santa Isabel, Isabel de Aragón, fue Reina de Portugal entre 1282 y 1325, reconocida como una mujer preocupada por el bienestar social de su pueblo. Isabel de Braganza era una princesa portuguesa que se convirtió en la segunda esposa de Fernando VII y por tanto, Reina de España. Isabel de Braganza logró hacerse con el cariño del pueblo español gracias a sus preocupaciones constantes por éste. Murió Isabel de Braganza en 1818, antes de realizarse este encargo, mas Cristóbal Bencomo la reconoce como impulsora, junto a su marido, de la creación de la nueva diócesis.

Se representa a santa Isabel coronada, con cetro en una mano y la otra en el pecho, vestida a la usanza medieval. Todo ello como clara representación de su dignidad como Reina. Tras ella, a sus lados, se representa una montaña, posible referencia al Tíde, apoyándose para esta afirmación en el hecho de que algunos años antes el cabildo había adoptado para su sello esta misma imagen. Al otro lado, la fachada de un edificio que reproduce con algunas variantes la fachada de la nueva catedral, que se encuentra en obras en esos momentos; a su izquierda, mostrando su copatronazgo sobre la misma.

La obra en contraposición a la otra con la que forma pareja, san Fernando, se nos muestra de una mayor originalidad y maestría. Como aquella el lienzo de santa Isabel presenta colores oscuros, especialmente en el fondo. En cambio, los colores de la santa se muestran especialmente cálidos, yendo más allá de conseguir únicamente



1781

te la atención sobre el personaje. A ello se debe añadir un menor hielatismo en la figura humana, así como en los pliegues de los ropajes religiosos. El pintor sevillano se muestra más preocupado aquí por la expresión, intentando conseguir que la obra transmita calidez y dulzura a través del rostro de santa Isabel.

¹ DÍAZ PRÍNCIPE, Alberto y MURRÓS CORRELLA, Teresa. *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*. 1997, p. 105.

JAN



SAN CRISTÓBAL, [178]

ANTONIO QUESADA

ÓLEO SOBRE LIENZO / 210 X 156 CM / CA. 1834

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. SANTA IGLESIA CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PARRERA, J. (1963), pp. 22-23; HERNÁNDEZ DÍAZ, F. (1994), pp. 81-82; RODRÍGUEZ MESA, M. y PÉREZ MORAÑA, J. (1990), pp. 87-91; DÍAZ PRÍNCIPE, A. y MURRÓS CORRELLA, T. (1997), p. 172.

A principios del siglo XIX, 1819, tras la erección de la Catedral de La Laguna, se potenció la iconografía de san Cristóbal. San Cristóbal, patrón de la ciudad en la que se ubica la catedral, va a figurar en el sello del reciente cabildo catedral de la Diócesis Nivariense. El santo se erige como copatrón de la diócesis, junto a Nuestra Señora de los Remedios, san Fernando y santa Isabel.

Para potenciar su devoción, que había decaído, se encargan nuevas obras que representaran al santo. En este sentido se encarga esta obra a Antonio Quesada, pintor sevillano. El encargo fue llevado a cabo por don Cristóbal Bencomo, Obispo de Heraclea.

El cuadro forma parte de una serie iconográfica, en un principio debió de colocarse entre los lienzos de san Fernando y santa Isabel, obras del mismo autor llegadas poco antes. La serie buscaba la exaltación de los patronos de la recién creada diócesis.

La iconografía del santo se nos muestra siguiendo la tradición romana. San Cristóbal, de enorme estatura, carga sobre sus hombros un niño, Cristo, ayudándolo a cruzar el río; mientras es guiado por la luz que desprende el candil del monje eremitaño que se encuentra en la otra orilla como símbolo de la fe.

La ligereza y movimiento de sus ropajes y la composición diagonal nos muestran una obra de marcado carácter barroco. La composición viene dada por una línea diagonal que cruza el lienzo, línea creada por la curva de la pierna derecha del santo, que se continúa en la curva del varal y del brazo izquierdo, y que se remarca con el brazo alzado del niño. A su vez esta línea diagonal parece contrarse en una línea recta vertical que avanza desde la pierna izquierda de san Cristóbal y que culmina en la cabeza de éste.

El colorido juega un papel crucial, abundando los colores apagados en el fondo, mientras

los brillantes inundan las figuras de los personajes principales, haciéndonos detener nuestra mirada en ellos.

Antonio Quesada parece haberse inspirado para esta obra en otras. En un primer momento se cree inspirada en el ingente san Cristóbal de la Catedral de Sevilla, pintado por Mateo Pérez de Alesio en 1584. Actualmente se cree que el modelo es la estampa flamenga grabada en Amberes, alusiva al santo, por Jerónimo Wierix en 1586 utilizando como modelo, a su vez, la obra de Martín de Vos.

JAV



RETRATO DEL OBISPO LUIS FOLGUERAS Y SÓN
[19]

ANONIMO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 138 x 107 CM

TENERIFE. LA LAGUNA. OBISPO DE TENERIFE

BIBLIOGRAFIA:

CAZORLA LEÓN, B. y SANCHEZ RODRIGUEZ, J. (1997), p. 549.

Primer Obispo de la Diócesis Nariense —creada según Bula de 1817— nació en Villavieja, Asturias, el 13 de diciembre de 1769. Licenciado en Derecho. Siendo deán de Orense fue nombrado por el Papa León XII como primer Obispo de la Diócesis, el 28 de septiembre de 1824. Tomó posesión de la misma por procurador el 24 de febrero de 1825. El 3 de junio llegó a Tenerife el nuevo Obispo, teniendo que permanecer en el Lazareto de Santa Cruz por la cuarentena que se le aplicó al barco que lo trajo. El 12 de julio subió a La Laguna e hizo su entrada en la Catedral. El primero de julio de 1827 comenzó la visita pastoral por las cuatro islas de la Diócesis. En 1832 creó el Seminario que se ve obligado a suprimir en 1834, por falta de medios. En su pontificado se llevan a cabo las Leyes de la Desamortización y la exclusión de los religiosos. En 1848, Luis Folgueras fue nombrado arzobispo de Granada, ciudad donde falleció el 26 de octubre de 1850. El 1 de marzo de 1851 fue suprimido el obispado que pasó a

[19]



ser administrado apostólicamente por los obispos de la Diócesis de Canarias.

Los veinticuatro años que rigió la Diócesis han pasado a la historia como una etapa problemática, llena de enfrentamientos personales con el Cabildo Catedral. Al parecer no fue una persona muy estimada en la isla de Tenerife ya que, como viceprotector de la Universidad de San Fernando en la Laguna, promovió la represión sobre liberales e intelectuales acogidos en el claustro.

En el lienzo que nos ocupa aparece ataviado con la vestimenta episcopal, alzando su mano derecha en actitud de bendecir. Su figura apa-

rece recortada sobre un fondo neutro, huyendo de todo artificio que desste la atención del espectador, resaltando con ello la viveza del intenso morado de la túnica. En la Catedral de San Cristóbal de La Laguna podemos ver otro de los retratos más conocidos de Folgueras, realizado por Juan Abreu, y que dista bastante en cuanto a composición y estilo (del que analizamos en esta ficha. En este caso viste hábito azul, privilegio concedido por el Papa a aquellos Obispos que se destacaron en su defensa de María, como queda corroborado en el cuadro de la Virgen que aparece sobre la mesa.

ANPC

TIEMPOS DIFÍCILES



TIEMPOS DIFÍCILES EL PASO DE LA IGLESIA POR CANARIAS DURANTE EL SIGLO DE LAS REVOLUCIONES

Juan Artiles Sánchez

Sin entrar en el análisis de las últimas causas del fenómeno de la Revolución Francesa, tomamos el hecho en sí como uno de los acontecimientos históricos que más ha influido en el ser y el quehacer del hombre y de la sociedad de estos últimos tiempos, y cuya influencia aún perdura. *El proceso revolucionario que se inicia en Francia el año 1789 constituye un acontecimiento capital para el mundo moderno*¹. El adiós al *Antiguo Régimen* no iba a quedar sólo en el ámbito político sino que incluso ha afectado a lo cultural y religioso, cuestionando la presencia pública de la Iglesia en el espacio social y político. El regicidio de Luis XVI fue todo un símbolo y un botón y cuenta nueva en la orientación del hombre y del mundo contemporáneos. El factor clave de toda esta transformación estuvo en la nueva filosofía que hacía tiempo venía gestándose en el norte y centro de Europa. Sin embargo, el instrumento encargado de dirigir y promocionar estos cambios sociales fue el elemento político llamado soberanía.

LA SOBERANÍA

Soberanía en política es lo mismo que *competencia nacional exclusiva*, y en consecuencia, *completa independencia de todo Estado extranjero, e, inclusive de cualquier intervención de una organización internacional*², como era la Iglesia y, sobre todo, el Papado.

El hombre es animal político y religioso. En consecuencia, el pueblo tiene también dos dimensiones públicas: una política y otra religiosa. Existen pues dos soberanías y tres tipos de materias o cuestio-

nes: temporales, espirituales y mixtas. Las materias temporales caen bajo el ámbito de la soberanía secular; las espirituales se sitúan bajo el territorio de la soberanía religiosa; y en las mixtas intervienen las dos soberanías. En cualquiera de los supuestos todas tienen un mismo sujeto o beneficiario: el hombre.

En las cuestiones mixtas ambas soberanías actúan mediante acuerdos o concordatos de carácter internacional público. La tentación de las soberanías absolutistas de cualquier signo ha estado siempre en considerarse exclusiva para todas las materias o cuestiones e ignorar la existencia de la otra soberanía paralela.

SOBERANÍA ABSOLUTISTA

La soberanía absolutista real tiene su origen en la filosofía política en que se apoyan los estados modernos. Los monarcas, y más en concreto los monarcas borbónicos por su origen calvinista, desarrollaron hasta el máximo la soberanía absolutista de la corona. No se puede olvidar que el primer rey borbónico fue calvinista. Calvino suprimió la institucionalidad de la Iglesia para atribuir toda la competencia a la soberanía del monarca. *El Levitán* de Thomas Hobbes es toda una defensa de esta soberanía.

Fue la *Revolución Francesa* la que arrebató a la corona la soberanía trasladándola a manos del pueblo. Y en este caso, con más cotas de absolutismo, sí cabe. Fiel a este principio, la filosofía inmanente condujo lo religioso al ámbito de lo privado, al interior de las conciencias. En consecuencia había que desnudar a la Iglesia de su ropaje institucional público. El positivismo jurídico quedaría así sin los límites o barreras del derecho natural, divino positivo, y por supuesto eclesiástico. Montesquieu, Rousseau, Hegel, Feuerbach, seri-

¹ FIALACO ABRIL, Vicente *Manual de Historia Universal*, t. V, ed. Espasa Calpe S.A. Madrid, 1982, p. 3.

² REUTER, Paul *Derecho Internacional Público*, ed. Bosch, Barcelona 1982, pp. 164-65.

an referentes constantes en los análisis ideológicos y políticos. Lo que hizo que el siglo XIX se convirtiera para España y para Canarias, como para el resto de Europa, en siglo de revoluciones. El liberalismo presente en las Cortes de Cádiz no se atrevió a dar entrada al absolutismo o regalismo de corte francés. La unidad católica del país era como una égida en defensa de esta unidad nacional. Se buscó una vía intermedia: la del credo jansenista.

Tenemos un cura canario, Godillo, defensor en estas Cortes de las dos soberanías. En una de sus intervenciones y con ocasión de un escrito divulgado en aquellos días, con expresiones o conceptos que por su oscuridad podía conducir a error en un tema tan importante como es el de la muerte, y ante las posturas de algunos parlamentarios de corte absolutista, defendió abiertamente, en la sesión de 27 de enero de 1811, las dos soberanías:

En este supuesto, señor, yo puedo menos de hacerme cargo de que no es a V. S. a quien se ha confiado el depósito de la fe, sino a la Iglesia, y ésta tiene otro tribunal a quien corresponde examinar si esas proposiciones son contrarias a la fe.

No obstante, Fernando VII, y a pesar de haber jurado la constitución gaditana, siguió situado hasta su muerte en el *Antiguo Régimen*, en la soberanía absolutista de la corona, con excepción del trienio revolucionario de los años veinte.

Pruto de la soberanía absolutista monárquica fue la primera desamortización, en tiempos de Carlos IV, con la que se despojó a la Iglesia de una buena parte de su patrimonio. Era éste uno de los métodos de que se valieron los reyes en sus programas de hacer valer la única soberanía en el territorio nacional.

LA IGLESIA CANARIENSE EN EL SIGLO XIX

La Iglesia entró en el siglo XIX tocada ya por una primera desamortización, la impuesta por el Real Decreto de 19 de septiembre de 1798. El Obispo Verdugo, prelado de esta diócesis desde 1796, fiel al Real Decreto, publica un edicto, fechado el 6 de mayo de este mismo año, ordenando la venta de cualquier tipo de bienes raíces pertenecientes a Hospitales, Hospicios, Casas de Misericordia, de Reclusión, de Expositos, Cofradías, Memorias, Obras Pías y Patronatos legos, y el depósito del dinero recaudado en esta operación en la Real Casa de Amortización. En efecto, el Hospital de San Martín de la capital gran Canaria fue víctima de esta fechoría real. Con posterioridad, la Real Cédula, fechada el año 1805, fue a más: prohibió a los eclesiásticos intervenir en las administraciones de hospitales, encargando de ello a la Real Audiencia. El administrador nombrado por el Ayuntamiento y Junta de Beneficencia era en ese entonces el sacer-

dote don José A. Guerra. En virtud del decreto es sustituido por el sejar don Juan Nepomuceno⁵.

El Obispo Verdugo, prelado de la diócesis en la sucesión del siglo [1796-1816], no parece que fuera el más indicado para estos avatares de la transición. Verdugo y defensa de la independencia de la Iglesia, según muy unido a la monarquía borbónica. Lo delata su pastoral de 20 de noviembre de 1808. Verdugo pudo estar rozando incluso el cisma al llevar a la práctica el decreto de Urquijo, promulgado el 5 de septiembre de 1799, siete días después de morir el Papa Pío VI.

La lucha contra la soberanía real vino de su ciero más cercano, algunos canónigos de su catedral, opuestos al absolutismo monárquico, y defensores de la soberanía popular, aunque moderada, y con ellos las principales instituciones diocesanas fueron espacios desde donde se militaba en pro del pueblo soberano.

GRACIANO ALFONSO

Graciano, doctoral de la Catedral desde 1808. En 1820 es elegido diputado para las Cortes generales para el periodo revolucionario 1820-23. Fue uno de los diputados que firmó el expediente de incapacitación del Rey. Al regreso del monarca, éste le condena a muerte, lo que le obligó a huir a las Antillas.

EL ARCEDIANO FÍJAS

El Obispo Codina informó de él: *archidiaconus et doctoralis olim profesores mali feriatu Seminarii, homines famosi, mala utique fama, respectu morum: et de FIDE a pluribus habiti ut suspectus*⁶.

OTROS CAPITULARES

De la escuela del arcediano y doctoral eran también los canónigos Hernández, Falcón y el doctoral Arbelo, vicario capitular [1816-26].

Y ENTRE LAS INSTITUCIONES

CARLO CATEDRAL

Tres hechos definen muy bien el talante liberal de esta institución eclesiástica: la breve pastoral de 1821, sus acuerdos capitulares, y su oposición a celebrar funerales por el Papa Gregorio XVI.

al De la breve pastoral sólo basta con recordar algunas de sus frases para descubrir la filosofía política que subyace: *Para España la*

⁵ BOSCH MELLARES, Juan, *Hospital de San Martín, Las Palmas de Gran Canaria*, 1940, p. 96.
⁶ ARTILES, Juan, *Administración Iglesia Estado durante el Pontificado de Verdugo*, tesis doctoral, año 1993, no. 88-89.

⁷ Monasterio Codina. *Visto ad ímra*, 1960.

libertad era una quimera de imaginación desterrada en el país de las jibulas. No os asuste el ver desaparecer esas Congregaciones Religiosas, cuya existencia era a veces incompatible con la autoridad civil, ya por estar sujetas a los influencias de Naciones extranjeras. Y más adelante: Sois libres hermanos eclesiásticos porque la Constitución es ha hecho sacudir el yugo de tantos escándalos y vicios que en pos de sí trae el frecuente abuso de las leyes civiles y eclesiásticas. Y añade: Ya no temeréis persuadir que son virtudes la independencia, la libertad, la igualdad ante la Ley, la Soberanía de la Nación. Y renglones más abajo: Amad la ilustración, empapaos en estas verdades tan antiguas como el género humano; no creáis que la Religión de Jesucristo pueda oponerse a ellas; son la inspiración de Dios unida con su propia obra.

Se habla de influencias de naciones extranjeras y de soberanía nacional. De todos era conocido cómo los religiosos estaban y están muy unidos al Papa por el voto de obediencia, soberano extranjero, paralelo del soberano nacional, o del rey. Subyace en el texto capitular la defensa de la Iglesia nacional. Fue una lucha del Obispo Codina contra su Cabildo catedral entre otras cuestiones por la colecta *El fumulo*. Los canónigos iniciaban la oración con *El fumulo tuos Papat* sin el *nostrum*. E incluso anteponian el nombre del rey antes que el nombre del obispo, como si se tratara de una Iglesia fundamentalmente nacional.

b) La orientación política del Cabildo catedral se recoge también en sus acuerdos capitulares. En la sesión capitular de 21 de julio de 1820, en pleno trienio revolucionario, se acuerda comunicar al profesor de filosofía del seminario que explique la Constitución todos los jueves y lunes⁴. Todavía este acuerdo puede tener justificación, se puede entender. Lo que no se entiende es esta otra resolución también capitular mandando a los curas del sagrario que explicasen al pueblo de su feligresía la Constitución Política de la Monarquía Española, que dará principio a dicha explicación el Domingo 30 del corriente, y que en el Seminario Conciliar de esta Ciudad se dé principio también a la explicación de la Constitución⁵.

El que el Cabildo catedral fuera defensor de la soberanía popular y de la soberanía popular absolutista, aunque con tinte jansenista o Iglesia nacional, lo demostró en su resistencia a celebrar funerales por el Papa Gregorio XVI. El Pontífice había sido declarado persona non grata por el gobierno español debido a su declaración de 1 de marzo de 1821, en la que Gregorio XVI denunció las injerencias del Estado Español en los asuntos internos de la Iglesia. Esta resistencia obligó al Obispo Romo a intervenir imponiendo la celebración essequial por el Papa difunto⁶.

⁴ Archivo capitular de Canarias. Libro de actas, n. 78.

⁵ *Ibidem*.

Una ortodoxia débil en los capitulares más influyentes y el hecho de estar diez años sin obispo la diócesis hizo que ésta se resistiera en todos los campos de la pastoral diocesana. Máxime cuando el vicario capitular, al frente de la diócesis durante diez años, perteneció también a este grupo de capitulares.

EL SEMINARIO

El Seminario Conciliar fue otro instrumento poderoso en manos del Cabildo eclesiástico para sembrar la heterodoxia entre los canarios. Las actas capitulares recogen la situación del seminario.

LA DÉCADA 1834-1844

La muerte del Rey Fernando VII abrió las puertas de España al liberalismo y, con ello, a la soberanía popular absolutista. Las dos regencias fueron muy negativas para la Iglesia. Canarias no estuvo exenta de sus efectos. Al inicio de esta época llegó como Obispo don Judas José Romo, y con él, el periodo de restauración eclesial, timidamente iniciado en el pontificado de su antecesor Don Bernardo Martínez Carrero. Su obra titulada *Independencia de la Iglesia Hispana y necesidad de un nuevo Concordato* recoge su programa pastoral. Monseñor Romo inició la reforma del Seminario, trayendo consigo a un diácono que ordenaría presbítero muy pronto para situarlo en el Cabildo catedral como magistral y en el seminario como rector. Con este fin crea un equipo que se encargará de ir saneando la situación lamentable del seminario. Miembro de este equipo fue el bachiller Antonio Vicente González, hoy en proceso de canonización. El prelado cambia los libros de textos salpicados de jansenismo. Al defender la independencia de la Iglesia Hispana está con ello proclamando la soberanía del Papa e independencia de la Iglesia.

El liberalismo moderado se institucionaliza en Canarias con la fundación de partidos políticos. El abogado López Botas fue pieza clave en todo este movimiento. Muy pronto montan una infraestructura adecuada para la implantación en Canarias de la nueva filosofía liberal, fundando el *Gabinete Literario* y el Colegio de San Agustín, como espacios de transformación ideológica. El Seminario era el único centro académico superior en la isla, que acababa de experimentar una transformación hacia sistemas romanistas con la llegada del Obispo Romo. Prueba de ello las tesis defendidas en público, por el bachiller González Suárez, en los momentos en que el mini-

⁶ *Ibidem*, funeral de Gregorio XVI año 1846.

tro de Gracia y Justicia José Alonso preparaba un decreto de cisma o separación de la Iglesia Española de Roma. Se hacía necesario una alternativa académica. Y ésta iba a ser el Colegio de San Agustín. Fue muy significativo que el Obispo no atendiera la carta de su director López Botas pidiendo un profesor de religión para el recién inaugurado colegio¹.

El obispo fue blanco de ataques por parte de los políticos de turno, con ocasión de la fiebre amarilla. Le acusaron de abandono de sus ovejas por su huida a Teror, y le confinaron a vivir en Sevilla durante dos años por su desobediencia civil a la ley de culto. Todo ello habla de persecución ideológica contra la Iglesia en Canarias. Fue en este mismo año cuando el gobierno arrebató al Obispo la administración de los bienes donados por Carlos III al Santuario de la Virgen del Pino a pesar de la protesta elevada por el entonces Obispo de Canarias José Judas Romo. De nefasto año califica Codina el año 1840². Las regencias de esta época, aunque reales, sin embargo actuaban como detentadores de la soberanía popular.

CIERRE DE CONVENTOS

La desamortización y el cierre de conventos abrió una nueva situación para la Iglesia en Canarias. Muchos frailes quedaron en la miseria. La administración pública, incumpliendo sus compromisos, ignoró la situación económica de los religiosos exlastrados. Era toda la diócesis la que atravesaba por una indigencia institucional. El mayordomo de la parroquia de San Sebastián de Agüimes la describe de forma patética en un informe, referente al templo, que se guarda en el archivo diocesano: *Verse hoy privada de uno de ellos y el único en que cifra su esperanza a punto de cesarse sobre la miseria de sus feligreses no les permite hacer los generosos donativos con que se distinguieron sus mayores, es por cierto hasta el extremo doloroso.*

ISABEL II LLEGA A SU MAYORÍA DE EDAD

Con la mayoría de edad de Isabel II la Iglesia experimentó un respiro, aunque la situación económica seguía siendo alarmante como se recoge en un escrito dirigido a la Reina por la comisión de culto y clero. Ésta, entre otras cosas, le manifiesta: *Prescindiendo esta Corporación del abuso que ha venido experimentado de la*

cobranza de sus rentas el Culto y clero de Canarias desde el año 1837 por virtud de las novedades ocurridas en el impuesto decimal se la manifestaría a S. M. que todavía se le adeuda el último tercio de 1846 y que no ha percibido ni un maravedí por cuenta del corriente año próximo ya expirado³. En relación con esta época escribió el bachiller González Suárez en un escrito dirigido al Sr. Obispo, año 1849: *Justo, justísimo, y de sumo consuelo para los fieles observar que a través de una década de dolorosa memoria para la Iglesia, vuelven los templos a adornarse en lo posible de aquellos alhajas y enseres que son suyos⁴.* No obstante fueron años de cierto alivio: se crearon nuevas parroquias, se confirieron beneficios, se firmó un nuevo concordato (1851), se aprobó una nueva constitución política, la de 1845, que *estabilizó unas prácticas y un juego político de las instituciones al que estaban adheridos usos viciosos y abusivos⁵.* Con ello se intentó subsanar los efectos negativos de la Constitución del 37 para la Iglesia y del anticlericalismo de Mendizábal y Espartero. No obstante, en lo económico, la Iglesia siguió viviendo en pobreza extrema.

En 1851, el Obispo Codina escribe a la Reina sobre la situación de miseria en la que quedado la Iglesia después del cólera: *Dichosos los que murieron en el santo ejercicio de la caridad dando su vida por sus ovejas: una muerte pronta los sacó de las miserias temporales y les proporcionó una recompensa eterna por lo que han quedado aquí están sentenciados a morir de hambre que es la muerte más prolixa y dolorosa⁶.* Y en otro escrito al Nuncio Apostólico en España, en relación con los conventos existentes en la diócesis, añade: *Todos están o enajenados o destruidos o aplicados a otros destinos⁷.* Todo un signo del intento de desaparecer de la vida pública la presencia de la Iglesia, como institución, como soberana, en su campo.

La larga permanencia de los moderados en el poder fue incrementando la impaciencia de los progresistas, que llevó al bien revolucionario (1854-56). Se iniciaron los trabajos de elaboración de una nueva constitución, que no llegó a promulgarse. Pero una nueva desamortización resquebrajó la débil economía de la Iglesia; se rompen las relaciones entre Madrid y Roma. Codina en su pastoral firmada el día de la Transfiguración del Señor del año 1854 escribe entre otras cosas: *El liberal y detestable y blasfemo del apóstata Le-*

¹ Ballester, Carpeta Gobernador del Obispado, año 1847.

² Ballester, Legajo de la Parroquia de Santo Domingo, 1846-51.

³ HERNÁNDEZ SEGADO, Francisco. *Las Constituciones Históricas Esparterias*, ed. Océano, Madrid, 1986, p. 235.

⁴ Archivo Diocesano, Borradores de cartas de Codina, años 1848-52.

⁵ Ballester, Borradores de cartas de Codina, 1848-57.

¹ Archivo Diocesano, Expediente del colegio de San Agustín, año 1846.

² Ballester, Borradores de cartas de Codina, 1848-57.

mennais que lleva por título Palabras de un Creyente y el no menos mato El Pueblo, y por último todas las diatribas que se han permitido algunos diarios de la Corte contra las curias pastorales de nuestro dignísimo Hermano Señor Obispo de Barcelona que fue el primero que esgrimió contra esos abortos de la incredulidad la admirable erudición y eficacia que le caracterizan⁹. Bien es verdad que en Canarias no se vivió la revolución del 54 con la virulencia de la Península. Así lo recoge el prelado en una pequeña exhortación: *No así en estas islas de esta diócesis: se han sufrido revces e infortunios, que a nuestro parecer han sido inmerecidos; y no por esto se ha turbado la tranquilidad pública, ni se han oído voces alarmantes contra ninguna de las autoridades constituidas¹⁰*. No obstante, la situación fue empeorándose con lo que el prelado cambia de parecer muy pronto. En una queja dirigida a la Reina, molesto por el destierro de los obispos de Barcelona y Osma, confinados en Cartagena aquel, y en Tenerife éste, año 1855: *La medida cruel que contra ellos se ha tomado ha llenado que al par de indignación el pecho de todos los españoles. Y más adelante añade: A todos en su caso, debe haber la emvidiable suerte de sufrir por nuestra Santa Religión, puesto que todos hemos seguido el mismo camino, que no abandonaremos, si quiera se inventen tormentos y persecuciones, y aún se nos lleve a la muerte porque cumplimos nuestro deber¹¹*.

La soberanía absolutista popular iba imponiéndose gradualmente llegando a su plenitud con la revolución de 1868, cuyo espíritu se recoge en la Constitución del 69, y se ejecuta con la proclamación de la I República en España. El artículo 21 de la Constitución proclamaba el derecho a cualquier otro culto público o privado. El artículo en sí nada tendría que objetar, si no hubiera estado escondido detrás de él un ataque a la Iglesia, como denunciaron los obispos españoles desde Roma reunidos para asistir al Concilio Vaticano I: *rasgar el solemne Concordato, considerar a la clase sacerdotal como una sección de funcionarios del Estado, destruir templos, dispersar familias religiosas de varones, tratos vejatorios a débiles mujeres consagradas a Dios¹²*. Con lo que coincide el Obispo canario Urquinaona que denunció estas mismas intenciones ocultas, en carta dirigida a las cortes constituyentes: *Y con tanta más razón, Sres. Diputados, hace esta símplica el exponente, cuanto que tiene la convicción íntima de que la libertad de culto no se proclama hoy de una manera inofensiva, sino como un arma de fuego contra nuestra santa y*

divina religión¹³. Lo que justifica la oposición del clero al decreto de 17 de marzo de 1870 que imponía a los Obispos y presbíteros el juramento sobre los evangelios de que la Constitución en nada se oponía a las leyes y dogmas de la Iglesia. El gobierno no fue sincero cuando comunicó a la Iglesia en España que la Santa Sede había declarado lícito dicho juramento. Omitió en el comunicado la matización pontificia: *en lo que no se oponga a las leyes eclesiásticas ni al dogma*. En Canarias no juraron ni el Obispo, ni los miembros de los Cabildos catedrales de esta diócesis y de Tenerife, ni el clero de ambas diócesis, con algunas excepciones¹⁴. En castigo el Gobierno les retiró la nómina; en 1873 el clero llevaba ya treinta meses sin cobrar nada.

La fiebre revolucionaria del 68 se dejó sentir en Las Palmas de forma clamorosa con el desalojo y derribo del convento de San Ildefonso de la capital grancanaria. La Junta revolucionaria decidió la expulsión de las monjas del convento sin que se atendiera a sus ruegos y sin pérdida de tiempo: celebraba la última Eucaristía, el canónigo penitenciario Costa, en la iglesia del Monasterio, y antes de concluir la liturgia se empezaron a oír los primeros golpes del derribo de los techos del Monasterio. Prohibieron a las monjas que vistieran el hábito religioso y que permanecieran en el Hospital de San Martín¹⁵. El hábito suponía la presencia pública de la Iglesia en la sociedad, cuando lo religioso había quedado relegado a lo privado y a la intimidad de la conciencia. También fueron expulsados los jesuitas. Por la implicación en estos incidentes el médico del Seminario don Domingo J. Navarro fue despedido más tarde de este servicio por el Obispo Pozuelo.

Pue en esta época, año 1868, cuando el Ayuntamiento se incautó del cementerio de Las Palmas capital, construido por el Cabildo catedral e inaugurado en 1817. El Ayuntamiento derribó la separación de espacios reservados para la inhumación de católicos y no católicos o *impenitentes*, lo que suponía en la normativa eclesiástica una violación del mismo, necesitado pues de reconciliación. El 5 de noviembre se quiso proceder a dicha reconciliación ad cautelam, pero lo impidió violentamente el alcalde de la ciudad. Ante esta actitud municipal el Obispo Urquinaona procedió a la exoneración del cementerio mediante decreto fechado el 24 de abril de 1870, con lo que quedaba vetado el enterramiento de cadáveres de difuntos católicos, viéndose obligados los familiares a recurrir para la inhumación a los cementerios de Telde y San Lorenzo¹⁶.

⁹ Archivo Diocesano, Pastoral de Cofradía, 1854.

¹⁰ *Ibidem*, Documentos de Cofradía, 1854-57.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Boletín del Obispo*, 22 de abril de 1869, n. 305 p. 64.

¹³ *Ibidem*, 7 de junio de 1870, n. 345, pp. 29-30.

¹⁴ *Boletín Obispos* 22 enero 1872, n. 411, pp. 49-52.

¹⁵ *VIGORA, Sir Española Historia de la Comunidad del Ceter de Tenerife*, Fundación Guzmán: me, Las Palmas de G. Canaria, 1988, pp. 61-64.

¹⁶ Archivo Diocesano, Capeta Cementerios.

La implantación de la monarquía y la constitución del 1876 abren un periodo de paz para la Iglesia. Los pontificados de los Obispos Puzuelo y Cuetos sólo tuvieron que luchar con dificultades ideológicas, provenientes de la masonería sobre todo. El seminario adquirió el rango de Universidad Pontificia y las relaciones entre autoridades civiles y eclesiásticas fueron cordiales y respetuosas, mientras que en las Cortes se estudiaba una nueva constitución. El artículo 11 del proyecto no fue bien visto por la jerarquía de la Iglesia. Pedían al Congreso que desechara dicho artículo y lo sustituyera por otro, que *estuvieran en armonía con los tres primeros artículos del novísimo Concordato, que garantizara en España la unidad religiosa.*

En este mismo sentido se dirige al Congreso el Obispo canario Urquiano:

Preséntense como se quiera el proyecto de libertad de cultos y aún de la simple tolerancia religiosa, que en realidad se identifica con aquella; ningún hombre pensador que conozca el espíritu de nuestra desventurada época y estudie los hechos que vienen tejiendo nuestra historia contemporánea, puede desconocer que la libertad de cultos no es otra cosa que la capa con que se encubre la propaganda del error, el salvo—conducto que reciben de la Sociedad los enemigos de nuestra Religión santa, para hacerle guerra, amparados de la ley⁸.

LAS PARADOJAS DE LA HISTORIA

El artículo 21 del proyecto de Constitución de 1869 e incluso el artículo 11 de la Constitución de 1876, estudiados hoy a la luz de la declaración de Libertad Religiosa del Concilio Vaticano II, nada tienen que objetar; y por supuesto que tampoco eran contrarios a los números 1-3 del Concordato celebrado entre la Santa Sede y la Reina Isabel, año 1851. El Concordato hablaba del culto de la nación, como único permitido en España. Y el culto de la nación, el oficial, es el culto público; el privado no será nunca culto de la nación; y el número 11 de la Constitución del 1876 seguía manteniendo como único culto público el de la Iglesia Católica, y el que legalizaba era el culto privado, el culto del ciudadano. Los Obispos estaban situados en la defensa de un Estado

confesional excluyente, en defensa de la unidad católica, como único camino de progreso. Todavía el derecho a la libertad de todo hombre, como don de Dios, no se proclamaba. Tal vez el error de los números arriba citados de las Constituciones del 69 y del 76 estuvo en no defender la libertad ideológica y religiosa, y en no prohibir los ataques a instituciones y personas por razón de su credo. De hecho, la Constitución del 69 optó por una España laicista y no laica, lo que explica la actitud de los Obispos frente a los artículos 22 y 11 de las Constituciones de 1869 y 1876 respectivamente. La libertad de culto constitucionalizada llevó a la indefensión, a las agresiones, a las quemas de iglesias y conventos, a las injerencias políticas en los asuntos internos de la Iglesia. A la defensa de una única soberanía popular absolutista. No obstante, las relaciones Iglesia y Estado mejoraron con la proclamación de la Constitución de 1876. Sin embargo, la Iglesia hoy prefiere el estado aconfesional. *En relación con los poderes públicos, la Iglesia no pide volver a formas de Estado Confesional. Y añade: al mismo tiempo, deplora todo tipo de laicismo ideológico o separación hostil entre las instituciones civiles y las confesiones religiosas⁹.*

Balance final: la Iglesia en Canarias, hasta bien avanzado el siglo XIX, vivió víctima de las soberanías absolutistas, unas veces monárquicas y otras, populares. Y esta persecución no le vino sólo del exterior sino también desde dentro de la misma Iglesia. El jansenismo estuvo presente en ámbitos importantes en la diócesis. Hasta la llegada del Obispo Martínez Carrero y, sobre todo, del Obispo Romo, la Iglesia en Canarias se definía en sectores cualificados *intramontana*. Fue Romo, y después de él los demás prelados, quienes centraron la fe del pueblo canario. En cualquier caso, la Iglesia salió fortalecida en su paso por *El siglo de las revoluciones*. El Seminario de la Inmaculada quedó elevado a rango universitario en el pontificado del Obispo Puzuelo y Cuetos, y el patronazgo sobre el Vrchipiélago de la Virgen bajo la advocación de la Candelaria se hizo moda durante los pontificados de los Obispos Lluch y Urquiano. Hechos que contribuyeron a mitigar el llamado *Pleito Insular* y a caminar hacia una mayor madurez social.

⁸ *Boletín del Obisposado* 7 abril 1876, n. 474, p. 239; cfr. 22 abril, n. 476, pp. 271-58.

⁹ Juan Pablo II, *Excelesis in Excelsis*, no. 117, *Excelesis* n. especial 3061, 12 julio 2005, p. 1078.



SAN BERNARDO [B.II]

ANONIMO / SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

MADERA DORADA Y POLICROMADA / 190 X 94 X 61 CM

GRAN CAÑARÁ, LAS PALMAS DE GRAN CAÑARÁ, IGLESIA DE SAN BERNARDO Y SAN TELMO

San Bernardo de Claravál, el llamado Doctor Meliflúo, fue un monje benedictino que reformó la orden de los cistercienses, de ahí que este presente en muchos templos de esta regla. Destacó especialmente por su fervor hacia la Virgen María. Esta veneración hizo que la propia María se le apareciera, humedeciendo sus labios con gotas de leche. Es lo que se ha denominado el milagro de la lactancia. En relación con su iconografía, aparece representado como abad de la orden del Cister, portando el báculo y envuelto en la cogulla blanca. Es el patrono de Borja².

La imagen que ahora comentamos estuvo colocada en el cenobio de monjas bernardas, bajo la advocación de la Inmaculada³. Este convento ha sido estudiado por el investigador don Esteban Alensán Ruiz, centrándose en el espacio temporal que abarca desde 1572, fecha de su fundación, hasta 1634, cuando se crea el de bernardas recoletas de San Ildefonso, al otro lado de la ciudad⁴. Aquella institución, como todas las establecidas en Gran Canaria, desapareció con las desamortizadoras fiebras decimonónicas. Una parte de sus bienes, entre ellos la imagen que ahora nos convoca, pasó a la entonces ermita de San Pedro González Telmo, hoy parroquia de San Bernardo y San Telmo, sita en la zona de Titara, en un extremo de la plaza que lleva el nombre de este último santo. La ratificación de esta nueva feligresía tuvo lugar en 1849⁵.

Esta imagen debió de sustituir a otra pieza de candelero, como se colige de las anotaciones realizadas durante la visita al edificio de don Melchor Borges del Manzano en 1880. Se hacía citar entonces lo siguiente:



Y luego incóntinente su merced visitó los altares de dicha iglesia que son el mayor, en que está dicho Sagrario en medio, de buena obra, su materia de madera dorada sobre mate y dos imágenes de vestir, la una de san Benito y la otra de san Bernardo decentemente vestidas sobre dos peanas de madera doradas y decentes, con una mantel y lo demás concerniente a dicho altar [...] asimismo se visitaron los altares

de San Bartolomé, la Candelaria, santa Teresa y el que llaman del santo Cristo⁶.

Los estudios sobre este acéleto recinto son reducidos. Destacamos, por su carácter globalizador, el realizado en 1981 por José Alberto López Henríquez. Ya este autor nos advierte que el patrimonio de este recoleto templo esta compuesto por piezas realizadas *ad hoc*, junto a otras que

pertenecieron al reseñado convento de monjas bernardas, así como a las ermitas de San Sebastián y Las Angustias. Este investigador no hace cita alguna de la talla de san Bernardo.

La talla de la que hablamos se sitúa hoy en el muro de la Epístola correspondiente al ya citado templo de San Telmo, donde pasaría tiempo después de la excastración de las religiosas de la Concepción. Enfrente de ella se halla una plasmación similar de san Benito. Las dos imágenes, que llegaron a estar durante un tiempo en el propio presbiterio, fueron traídas, al parecer, de Sevilla. Sin ser piezas de gran calidad, ofrecen un notable valor histórico y religioso, pues se collocaban en el presbiterio del convento bernardo situado bajo la advocación de la Inmaculada.

La plasmación de san Bernardo, de extrema delgadez, presenta un habitillo blanco, de amplias mangas, plagado de estofados en dorado. Porta el báculo episcopal en la derecha y, como símbolo de la regla cisterciense, un libro en la otra, mientras la cabeza queda tocada por la mitra.

Este asunto aparece reflejado en una pintura realizada por Alonso Cano, hoy en el Museo del Prado. Asimismo, el mismo tema caeja hoy en el templo de San Juan Bautista de "Ribe, aunque pertenecia a la comunidad bernarda de Las Palmas de Gran Canaria.

⁸ REAL, Luis, 1902, p. 215 y siguientes.

⁹ El investigador don Esteban Alernán Ruiz es actualmente el principal especialista en los estofados relativos a los conventos de religiosas bernardas asentadas en nuestro suelo. Para la comunidad de la Concepción Bernarda destacamos ahora Esteban Alernán Ruiz.

¹⁰ ALEMÁN RUIZ, Esteban, *Iconos de la clausura femenina en Gran Canaria: el Monasterio de la Concepción, 1594-1834*, Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000.

¹¹ JIMÉNEZ PUENTES, Camacho, 1992. Los repuestos de bienes de tales conventos no estuvieron, en ocasiones, exentos de polémica, pues eran objeto de disputa por parte de las diversas parroquias y otros sacos. Sinó de muestra la petición que hace al Cabildo el Ayuntamiento de Lanzarote en 1822. Solicitaba entonces que la Virgen de Guadalupe, que había estado colocada en el soporífero convento dominico de "Tegay, colocase en su iglesia y se colocara en la parroquia del mismo lugar, en vez de trasladarla al templo de San Roque en Tinas, como en principio se pretendía. Ver A.C.C. Sociedades de Artes Capitulares. Libro de Capitulo de 1821 a 1824, Sesión de 4 de diciembre de 1821.

¹² ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. Caja 9. Religiosas Bernardas de la Concepción.

¹³ LÓPEZ HENRÍQUEZ, José Alberto, 1981.

JCR



RETRATO DE MANUEL DIAZ [1821]

AURELIO LÓPEZ GARCÍA [1826 - 1901]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 185 X 120 CM

LA PALMA, SANTA CRUZ DE LA PALMA, IGLESIA DE EL SALVADOR.

BIBLIOGRAFÍA:
GALANTE GÓMEZ, F. (1980), pp. 199-200. FUENTES PÉREZ, G. (1990), pp. 420-428. PÉREZ MOREIRA, J. (1993), t. I, pp. 406-412.

En 1817, el sacerdote y artista Manuel Díaz es nombrado rector de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. Desde entonces, su figura se convierte en pieza clave de la vida religiosa y política de la isla. Adscrito al pensamiento liberal y adversario acérrimo del absolutismo luchó desde el pulpito, y fuera de él, por demostrar que la Iglesia católica debía ser afín a los principios liberales. Su entrega a la fe religiosa le granjeó el cariño de los palmeros y le facilitó ejercer una importante influencia social. A ello se unió la sensibilidad que demostró hacia las artes, dejando muestras de su quehacer como pintor, escultor y músico, además de fomentar encargos que contribuyeron al patrimonio histórico artístico del templo citado.

Este personaje, supuestamente vinculado por creencia popular a la masonería, quedó perpetuado en este retrato por su paisano Aurelio Carmona López. Un artífice que curiosamente, como él, cultivó distintas ramas artísticas, si bien su producción más destacada sobresale en el ámbito escultórico. Le tocó vivir la expansión de las ideas ilustradas de mano de los círculos intelectuales palmeros, reflejando en obra cierta matiz romántico inspirado en el catálogo de Fernando Estévez. Como pintor, su formación amanca de las clases recibidas en la Escuela de Dibujo de Santa Cruz de La Palma, establecida por Blas Ossazary.

La imagen del sacerdote palmero al que concibió personalmente, no sólo porque celebró su matrimonio y el bautismo de sus hijos, sino tam-

bién por los ánimos e impulsos que le dio en su trayectoria artística, no es de gran calidad. Sin duda, observando este lienzo y comparándolo con su producción escultórica, debemos resaltar que nos encontramos ante un dibujo formado más en el quehacer de la imaginación que en las manifestaciones pictóricas.

Don Manuel aparece representado de medio cuerpo, sentado sobre un sillón con remate en forma de sencillas recallas y ocupando buena parte del lienzo, de modo que el autor se ha ahorrado planteamientos de perspectiva. El fondo lo ha recobrado con una paleta de tonalidades oscuras, sobrias apreciándose sólo como ornamento un cortinaje oscuro, recogido por cordones que forman borlas en sus extremos. Viste indumentaria propia de su condición sacerdotal, sin ofrecer ningún alarde de preciosismo. Al igual que muchos retratos decimonónicos de personajes destacados, ha quedado plasmado junto a unos libros sobre los que descansa su mano izquierda. El rostro es tan fuerte fijo mostrando unas facciones adustas e impropias de su talante.

Según refieren documentos, un año después de la muerte de don Manuel Díaz, en 1864, Antonio Rodríguez López, a la sazón alcalde del consistorio capitalino, celebró en el Casino-Lico de Santa Cruz de La Palma, un acto público celebrado en su memoria y en el transcurso del mismo colocó un retrato del sacerdote. Pensamos que puede tratarse de la imagen que hoy en día se conserva en el templo de El Salvador. Atendiendo a la fecha reseñada y partiendo de la hipótesis de que se trate de un retrato realizado después de su obito, pertenecería al último periodo de la producción artística de Carmona López.

La figura de don Manuel Díaz también quedó perpetuada en forma de escultura en la plaza que precede a la iglesia de El Salvador, justo delante de la escalera en la que el párroco perdió la vida. La iniciativa tomó a cargo de don José García Camillo en su doble condición de alcalde de Santa Cruz de La Palma por un lado, y por otro, como miembro venerable de la logia palmera, grupo ideológico al que según la creen-



832

cia popular perteneció este personaje. Esta última circunstancia explica que el pedestal del monumento, realizado por Ubaldino Bondanovo, ofrezca algunos símbolos relacionados con la masonería, elementos alquímicos a los que se su-

man otros alusiones al magisterio eclesástico y a su sensibilidad artística. La estatua, realizada en bronce, muestra al protagonista de cuerpo entero y vestido con ropaje sacerdotal.

AQA



TIEMPO DEL CORPUS 833

AVANZO / LAYO

TEJÓ DE PLATA, ORO Y LENTEJUNAS / 1821

TEJERIFE, LA QUINTA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

BIBLIOGRAFÍA:

HERNÁNDEZ PÉREZ, J. (1962), p. 107; PÉREZ MOREIRA, J. (2011), R. p. 105; y (2002), p. 301; LORENZO LINA, J. A. (2003), pp. 100-102.

Desde el siglo XVII las sederías francesas adquirieron fama y reputación universal y, no en vano, Layo fue la cuna de los grandes avances técnicos en el campo de los tejidos labrados (tejar de lanas, máquina Jacquard). Por entonces, se establecieron en las islas algunos mercaderes franceses que comerciaban con rasos y lanas florealas y otros géneros de seda, como Pedro Camarín, fallecido en La Laguna en 1685; o don Carlos Mustelie, mercader a través del cual la parroquia de la Concepción de la misma adquirió entre 1662 y 1668 seis casullas de damaselas de seda y 30 varas de espelín blanco y negro para un ornamento entero⁷. La alta aristocracia de las islas también solicitó a las manufacturas reales francesas piezas excepcionales, como el juego de siete paños de corte dorados por la Condesa de La Gomera y Marquesa de Adeje a la iglesia de Santa Catalina de esta última localidad, adscritos a la famosa fábrica de Gobelines⁸. Su iconografía mitológica denota su primer uso profano, de modo que originariamente decoraban las paredes de la casa fuerte de Adeje, especie de casa-palacio-fortaleza de los marqueses. Años después, en 1769, la misma señora regaló al convento dominico del Puerto de la Cruz una colgadura compuesta por otros catorce paños de corte sobre la guerra de Flandes para adorno de la capilla mayor⁹.

En 1767, la parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife estrenó el rico tercio de tisú fondo de plata y ramos de oro —todavía en uso— que el beneficiado don José Gaspar Domínguez hizo venir de León de Francia y se cortó e hizo



1831

en Madrid. A su costo contribuyó en primer lugar el Rey Carlos III, que se sirvió donar, por mano de su ministro, Marqués de Esquilache, 5.215 reales; así como los principales comerciantes del floreciente puerto de Santa Cruz (La Harty, Russell, Platt, Forstall, Casalón). En el siglo XIX aumentaron los encargos que se hicieron desde Canarias a las señoras hñonesas, intercambios que sin duda se vieron favorecidos por el comercio de la seda

insular. En 1860, Blas Carrillo Batista —descendiente de maestros sederos— estableció en el desamortizado convento de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma una fábrica de hilaza de seda bajo el *moderno sistema francés*, cuya producción era enviada regularmente a Lyon¹. Con anterioridad, en 1830-1831, Putzier y Compañía, de la misma ciudad francesa, había fabricado el magnífico pallo bordado en oro, plata y sedas con

algortas eucarísticas y el temo de tisa blanco de la parroquia de El Salvador de la capital palmera. El pallo está realizado a la manera francesa; es decir, con armazón interior que lo mantiene rígido y extendido; y no con el género suelto como los pallos españoles². Un temo de tisa igual, labrado con espigas y usas y ramilletes de flores con cintas entrelazadas y borlas pendientes, existe en la iglesia de Santa Ana de Garachico (Tenerife), en mejor estado de conservación. A mediados del mismo siglo, la hermandad sacramental de la parroquia de Nuestra Señora de Francia del Puerto de la Cruz adquirió en Francia cuatro faroles de plata con redomas, recomendables por su dibujo y ejecución: un estandarte de terciopelo carmesí bordado en oro que costó 795 pesos; y un pallo comprado en 1860, a través de la firma Cologan, en la casa Bias Ané y Compañía de París, fabricante de ornamentos de iglesia.

De 1821-1822 data el Terno del Corpus de la parroquia de la Concepción de La Orotava, confeccionado por las damas de la Villa. Tejido en tisa —importado de Lyon y no de París, como afirma Hernández Perera—, sobre sus fondos en plata destacan pequeños ramilletes de flores espolinadas en rojo y verde, dispuestas en losange dentro de redes formadas por estiladas hojas de laurel en oro y lentejuelas. Su ligada se debe al celo del mayor domo de fábrica, don Antonio Monteverde y Rósas, quien lo hizo venir de Francia con sus correspondientes galones, sin haber costado nada la hechura por haberlo repartido entre las señoras³.

El encargo, gestionado a través de la casa Cologan, se encuentra puntualmente documentado en el archivo que aún se conserva de esta conocida firma comercial establecida en el Puerto de la Cruz. En abril de 1821, don Antonio Monteverde solicitó a don Juan Cologan le hiciese venir de Francia cuarenta varas castellanas de tisa, a cuarenta pesos corrientes la vara e igual a una muestra que adjuntó a su carta; y 112 varas de gajón de oro de una pulgada de ancho. El 24 de junio del mismo año volvió a pedir otras cuatro varas de fleco de hilo de oro, de cuatro dedos de ancho, que se me pisó encargar con el temo⁴. Para cumplimentar el pedido, la casa Co-

logan dio orden a Francisco Colombel y Compañía de Le Havre, quien, el 10 de diciembre de 1821, extendió factura por el envío de una caja con el *tissu or et argent broché, junges et gours*, transportado desde Lyon a Havre y remitida a Santa Cruz de Tenerife en el navío *La Rosa*, a cargo del capitán Loirat⁶. Según cuenta de don Juan Cologán, importó 23.512 reales, sin incluir el costo de 30 varas de brin para entrete-
llos, otros 30 de tapetón para forrarlo, hilo y el costo de traer la tela de Santa Cruz⁷.

Una vez confeccionado, en unión del tabernáculo, el púlpito y la valla que cierra el presbiterio, fue estrenado el 28 de septiembre de 1823 en una solemne función religiosa presidida por el prebendado Pereira Pacheco y Ruiz. Además, para su adecuada conservación, se construyó en la sacristía principal un *repero* por un importe de 435 reales y 25 maravedíes⁸.

⁶ ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE TENERIFE, varios sin clasificar, caja 91, actas e inventario de bienes de Pedro Canaryo, 13-B-1695, f. 17.

⁷ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, Santa Cruz de Tenerife, libro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 28-4-1865, f. 120, y el 20-VII-1699, f. 149.

⁸ PÉREZ GARCÍA, María Isabel. *Vistas históricas-artísticas de la Ville de Ajaja*. Boletín Ayuntamiento de la Villa de Adeje, 1989, pp. 95 y 124-125; y ARCHIVO PARROQUIAL DE SANTA CRUZ LA VILA de Adeje, protocolo de escrituras, nº 39, 648-795.

⁹ GARCÍA IZQUIERDO, Domingo José. *El cementerio histórico de San Tiburcio del Puerto de la Cruz* (en prensa).

¹⁰ ARCHIVO PARROQUIAL DE LA CONCEPCIÓN, Santa Cruz, caja 33, libro de cuentas de fábrica, f. 22. El termo fue estrenado el Juves Santo de 1782.

¹¹ PÉZ SÁNCHEZ, Manuel de. *Los Arzobispos del Pinar de La Palma*. Siglos XVII y XIX. Santa Cruz de Tenerife, 1981, 47; y SÁNCHEZ, María Angeles. *La sede en La Palma*. Colección de Industria y Comercio del Gobierno de Canarias, 1967, p. 22.

¹² PÉREZ MOREIRA, Jesús. *Palmas*. Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva. Gobierno de Canarias, 2001, t. II, pp. 103-104.

¹³ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, La Orotava, legajo de cuentas de fábrica, cuentas dadas por el mayordomo don Antonio Montevieja y Rius, desde 2-VIII-1819 hasta 31-X-1827, f. 2v.

¹⁴ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE, Archivo Zano-Cologán, legajo de cartas, 1821.

¹⁵ Ídem. *Mem. copiarior de facturas* (entradá de la Compañía de Bernardo) Juan Cologán, f. 86. La factura fue cargada a don Antonio de Montevieja y Rius, el 5-B-1822.

¹⁶ ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN, La Orotava, legajo de cuentas de fábrica, cuentas dadas por el mayordomo don Antonio Montevieja y Rius, desde 3-VIII-1819 hasta el 31-X-1827, f. 2v y 23r.



[84]

Por el costo del termo de lina de oro con galones y fleco de oro, según cuenta de: D. Juan Cologán que presento (Nº 56), 23.512-3.

Presentó copia de la factura según otra de Pereira con el Nº 57.

Por 30 varas de brin para entrete-
llos, 139-14

Por 30 varas de tapetón para forrar el dicho termo, 600

Por hilo y el prepo que trajo la tela de Santa Cruz, 30

Somos= 24.161-17.

¹⁷ LORENZO LIMA, Juan Alejandro. «Catálogo de obras e hitoslogías». 57 *Trasos de La Concepción, Villa de La Orotava*, 2002, p. 101.

JPM



RETRATO DEL OBISPO JUDAS JOSÉ ROMO Y GAMBÁ [84]

JOSE MARIA ROMERO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 244 x 174 CM / 1852

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997). p. 377-382.

Esta obra de origen peninsular, concretamente sevillana, representa al Obispo Romo en un escenario majestuoso. Recordar que este personaje obtiene la dignidad de prelado de Canarias por el Papa Gregorio XVI, en 1834, ocupando dicho cargo durante trece años. Su nombre quedó registrado en la historia insular, entre otros motivos, por haber creado las parroquias capitulares de Santo Domingo y San Francisco, además de las de Figas y Valleseco. A nivel general, fue un gran defensor de los derechos de la Iglesia, oponiéndose, pese a su talante liberal, a las leyes desamortizadoras y al laicismo de los gobiernos liberales.

En octubre de 1847 es promovido al arzobispado de Sevilla y un año después recibe en Madrid el correspondiente palo arzobispal. Tal razón justifica la procedencia y ambientación de este lienzo fechado en 1852. Suponemos que el cuadro sería enviado al Obispado de Canarias como recuerdo y con el fin de que engrosara la colección de retratos del Cabildo catedralicio. Quizá durante su estancia en Canarias se planteó la posibilidad de que algún pintor isleño lo retratase resultando finalmente infructuosa la iniciativa.

El lienzo, de factura clásica y elegante, nos ofrece una ambientación teatral. Como buena parte de la retablitica episcopal, figura al personaje alzado con la vestimenta propia de su dignidad y sentado sobre un sillón con respaldo y brazos perfectamente trabajados. Su ropaje muestra la destreza del autor al tratar la caída de las telas y las transparencias, jugando con un delicado contraste de luces y sombras. Sobre la muñeca muestra el crucifijo que, junto con el arillo, revela su rango. Pero además, sobre la misma prenda, inmerso la Gran Cruz de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, que le había concedido la Reina Isabel II en 1844.

La minuciosidad del pintor se hace patente también en la decoración de la mesa a base de elaborados relieves diminutos. En la misma, se

encuentran distintos libros, figurando uno de ellos entretablero, en el que el protagonista apoya su brazo. Un juego de escritorio, la mitra y un destacado crucifijo completan los adorno de la mesa. Detrás de ella, se aprecia un fondo arquitectónico de traza clásica que sirve al autor para expresar la perspectiva, efecto que también busca en el extremo izquierdo del personaje. Aquí el literato se abre en halconada tras la que se aprecia la célebre Giralda, torre de la catedral sevillana, delante de los balaustrados, una pequeña mesa sirve de base a unos libros, recurso que utiliza el pintor para colocar bajo ellos un papel en el que a modo de cartel ilustra los distintos rangos eclesiásticos del personaje.

En definitiva, este óleo que retrata al Obispo en su madurez, concretamente a los 73 años, responde en buena medida a las características de este género en el Ochocientos.

AGA



RECUEIL DE PLANCHES SUR LES SCIENCES ET LES ARTS [85]

ENCYCLOPÉDIE FRANÇAISE PUBLIÉE PAR DIDEROT Y D'ALEMBERT. VOL. IX, 1771

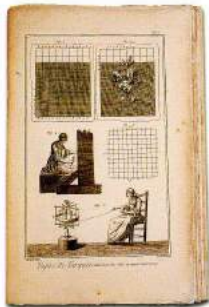
IMPRESIÓN EN PARÍS, CHEZ BRASSON, RUE SAINT JACQUES / 43 x 28 x 5 cm (cerrado); 43 x 56,4 cm (abierto) / 1771

GRAN CANARIA. LAS PUMAS DE GRAN CANARIA. BIBLIOTECA DEL SEMINARIO MAYOR DE CANARIAS - CENTRO TEOLÓGICO DE LAS PUMAS DE GRAN CANARIA. FONDO DEL ORSAY REDON Y GAMBIA

Entre 1751 y 1780 se publicó la gran Enciclopedia, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts, et des Métiers, la más célebre de las enciclopedias francesas realizada por Diderot y D'Alembert, en 35 volúmenes. Se ideó como un compendio que reuniera todas las nuevas ideas y todos los nuevos conocimientos ilustrados de la época. Llegó a tener doscientos colaboradores entre médicos, juristas, escribanos, artesanos, artistas, botánicos, filósofos... proyecto ambicioso sobre el saber y el conocimiento para el público europeo.



[85]



En 1751 apareció el primer volumen y hasta el séptimo fueron publicados en París bajo Prilegio Real, aunque en 1758 se anuló. En 1759 la publicación continuó de manera clandestina, siendo los últimos diez volúmenes impresos bajo el falso pie de imprenta de Samuel Faulche. Después se editaron cuatro volúmenes de suplemento y dos volúmenes de índices.



El volumen que nos ocupa, el IX, está rehelado con las ciencias y las artes liberales, donde con poca caja de texto se nos explican y enumeran láminas de magníficos grabados calográficos de diversos tamaños; en ellas encontramos desde representaciones de trabajos relacionados con el tejido, tapices y telares de la época; a la representación de una gran diversidad de material

físico desde la fabricación de cuernos de marfil, a utensilios de herrar, tapicerías, llaves, juegos de ajedrez, carruajes, curtidos de pieles y un largo etcétera, digno no sólo de investigación y estudio intelectual sino también codicológico.

Este volumen ha sido restaurado en el Centro de Conservación y Restauración de Documento Gráfico de la isla de La Palma, durante el 2003, donde llegó en mal estado de conservación, sobre todo en lo referido a su estructura física, ya que la degradación y las intervenciones anteriores sobre el soporte degradaron en su totalidad a la encuademación.

El tratamiento realizado en el Centro, en un principio y con un especial interés, se centró en su diagnóstico e investigación histórica, indispensable para la acometida física de la restauración. Importantes han sido la toma de datos, las fotografías iniciales y el estudio de las intervenciones anteriores, ya que el volumen presentaba el lomo seccionado y una encuademación no original.

Recogidos los datos de una manera muy puntual y tipificada, incluyendo marcas de agua y filigranas, se procedió al tratamiento directamente físico sobre la obra, para acometer la restauración, basada en una intervención no anulaiva de la misma, comenzando así con la limpieza mecánica, desacidificación, limpieza acuosa y reintegración mecánica del soporte, creando para ello una pulpa de papel similar a la original, fácilmente identificable y no degradatoria para las propiedades intrínsecas de cada hoja.

Una vez tratado el cuerpo del libro con el máximo respeto de sus peculiaridades, se ha procedido a la encuademación del mismo de la forma más aséptica posible, devolviendo así a la obra a su uso y función primigenio: la lectura y el estudio. Respetando por supuesto todos sus valores histórico-documentales y siempre sin olvidar todos los aspectos conservativos que ello conlleva.

Para esto se elaboró un estuche-caja de conservación-preservación con materiales neutros para su correcto almacenaje.

VJG y MCC



RETRATO DEL OBISPO BUENAVENTURA COCINA
[86]

MANUEL PONCE DE LEÓN [1812 - 1880]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 210 x 44 CM / 1854

PRIMEA:
MAN. P. DE LEÓN

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ SOCORRO, N. R. [1990], pp. 201-204.

Este personaje, nombrado Obispo de Canarias por el Papa Pio IX en 1847, llega a Tenerife un año después acompañado por san Antonio M^a Clare, quien se encargó de misionar toda la diócesis. Al poco tiempo de establecerse se inicia una denuncia a favor de la precaria situación que sufrían los colonos después de la supresión de las diezmos. Sin embargo, su gran labor humanitaria la desarrolla durante la epidemia de cólera morbo que azotó la isla de Gran Canaria en 1851, y que le valió la Gran Cruz de Isabel La Católica, reconocimiento éste debido a la Reina Isabel II. Su cuerpo se conserva incorrupto en la capilla de los Dolores de la Catedral de Las Palmas. En 1995 la Iglesia abrió un proceso de beatificación.

Correspondió al pintor grancañario Manuel Ponce de León perpetuar con sus pinceles la imagen del prelado, a quien representa en dos ocasiones distintas. La primera, en 1852, y esta segunda, dos años después. Ambos lienzos y su autor han sido estudiados por la doctora M^a de los Reyes Hernández Socorro, a quien nos remitimos en este comentario. Contaba el Obispo en esta ocasión con 69 años, es decir, que pasó para el artista cuando llevaba ya siete años a cargo del Cabildo catedralicio. Su rostro maduro y de facciones perfectamente dibujadas están en parte las preocupaciones inherentes a su cargo.

Luce la vestimenta episcopal en color azul, singularidad que la referida investigadora ha puesto en relación con el dogma de la Inmaculada



1691

dictado en 1853, recordando asimismo la relación que Codina mantuvo con el Seminario de la Inmaculada Concepción de la Diócesis Canariense.

La figura se recorta en un fondo bastante trabajado, buscándose los efectos de perspectiva; el sillón decorado y la vistosa alfombra ornamentada con motivos florales confieren al escerario un aire majestuoso, patente, igualmente, en la pose del personaje. Apoya su brazo izquierdo sobre una mesa y con el dedo índice señala una imagen de la Catedral de Las Palmas, aludiendo con ese detalle probablemente a la contribución económica que realizó para ayudar a concluir las obras. Junto a ella se muestran dos libros, sirviendo uno de ellos de base a la imagen de un crucificado. Un papel semiermolido dispuesto encima de la alfombra, en el ángulo inferior izquierdo, fue utilizado como recurso por el pintor para expresar algunos datos biográficos del representado.

Ponce de León figura señora del arte grancañario del Ochocientos, cobró por este lienzo la cantidad de 1.254 reales de vellón.

AQA



BACULO DEL OBISPO CODINA [187]

ANONDO

PLATA / 170 X 18 Ø CM / SIGLO XIX

GRAN CANARIA, TELDE. IGLESIA DE SAN GREGORIO TELMATURGO

BIBLIOGRAFÍA:

GONZÁLEZ PÉDRÓN, A. (1992). ALEMÁN HERNÁNDEZ, C. y GONZÁLEZ PÉDRÓN, A. pp. 751-764.

Esta pieza, de indudable valor histórico y artístico, es tenida por los teldeños desde un principio como reliquia, ya que desde el momento mismo de su muerte se le atribuyó por la feligresía la Santidad a este venerable sacerdote paúl, natural de la villa de Hostalrich en Gerona, Cataluña, donde naciera en 1785. Nombrado Obispo de Canarias el 17 de abril de 1847, fue consagrado obispo en la iglesia de San Isidro



de Madrid por el nuncio del Sumo Pontífice Romano, monseñor Brunelli, el 20 de febrero de 1848. De la capital de España pasaría muy pronto a Canarias (23 de febrero) y entre sus acompañantes venían el que más tarde sería proclamado el Apóstol de Canarias, el padre Antonio María Claret, y la admirada sor Salariç, desem-

barcando en Tenerife el 11 de marzo de 1848. Tras hacerse de nuevo a la mar llegó al Puerto de La Luz en Las Hietas el día 14, presentando sus bulas en día 15 y tomando posesión de su diócesis el 16. El domingo 19 comenzó la santa misión con el padre Claret. Según mantienen algunos historiadores de la Iglesia, en un prin-

ció discrepó notablemente con el Cabildo catedral y con gran parte del clero insular, que más tarde vieron en él un ejemplo a seguir. Su actuación meritoria y altruista durante la epidemia del cólera morbo que asoló la isla en el estío de 1851, lo llevó a alcanzar las cotas más altas de prestigio personal y sacerdotal. Su majestad la Reina doña Isabel II le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica. Hombre inquieto y animado de un gran celo apostólico promovió la creación de numerosas parroquias y la edificación de un buen número de bellos y armoniosos templos, algunos de los cuales fueron sufragados con sus devotas limosnas. Éste fue el caso de la iglesia parroquial de Los Llanos de Jaraquemada en Telde, bajo la protección de Nuestra Señora del Buen Suceso y san Gregorio Taumaturgo, que vio finalizadas sus obras y dotada de un importante ajuar procedente de la propia Iglesia Basílica Catedral de Canarias, así como de los conventos extintos tras la desamortización ocurrida en 1836.

Monseñor Buenaventura Codina y Augerolas pasó por este templo neoclásico, salido de los planos de Diego Nicolás Eduardo, varias veces, pudiéndose afirmar que fue su predilecto, como se pone de manifiesto al haberle concedido el altísimo honor de custodiar para siempre su mitra y báculo. Según tradición arraigada en este distrito teldense, el santo patrono, que lo es también de la ciudad junto a san Juan Bautista, portará la mitra y el báculo de monseñor Codina en el día grande de su festividad, es decir, el 17 de noviembre de cada año. En momentos de epidemias, hambrunas, guerras, etc. se ha dado a besar por la feligresía, queriendo así contar con la intercesión de tan justo varón. Ésta misma espera con impaciencia su elevación a los altares.

El báculo en cuestión posee unas líneas muy sobrias de ejecución, que denotan todo el gusto de una época, pero también la impronta del carácter y forma de ser de su portador, admirada como reliquia, han hecho su valor artístico haya pasado a un segundo orden.

AMGP



MITRA DEL OBISPO CODINA [1881

ASÓNIDO)

TEXTIL / 30 x 20 CM / SIGLO XIX

GRAN CANARIA, TELDE, IGLESIA PARROQUIAL DE SAN GREGORIO TAUMATURGO

BIBLIOGRAFÍA:

GONZÁLEZ PADRÓN, A. M. (1992) ALZAMAN HERNÁNDEZ, C. Y GONZÁLEZ PADRÓN, A. M., pp. 20-24.

Esta otra pieza de indudable valor histórico y artístico es también tenida por los telenses, desde un principio, como reliquia, ya que desde el momento mismo de su muerte se le atribuyó por la feligresía la Santidad a este venerable misionero paúl, natural de la villa de Hostalric en Gerona, Cataluña, donde naciera en 1785. Nombrado Obispo de Canarias el 17 de abril de 1847, fue consagrado Obispo en la iglesia de San Isidro de Madrid por el Nuncio del Sumo Pontífice Romano, monseñor Brunelli, el 20 de febrero de 1848. De la capital de España pasaría muy pronto a Canarias (23 de febrero) y entre sus acompañantes venían el que más tarde sería proclamado el Apóstol de Canarias, el padre Antonio María Claret, y la admirada sor Salarich, desembarcando en Tenerife el 11 de marzo de 1848. Tras hacerse de nuevo a la mar llegó al Puerto de La Luz en Las Isletas el día 14, presentando sus bulas en día 15 y tomando posesión de su diócesis el 16. El domingo 19 comenzó la santa misión con el padre Claret. Según mantienen algunos historiadores de la Iglesia, en un principio discrepó notablemente con el Cabildo catedral y con gran parte del clero insular, que más tarde vieron en él un ejemplo a seguir. Su actuación meritoria y altruista durante la epidemia del cólera morbo que asoló la isla en el estío de 1851 lo llevó a alcanzar las cotas más altas de prestigio personal y sacerdotal. Su majestad la Reina doña Isabel II le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica. Hombre inquieto y animado de un gran celo apostólico promovió la creación de numerosas parroquias y la edificación de un buen número de bellos y armoniosos templos, algunos de los

cuales fueron sufragados con sus devotas limosnas. Éste fue el caso de la iglesia parroquial de Los Llanos de Jaraquemada en Telde, bajo la protección de Nuestra Señora del Buen Suceso y san Gregorio Taumaturgo, que vio finalizadas sus obras y dotada de un importante ajuar procedente de la propia Iglesia Basílica Catedral de Canarias, así como de los conventos extintos tras la desamortización ocurrida en 1836.

Monseñor Buenaventura Codina y Augerolas, pasó por este templo neoclásico, salido de los planos de Diego Nicolás Eduardo, varias veces, pudiéndose afirmar que fue su predilecto, como se pone de manifiesto al haberle concedido el altísimo honor de custodiar para siempre su mitra y báculo. Según tradición arraigada en

1881



este distrito teldense, el santo patrono, que lo es también de la ciudad junto a san Juan Bautista, portará la mitra y el báculo de monseñor Codina en el día grande de su festividad, es decir, el 17 de noviembre de cada año. En momentos de epidemias, hambrunas, guerras, etc. se ha dado a besar por la feligresía, queriendo así contar con la intersección de tan justo varón. Esta misma espera con impaciencia su elevación a los altares.

Esta mitra realizada a base de telas ricamente bordadas con hilillos de plata y sigue las características de tales atributos episcopales, si bien la ostentidad ha dado paso a la digna sobriedad propia de un hombre de profundas convicciones religiosas y cargado de altos valores humanos, entre los que destacan la solidaridad para el que sufre y la justicia como norma de convivencia social.

En Gran Canaria han existido grandes bordadores y bordadoras que abastecieron durante siglos a los centros religiosos; los mismos conventos femeninos de clausura sirvieron de hacedorosos talleres, pero no es menos cierto que muchos de los ornamentos para el culto procedían de la Península, sobre todo, de Sevilla, cuando no de Cádiz o de cualquier otra ciudad castellano andaluza.

AMGP



CONCESIÓN DE LA GRAN CRUZ DE ISABEL LA CATÓLICA AL OBISPO BUENVENTURA CODINA [8,9]

ANÓNIMO

MANUSCRITO / 22 DE AGOSTO DE 1851

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE LAS PALMAS

DE STATO DIOCESIS (PONIFICIO DE CODINA)

BIBLIOGRAFÍA:

CADÓRILA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997).

Don Buenaventura Codina y Augerolus fue Obispo de Canarias desde 1847 a 1857. Nació



[8,9]

en Hostalrich (Gerona) y perteneció a la Congregación de la Misión o de los padres paules. Llegó a Las Palmas acompañado del padre Antonio María Claret, misionero apostólico, al que había encomendado misionar en la diócesis. Codina hizo visita pastoral en las tres islas de su obispado, creó parroquias nuevas, reformó el seminario y, sobre todo, fue un padre con los pobres y enfermos. Denunció las injusticias que se cometían con los colonos por parte de los propietarios y demostró su virtud heroica en la epidemia del cólera de 1851, visitando y confortando a los enfermos. Por este motivo, el Ayuntamiento le nombró Hijo Adoptivo y la Reina Isabel II le concedió la Gran Cruz de Isabel la Católica. El decreto firmado por el Marqués de Miraflores dice así: *Queriendo dar una prueba de mi Real aprecio al Reverendo Obispo de Canarias, Don Buenaventura de Codina, y recompensar la caridad evangélica y zelo apostólico con que se ha conducido en su Diócesis durante la presencia de la calamidad pública que la ha afligido por la invasión del cólera morbo; he venido a concederle la Gran Cruz de Isabel la Católica libre de gastos. El Obispo escribió a la Reina agradeciendo la condecoración y manifestando lo siguiente: ...Digo sin mérito alguno por esta gracia, pues nada más he hecho lo que tenía que hacer en tan horrositas circunstancias. Las ovejas de Jesucristo se hallaban en ex-*

trema necesidad y en cuanto me era posible, debía según el precepto y ejemplo del Divino Redentor poner a peligro mi vida, sino también hacer el sacrificio de ella. Por tanto no he hecho otra cosa que cumplir con un deber anejo al Oficio Pastoral. Codina falleció en el palacio episcopal de Las Palmas el 18 de noviembre de 1857. Su cuerpo ha permanecido incorrupto y se expone en la catedral. En 1995 se inició el proceso de su beatificación.

JSR



RETRATO DE ISABEL II [8,10]

ÁNGEL MARÍN CORTELLINI Y HERNÁNDEZ

OLEO SOBRE LIENZO / 91 X 76,5 CM / 1854

GRAN CANARIA, TELDE. CASA-MUSEO LEÓN Y CASTILLO

BIBLIOGRAFÍA:

ARCHIVO DOCUMENTAL DE LA CASA LEÓN Y CASTILLO DE TELDE; ARCHIVO DOCUMENTAL DEL MUSEO ROMÁNTICO DE MADRID; BARRADILLO RODRÍGUEZ, M. (1985) PLY MORISSE, 1ª y 1983.

Este retrato oval de Su Majestad la Reina doña Isabel II posee unas dimensiones aproximadas de 77 cm. de alto por 61 de ancho, y se encuentra firmado y fechado en 1854 en la parte inferior derecha del lienzo, siendo un bello ejemplo de obra perteneciente a la Escuela Romántica española.

Entre sus características técnicas más sobresalientes podemos reseñar que, tras un preparado de la tela con color blanco mate, se realizaron algunos dibujos y sobre él se colocaron los diferentes colores, siguiendo la técnica de las veladuras, aunque para algunos elementos textiles, como son los encajes, se trabajó con mayor soltura y libertad. Predominan los tonos rosáceos y pastel sobre un fondo de apariencia neutra, aunque en la parte inferior se puede apreciar una cenefa de complicadas líneas vegetales.

El tratamiento cromático y la técnica empleada para su aplicación permiten imaginar un jue-



18.101

go de luces que confiere una atmósfera con cierto aire de ensueño.

Doña Isabel II aparece ligeramente badeada, mirando fijamente al espectador con gran dulzura en su rostro y con los ojos glaucos y midanólicos que tanto caracterizaron su iconografía, y que al decir de sus coetáneos no hacían justicia a la viveza y fuerza de natural su mirada. La profusión de encajes, así como las abundantes perlas que adornan sobremediana el vestido así como la real teta y el cuello, no hacen otra cosa que elevar armoniosamente el grado aristocrático del personaje.

Doña Isabel II maturo, a lo largo de todo su reinado, un notable y particular interés por los

habitantes de las Islas Canarias, a los que, conoció con cierta precisión a través de los relatos del Padre Antonio María Claret, quien se convirtió en su confesor y asesor en tantos asuntos. El Obispo Buenaventura Codina, utilizó repetidas veces los buenos oficios de este sacerdote para hacer llegar algunos memorándums y stipias a la Reina, que casi siempre le respondió con generosidad y acierto.

El autor del retrato en cuestión, Ángel María Cortellini y Hernández, nació en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, el 27 de septiembre de 1819, hijo de don Joaquín Cortellini, plomontés de Intra y de la santiagueta

Ana María Hernández. Sus biógrafos atribuyen a sus progenitores una holgada posición económica por cuantos medios pusieron para alcanzar la esmerada educación artística de su hijo, que poseía muy tempranas muestras de vocación de pintor. A los nueve años asistió Ángel María a unas clases de dibujo en Sanlúcar, pero al ver que el niño destacaba, rápidamente lo pusieron en manos del afamado maestro sevillano Domínguez Bécquer. A los 17 años lo enviaron a Italia para que visitara ciudades como Turín, Milán y Génova, permaneciendo en ellas por espacio de dos años, desde donde regresará a Sevilla para seguir su formación.

En 1847 se trasladó a la Villa y Corte, en donde estudió las posibilidades de una estancia más larga, como en efecto sucedió, ya que sólo se ausentaría para un viaje de pocos meses de duración a Roma.

Su talento le hace alcanzar muy pronto el honor de pintor de la Real Cámara, retratando repetidas veces al Rey don Francisco de Asís, a la Reina doña Isabel II, así como a otros miembros de la Familia Real. Su fama fue tal que pronto recibió numerosos encargos de muchos personajes de la vida pública madrileña y española en general.

En la Exposición de 1867 fue premiado con la medalla de oro, repitiendo en 1871. Tras una larga y fecunda vida, murió en Madrid en 1882, cuando contaba 63 años.

Don Manuel Barbadillo Rodríguez escribió sobre él una bien documentada monografía, que es obra de obligada consulta. Asimismo don José Ramón Domínguez del Río ha extractado lo más sobresaliente de su biografía en unas páginas de Internet bajo el título genérico de Sanlúcar, mi ciudad.

Pertenciente a la Colección de obras de arte del Cabildo de Gran Canaria se viene custodiando desde hace varias décadas en la Casa-Museo León y Castillo de la ciudad de Telde.

AMGP



EXPEDIENTE SOBRE LA CALAMIDAD DEL HAMBRE
[8.11]

MANUSCRITO / LEGAJO A, 66 FOLIOS; LEGAJO B, 90 FOLIOS / 1847

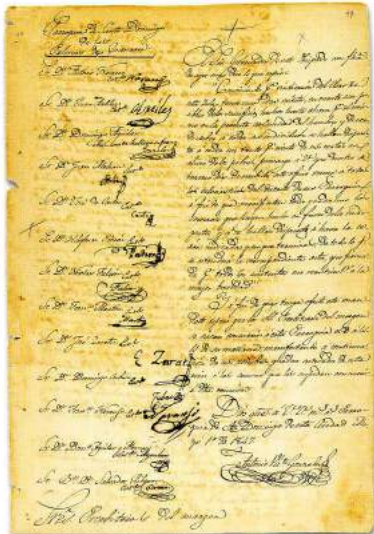
GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE LAS PALMAS. OFICIOS NO BENEFICIALES. SECRETARÍA DE CÁMARA Y GOBIERNO (6.3)

BIBLIOTECA:
ARTILES SÁNCHEZ, J. (1998).

En realidad son dos expedientes sobre un mismo hecho: el hambre que azotó a Gran Canaria en 1847 por la pertinaz sequía. Ambos fueron abiertos por el gobernador eclesiástico don Pedro de la Fuente, en ausencia del Obispo Justas José Romo. En el primero se pide información al clero de la situación en cada parroquia. Todos los párrocos contestaron, indicando el número de fallecidos por muerte natural y por hambre. Las cifras son espeluznantes, pues de los 878 fallecidos en la isla en esos setenta días, 624 lo fueron a causa del hambre, lo que equivale al setenta por ciento. En muchos lugares alcanza el noventa por ciento. Los montebundos, en testimonio del cura de Agüimes, me dicen cuando les llevo los Sacramentos: padre, mi mal es el hambre. La tragedia se prolongó varios meses más, ocasionando en total 1840 muertos. Los curas, además, describen con crudeza la tragedia: la gente se alimentaba de yerbas y raíz de helecho. Y lo que es más grave, la mayoría opina que no hay esperanza de remedio.

El segundo legajo recoge, a petición del citado gobernador eclesiástico, una declaración de los curas, párrocos y ayudantes, sobre la aportación y compromiso personal en la lucha contra la calamidad del hambre. De este modo se quería responder con datos concretos y reales a una acusación genérica del síndico procurador del Ayuntamiento contra la mayoría del clero por no cumplir con los preceptos evangélicos que les impone el deber de dividir su

8.11



fortuna con los pobres, de servirles y ayudarles y de aliviar su suerte por todos los medios posibles. La acusación resultó falsa y calumniosa. De la confesión de cada uno de los curas se deduce que su conducta fue abnegada y ejemplar, compartiendo la mayoría sus cortas rentas con los pobres, no sin mucho sacrificio ya que tenían a su cargo familias que sustentar. Entre los muchos testimonios de conducta admirable, citamos el de don Antonio Vicente González, cura de Santo Domingo, cuyo proceso de beatificación está incoado en la Santa Sede por su vida santa y su muerte heroica, a consecuencia de contagio del cólera en la epidemia

de 1851: «que lejos de poseer bienes de capellanías, patrimonios o propios se halla sosteniendo a su padre con cinco hermanos y dos tíos que componen la familia de su casa y socorriendo en lo posible a muchos parientes inmediatos y paisanos infelices, con todo, está en la firme persuasión, de que aún prescindiendo de estos sacrificios, no ha faltado en su conciencia al socorro de los indigentes ni como Cura ni como particular, pues que bajo ambos conceptos ha hecho cuantas limosnas le han sido posible en la presente calamidad...»

JSR



RETRATO DE SAN ANTONIO MARÍA CLARET [8.12]

JUAN PALOMINO REINA

ÓLEO SOBRE LIENZO / 69 x 51,5 CM / SIGLO XX

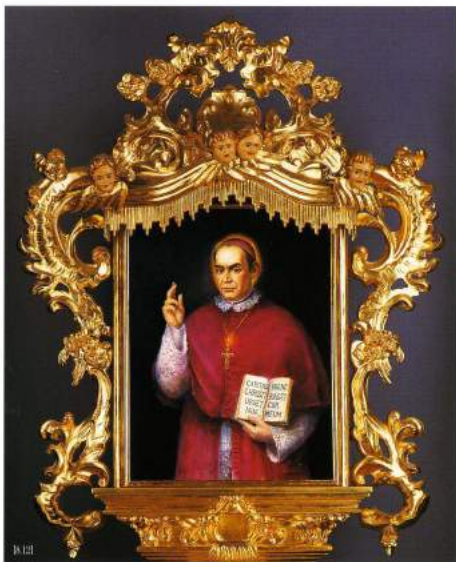
GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

Este cuadro es un retrato al óleo que representa a san Antonio M^o Claret de medio cuerpo con vestidura de arzobispo. El fondo oscuro hace resaltar el rostro fuertemente iluminado por la luz que Dios concede a los santos. Claret tiene la mano derecha levantada, impartiendo la bendición. En la mano izquierda sostiene un libro abierto que presenta a un lado la leyenda: *Caritas Christi urget nos*, y al otro: *Vulnerasti cor meum*. Ambas inscripciones revisten un significado especial en la vida del santo.

La primera leyenda es el lema que Claret eligió para su escudo de arzobispo de Cuba. La frase está tomada de la segunda carta del Apóstol san Pablo a los Corintios: *La caridad de Cristo nos apremia* (Segunda Cor 5,14). En ella se pone de manifiesto el espíritu misionero del santo fundador de la Congregación de los Misioneros Hijos del Immaculado Corazón de María, inflamado de un celo apostólico que le urgía a anunciar la buena noticia del Evangelio y a procurar por todos los medios la salvación de los hombres en el mundo entero.

La segunda leyenda está tomada de una carta del santo al Obispo de Vic, en la que le comunicaba su actividad misionera en Canarias. Rememorando la bondad de los gentes de estas islas. Aburridos, el Padre Claret confiesa que le vi a costar dejarlos, porque me fueron robado el corazón. Puede verse aquí un eco del cantar de las cantares, en el que la Iglesia proclama el amor de Dios a los hombres, creador de la Alianza (Cant. 4,9).

Este cuadro de san Antonio M^o Claret fue encargado al pintor Juan Palomino Reina por el Gobierno Provincial de los Misioneros Claretianos de la Provincia Bética para conmemorar el 150



[8.12]

aniversario de la estancia y de las misiones del Padre Claret en Gran Canaria y Lanzarote. Fue pintado expresamente para la capilla de San Fernando de la Iglesia Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Hace pareja, a ambos lados del altar, con un cuadro ya existente de la Virgen del Pino al que tuvo que ajustarse en tamaño, colorido y estilo. Así se han juntado Patrona y Co-Patrono de la Diócesis.

Juan Palomino Reina, Pintor nacido en Cantillana, Sevilla, en 1955. Curso estudios de Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. Ha participado en diversas exposiciones en distintos lugares ob-

teniendo diversos premios. Varias publicaciones en libros y revistas. Profesor titular de Universidad en el Departamento de pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

PPC



CRUCES DEL PADRE CLARET AL OBISPO DE CANARIAS [8.13]

SAN ANTONIO MARÍA CLARET Y CLARÉ [1807 - 1870]

DOCUMENTOS MANUSCRITOS, SIGLO XIX

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO

CARTA AUTÓGRAFA DEL PADRE CLARET AL OBISPO DE CANARIAS (II)

Fecha y lugar: Agüimes, 9 de junio de 1848.

El Padre Claret fue un incansable predicador. También fue un incansable escritor y propagandista.

Antes de venir a Canarias había fundado la Librería Religiosa para llevar de libros buenos a España entera, contrastando así los perniciosos efectos de los libros y folletos inmorales que tanto abundaban.

Para asegurar la eficacia de sus predicaciones pedía a Barcelona libros, catecismos...

Se puede decir que el Padre Claret sembró la isla de libros de devocionarios, rosarios y estampas. Y aunque la mayor parte de la gente no sabía leer ni escribir, todos aprendieron a rezar. Un rosario, una medalla, e una estampa eran medios eficaces para llevar a los caminos de Dios y recordarlos sus deberes religiosos.

En este contexto escribe esta carta. Se conservan seis escritas en Canarias. Es breve y sencilla. Ocupa una sola página y está escrita con la pulcritud y elegancia que caracteriza toda la correspondencia de Claret. En ella pide los libros

que ya han llegado de la Península. Se la escribe al Obispo Codina. Y pone como intermediario al párroco de Santo Domingo, don Antonio Vicente González, cuya causa de beatificación está en Roma.

Que tres creyentes-misioneros coincidieron en Canarias: Claret, Codina, Antonio Vicente! Son libros para Agüimes, para Telde, para...

CARTA DE CLARET AL OBISPO DE CANARIAS (III)

Fecha y lugar: Telde, 20 de mayo de 1848.

Escribe esta carta al Obispo de Canarias para informarle sobre la marcha de la Misión en Telde, una ciudad en la que Claret predicó varias veces.

La Misión marcha bien. Por eso pide ayuda para correrla. En la postdata se explica un poco e insiste en el trabajo grande que tiene. Habla de la gente que lo busca, ansiosa, para confesarse... Lo buscan a él. Aquí aparece un tanto la prisa que Claret tiene y se le acumulan los datos, las noticias, las urgencias... Se pone a disposición del Obispo para casos especiales.

Su mayor preocupación es no poder atender la multitud de súplicas que le hacen todos los días para que los confiese él personalmente, pues rehúsan hacerlo con otro sacerdote. Las gentes vienen de muy lejos a la Misión y da su opinión sobre el clero...

CARTA DE CLARET AL OBISPO DE CANARIAS (III)

Lugar y fecha: Telde, 29 de mayo de 1848.

Claret, en esta carta, explica su corazón, y quiere hacer partícipe de los frutos que Dios ha realizado por la Misión al Obispo, monseñor Codina.

Habla de los problemas que encontró al principio, de la gente sencilla, de la respuesta tan positiva que esta gente dio a la Misión. Antes de todo debe decir que estos pobres gentes tienen muy buen corazón... pero los infelices no han tenido nadie que los avisase... lo que debían hacer.

Les enseña a rezar el rosario... La comunión general la hace ante una multitud con cuatro niños vestidos de ángeles. Fue toda una escenificación ante la gente que lo contemplaba. Cantaron, rezaron, sintieron emoción.

Se quiere despedir y los asistentes no lo quieren dejar marchar... Tuvo que salir por la puerta de atrás. Los frutos—confesiones—fueron inexplícables. Se arreglaron muchos matrimonios. Se confesaron pecadores públicos... Y todo gracias a Dios y a María Santísima.

Y no podían faltar los libros. Acosóse al Obispo que como su Catecismo está atascado, pide que haga venir el catecismo de Astete o, en su lugar, que yo traduzca las cosas más principales



8131



de mi catecismo, pues que lo necesitan. Al final se veía en la necesidad de escribir un catecismo para los canarios. Claret, como siempre, misionero de la palabra y de los libros. Codina, su confidente y colaborador.

PPC



CAMINO RECTO Y SEGURO PARA LLEGAR AL CIELO [8.14]

SAN ANTONIO MARÍA CLARET CLARA [1807-1870]
DOCUMENTO. LIBRO / 12 x 82 x 2 cm / Ca. 1848
GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO

Claret tuvo una intuición especial para misionar y llegar a la gente. Con la palabra hablada y con la palabra escrita. Publicó muchos libros —centenares— con una idea especial: evangelizar.

El *Camino Recto* fue uno de los libros más populares en la España del siglo XIX y parte del siglo XX. El libro se imprimió en 1842, en Vic. Aquí fue la primera edición. Nació humilde, y nada hacía presagiar su popularidad futura. Acaso sintió —estando en la parroquia de San Juan de Olot— la necesidad para el pueblo de un devocionario sencillo, completo y al alcance de todas las fortunas. La primera edición fue en catalán. Después, en castellano, llegó a ser el rey de los devocionarios en España.

La primera edición sólo tenía 48 páginas. Contenido diversas oraciones y prácticas piadosas, todas afectuosas y sencillas. La manera de confeccionarse y cumplirse...

Con los años se suceden vertiginosamente las ediciones en Vic, Barcelona, Matresa. Con las ediciones va creciendo el tamaño y las páginas del libro, nutridas de jugosas meditaciones, de orientaciones e ilustraciones prácticas, que enseñan al creyente los deberes cristianos. Este devocionario sirve al cristiano sencillo de director y de amigo.

En 1846 escriba Claret, lleno de satisfacción, a su amigo Canal, que sólo del «Camí Dret» se



[8.14]

despachaban más ejemplares que más que todos los demás libros juntos. Los fieles lo conservan con una prenda religiosa y lo estiman especialmente. Este libro llegó también a los hogares de Canarias. En cada edición lo corrige y lo mejoraba. En 1846 salió la primera edición castellana. En 1850 llevaba más de 18 ediciones en catalán y 17 en castellano. El opúsculo se había convertido en un libro de unas 500 páginas. Las ediciones pasaban de 10.000 ejemplares, y se sucedían cada año vertiginosamente. Pronto las ediciones en catalán llegan a 70 con más de 300.000 ejemplares. En castellano pronto pasan de 150 ediciones, con más de 500.000 ejemplares. Traducido a varios idiomas.

Sobre este libro comenta Stanley G. Payne: *La Librería Religiosa creada por Claret, en Barcelona, en 1847 contribuyó al resurgimiento religioso en España. A lo largo del siglo aumentó constantemente el número de libros de sermones y los escritos devocionales que circulaban en cantidades crecientes. El best-seller (probablemente no sólo del momento sino de todos los libros publicados en la España moderna) fue el Camino Recto y seguro para llegar al cielo de Claret (primera edición cata-*

lana en 1843; primera edición castellana en 1846). Al comenzar este siglo se habían vendido varios millones de ejemplares.

Era muy raro que el *Camino Recto* no estuviera en los hogares cristianos españoles. En nuestra isla se repartió con profusión. En la biblioteca particular de Galdós no faltaba el *Camino Recto* de Claret.

PPC



CATECISMO BREVÍSIMO [8.15]

SAN ANTONIO MARÍA CLARET CLARA [1807-1870]
DOCUMENTO. LIBRO / 10,3 x 7,7 x 0,6 cm / 1848
GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO

Título: *Catecismo brevísimo que solamente contiene lo que indispensablemente ha de saber todo cristiano*, compuesto por don Antonio Claret, presbítero y misionero apostólico. Año 1848. Impresor D. J. Ortega. Las Palmas de Gran Canaria. Formato reducido. Páginas. 103. Calle de los Canónigos, número 20.



B.II]

Comienza con un preámbulo: fin para el que somos creados, la señal del cristiano, cosas necesarias para salvarse. Sigue una triple división:

A. Doctrina perteneciente a la fe: que es la fe, credo, quién es Dios, Santísima Trinidad, Jesucristo, María Santísima, cielo...

B. Doctrina perteneciente a la Esperanza: qué es esperanza, Padre Nuestro, Ave María, Salve...

C. Doctrina perteneciente a la caridad: Qué es caridad, Mandamientos de la Ley de Dios, de la Iglesia...

D. Doctrina de obras: obras buenas, obras malas.

E. Sacramentos, virtudes teológicas...

F. Obras de misericordia

Al texto le precede la presentación del Obispo y se cierra al final con la oración de san Bernardo a la Virgen Santísima.

No sabemos la tirada que alcanzó, pero fue repartido profusamente por lo pueblos que iba misionando.

Después de haber misionado en Las Palmas Telde y Agüimes, el Padre Claret escribe el cate-

cismo para los canarios a los que profesó un carino especial. Era por julio de 1848.

En octubre del mismo año el Obispo Codina, desde Moya, exhortaba al clero a que procurase conservar y aumentar los copiosos frutos de la misión... con la enseñanza de la doctrina cristiana por el nuevo catecismo del Señor Claret.

Ya antes de su viaje a Canarias, Claret había publicado el Catecismo Menor y había dejado preparado para la imprenta otro Catecismo en lámina. Que es el famoso Catecismo explicado. Además había publicado el catecismo llamado medio, compendio o breve explicación de la doctrina cristiana; que se imprimió en muchas diócesis de la Península.

A Claret, por lo mismo, no le cogía por sorpresa la redacción de un nuevo Catecismo. Al ver ahora la urgente e inaplazable necesidad que de él había en Canarias, se puso a redactarlo, acomodándose a las circunstancias, para que fuera un poderoso y eficaz auxiliar suyo en las misiones.

Escribe Claret desde Galdar el 5 de agosto de 1848: Con vras orsus espero el Catecismo en lámina; me he visto en la precisión de componer uno para estos; aún de Catecismo estaban miserables. Sigue, como hemos visto, el método tradicional de preguntas y respuestas. Letra clara. Líneas ampliamente espaciadas. Cuidada presentación, aunque debido seguramente a la premura del tiempo o a que el Padre Claret no pudo atender a ella personalmente, los títulos de los distintos apartados y la separación de materia no aparecen a veces indicados con claridad.

PFC



RELICARIO DE SAN ANTONIO MARÍA CLARET [8.16]

TALLERES DE DON FELIX GRANADA / MADRID

OFERRETERA, PLATA SOBREDORADA / 59 CM / 1950

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, IGLESIA DEL SACRADO CORAZÓN DE MARÍA, PP CLARETANOS

Es una obra de arte. De estilo gótico florido y de una ejecución con esmalte e inscripciones apropiadas.

Consta de un pie polilobulado con decoración en relieve, hojas de parra simbolizando la Eucaristía y, en cada lóbulo, un medallón esmaltado con escenas de la vida del Padre Claret: Claret y la Virgen, Claret en la corte, Claret misionero en Canarias, Claret en el concilio Vaticano I.

Sobre este pie se yergue un pilar rematado con hornacina flanqueada por columnas de orden corintio y fuerte torso. Dentro de cada hornacina aparecen los ángeles custodios.

El cuerpo superior se divide en tres partes a modo de templetes góticos, en cuyo interior aparecen unos ángeles con incensarios. Los laterales presentan columnas de orden jónico. Quizá lo corintio y lo jónico tienen su referencia a María, la devoción profunda de Claret. Estas columnas sustentan sendos chapiteles coronados con flores. El chapitel está rodeado de pináculos con profusa decoración de flamas.

En el cuerpo central aparece un baldaquino coronado con un chapitel en cuya cúpula está una cruz polilobulada, decorada en relieve, con formas geométricas y vegetales.

De la parte superior del baldaquino nace una serie de chapiteles que se apoyan en claves pinjantes. Destaca la rica decoración a base de flamas. Todo esto intenta emular un neogótico flamígero.

En el centro está el viril formado por un cilindro de cristal que contiene la reliquia de san Antonio M^a Claret.

El metal empleado es plata dorada y esmalte. En la base del viril aparece una inscripción con palabras del Padre Claret: *Estos canarios me tienen robado el corazón y sentiré muchísimo cuando tenga que abandonarlos.* (Iteor, 27 - IX-1848).

PFC



R.161



NOBRAMIENTO DEL OBISPO LUECH Y GARRIGA
[R.17]

Pío IX

DOCUMENTO MANUSCRITO. BULA / 32 X 48 CM /
1858

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. AR-
CHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

Fray Joaquín Luch y Garriga [1858 - 1868], na-
ció en Manresa el 22 de febrero de 1816. Tomó
el hábito de la orden carmelita en el convento
del Carmen Calzado de Barcelona el 2 de no-
viembre de 1830. En julio de 1835 tuvo que huir
a Italia debido a las revueltas anticlericales en
España. En Italia, en el convento de Lucca, fue
ordenado sacerdote en 1838, a los 22 años, con
dispensa de edad. En su orden fue maestro de
novicios, catedrático de Teología, lector de Filo-
sofía y regente de estudios. En Roma fue desig-
nado asistente al Soto Pontificio.

En 1847, regresa a España y es destinado a
Barcelona, donde destaca como orador y misio-
nero apostólico. Desempeñó los siguientes ser-
vicios: cura regente de la parroquia de San Mi-
guel, examinador del clero, catedrático de

Teología moral en el Seminario y prior del Ho-
spital de Santa Cruz.

Propuesto por la Reina Isabel II como Obispo
de Canarias y nombrado por el Papa en el con-
sistorio celebrado en Roma el 27 de septiembre

de ese año, fue consagrado el 12 de diciembre en
la Iglesia de Belén en Barcelona. Llegó a Las Pal-
mas de Gran Canaria el 13 de febrero de 1859.

Siguiendo la iniciativa de su antecesor, el Obis-
po Codina, continúa las obras inherentes a la



patinata culminación de la obra de Santa Ana, Catedral de su sede episcopal. También restaura los palacios episcopales de Las Palmas y Tenerife. El 6 de julio de 1859 comienza su primera visita pastoral, de las cuatro que realizó.

Según Concordato celebrado entre la Santa Sede y el Reino de España, firmado en Madrid, el 16 de marzo de 1851 por Manuel Beltrán de Lás y el arzobispo de Tesalónica, monseñor Juan Brunelli, nuncio de Su Santidad y que luego sería reafirmado por la Reina Isabel II, junto a su ministro de Gracia y Justicia, Ventura González Romero, el 17 de octubre de 1851, habían pactado:

I. En atención a poderosas razones de necesidad y conveniencia para la mayor comodidad y utilidad de los fieles, se hará una nueva división y circunscripción de diócesis.

II. La Diócesis de Tenerife quedará unida a la de Canarias.

III. Se conserva la Diócesis sufragánea de Canarias.

IV. Los prebados de las sillas a las que se les reune otras, añadirán al título de Obispos de la Iglesia que presiden el de aquella que se les une.

V. Esta nueva circunscripción canónica será sufragánea de la metropolitana de Sevilla, de la cual ha de reconocer su dependencia.

VI. Se determina el número de capítulares y beneficiarios para la sufragánea de Canarias, pasando la antigua Catedral de Tenerife a Colegiata.

VII. La Colegiata deberá entenderse siempre con sujeción al prelado de la diócesis a que pertenece y con derogación de toda exención y jurisdicción que limite en lo más mínimo la naturaleza del Ordinario.

VIII. Las iglesias colegiadas serán siempre parroquias y se distinguirán con el nombre de parroquia mayor si hubiese otra u otras.

Como consecuencia de las disposiciones concordadas, el prelado de Canarias y Tenerife visita esta anexionada diócesis, preocupándose por su pastoral cuidado y realizando obras de car-

dad en alivio de las penurias de los pobres. Para una recta administración, nombra en la persona del arcediano de Canarias don Rafael Moga para gobernador eclesiástico de aquella parte de su diócesis. El 12 de diciembre de 1867 firmó un decreto declarando a la Virgen de Candelaria, Patrona del Archipiélago Canario; este decreto se publicó ya en sede vacante.

En su preocupación por los pobres les auxilió con los medios disponibles, atendió a los deportados a las islas por motivación política. Instituyó varias bibliotecas parroquiales, demostrando su preocupación por la cultura y la formación humana y religiosa. En Las Palmas de Gran Canaria, fundó la Pia Unión de Artesanos y una Congregación de Artesanos en Arecife. Funció para su Diócesis el Boletín Oficial del Obispaño.

Fruto de sus deseos para la formación del clero fue su particular atención al Seminario Conciliar, ampliando su extensa biblioteca y la renovación de los gabinetes de Física e Historia natural. Dando este prelado muestras positivas de preocupación para que los adelantos científicos-técnicos encontrasen acogida en los centros de formación sacerdotal. Para ello, se celebraban con su asistencia Academias Públicas.

BR17

tanto de Física Experimental como de Matemáticas, en las cuales disertaban los alumnos sobre el vapor y sus aplicaciones a las máquinas, sobre la electricidad y su aplicación a la telegrafía, sobre las leyes del movimiento y su aplicación a la balística. Estas Academias se acompañaban con los experimentos prácticos.

Este auge del Seminario Diocesano, tan denostado por algunos liberales de la época, se debió en esta etapa a la inicial preocupación del Obispo Codina al incorporar a él a los nuevos canónigos traídos por éste desde la Península como pofesores y al entregar la dirección del mismo a la Compañía de Jesús, la cual dotó de un profesorado de alto nivel intelectual y espiritual al establecimiento. Fruto de esta iniciativa fue el aumento de alumnado que se observó en el pontificado del Dr. Luch.

Como último aspecto, destacar que hasta el final del pontificado de este sabio Obispo denominado por el Padre Jesús Martín Tejedor S.I. como de la generación africana del episcopado isabelino, se conservó el monasterio de las monjas hermanas de San Ildelfonso, que una vez se producen los acontecimientos del Sexenio Revolucionario es incautado por la Junta Revolu-



cionaria para ser posteriormente demolido y su solar parcelado con fines especulativos inmobiliarios por la burguesía liberal en la nueva configuración urbanística de la ciudad. Estas religiosas, después de penosas vicisitudes, fueron realojadas definitivamente en el monasterio del Corder de Terce en 1888, durante el pontificado del Obispo Praxuela.

Con fecha 3 de marzo de 1868 fue el Obispo Luch trasladado a Salamanca. En esta Diócesis destacó por su prudencia y diplomacia durante el Sesenio [1868-1874]. Asistió al Concilio Vaticano I [1869-70], trabajando a la par con los Obispos españoles más destacados en las sesiones conciliares y defendiendo la infalibilidad pontificia. El 16 de enero de 1874 fue preconizado Obispo de Barcelona, aunque había sido propuesto para Santiago de Cuba. Tres años más tarde, en 1877, fue nombrado arzobispo de Sevilla, donde desplegó una amplia actividad pastoral. El 28 de mayo de 1882 fue nombrado cardenal por el Papa León XIII, falleciendo el 23 de septiembre de ese año en Sevilla, siendo sepultado en la Catedral hispalense este abnegado prelado defensor de la doctrina de la Iglesia, solícito en la formación de los seminaristas, pacificador en época de crisis y dispensador tanto de la caridad a los pobres, como de la formación a las clases obreras.

MDM



PIO IX [8.18]

JOSÉ MARÍA BOSCH LÓPEZ [1871 - 1951]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 164 x 108 cm (CON MARCO)
CA. 1900

PERNADO EN LA FINTE INFERIOR IZQUIERDA

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
PALACIO EPISCOPAL

BIBLIOGRAFÍA:

PIENZES PÉREZ, G. (1994), p. 251; DARIAS FERNÁNDEZ, A. Y PUIGRÓS CORRELLA, T. (1997), p. 112.

Dentro de la serie de retratos realizados por el sacerdote y pintor José María Bosch [1871 - 1951]



se encuentra el perteneciente al Pontífice Pío IX, custodiado en una de las salas nobles del palacio episcopal de Las Palmas de Gran Canaria. Este artista catalán, nacido en 1871 en Sabadell, permaneció en la capital grancanaria desde 1891 como familiar del Obispo don José Cueto y Díez de la Maza. Durante su estancia en el Arzobispado destacó como un excelente retralista, tan-

to al óleo como al carboncillo y lápiz, siendo esta última técnica la que mejor dominó. Contamos con interesantes ejemplos que se hallan en colecciones particulares de Las Palmas de Gran Canaria, aún por catalogar, así como en domicilios catalanes. Los retratos al óleo, en cambio, ofrecen un convencionalismo académico, de correcto planteamiento, como sucede con el reali-

zado al Papa Pío IX, cuyo pontificado abarca el periodo comprendido entre 1846 y 1878. Hay que tener en cuenta que este retrato, de carácter oficial, se ejecutó a través de litografías —que lo mismo auga a partir de la segunda mitad del siglo XIX— o fotografías; el pintor Bosch supo enfrentarse con la plasmación del parecido de referida dignidad eclesiástica. Para ello tuvo que haber consultado información gráfica existente en el propio obispado, pues no olvidemos que impartió clases de Arte en el Seminario Conciliar, por lo que nada le era ajeno. Además, el propio Obispo Cueto lo animaba en el ejercicio de la pintura, ofreciéndole todos los medios didácticos, y no es de extrañar que le pidiera la ejecución del retrato de Pío IX por la relevancia apostólica, pues bajo su pontificado, y durante la celebración del Concilio Vaticano I (1870), se pronunció el dogma de la infalibilidad pontificia. También le debemos las importantes encíclicas *Qui plurimus* (1846) y *Cum Romani Pontifices* (1853), en cuanto a las referencias al archipiélago canario, aún ocupando el cargo de cardenal, hizo escala en el Puerto de La Luz de Las Palmas de Gran Canaria, procedente de Argentina, en viaje de asuntos de Estado. Gracias a las gestiones efectuadas con el Vaticano por el Obispo José María Urquiza y Bidot [pont. 1869-1879] se logró para el Seminario Conciliar del Obispado de Canaria la licencia de otorgar grados de doctorado en Sagrada Teología y Cánones. También se agilizaron los trámites para la restauración del Obispado de Tenerife, después de la supresión de 1851. El 6 de julio de 1877 el Obispo Ildefonso Infantesi y Mackis tuvo posesión de la Diócesis santabárbara. Asimismo, Pío IX, confirma el Patronazgo de la Candelaria sobre las Islas Canarias, que ya había sido declarado por el Papa Clemente VIII [siglo XVI], atañiéndole el título de *Reino del Archipiélago*, entre otros asuntos.

Creemos que son suficientes razones para que la persona de Pío IX fuera llevada al lienzo José María Bosch lo representó de pie, sobre un fondo oscuro, en actitud de bendicir, vistiendo la indumentaria pontificia. Observando tanto el dibujo como el empleo de la paleta, podemos afir-

mar que se trata de una obra anterior a los trabajos que efectuó para el Obispo Cueto —retrato, *Muerte de san José*, *Familia Dominicana*, etc.—, pues el tratamiento de la pincelada no parece revelar el periodo de madurez. Si lo comparamos con los lienzos que dejó en el Colegio de San José (Madres Dominicas) de Las Palmas de Gran Canaria, o en el *Crucero de Ánimes* de la parroquia de Agüete (Gran Canaria), adolece de buena expresiva y plasticidad. Es un estudio bien dibujado y planteado pero con una policromía lisa, escasamente pastosa, un tanto relamida, sin fluidez técnica.

Capítulo aparte es el singular marco modernista, dorado, con una decoración asimétrica a la manera de *coup de foudre*.

En fechas recientes se llevó a cabo un estudio completo de su estado de conservación, efectuado por la restauradora doña Inés Camfré García de Las Palmas de Gran Canaria, quien después de haber limpiado el lienzo, consolidó la capa pictórica, reintegrando aquellas zonas que presentaba evidentes deterioros. También aseguró la madera del marco, ya que se hallaba atacada por silfuegos, a la vez que fijó buena parte del pan de oro.¹

¹ FUENTES PÉREZ, Gerardo y José María Bosch, *Académi y pintor. X Coloquio de Historia Canario-Americana* (1992). Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, vol. II, p. 1251.

² DARIAS PRINCIPES, Alberto y FERNÁNDEZ GÓMBELLA, Zenec: Arte, misticismo y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna. Ed. Independiente Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, 1997, p. 112.

³ Agudez como el sacerdote don Juan Pedro Bienes González, doctor en Teología y Secretario General del Centro de Estudios Teológicos de Tenerife, sus artículos y conexos entre otros.

⁴ Todas estas obras citadas se hallan en el Colegio de San José (Madres Dominicas), en Las Palmas de Gran Canaria. También también que incluir aquí el *Via Crucis* perteneciente a la iglesia de San Juan Bautista (Tíbet) y un interesante Crucificado que custodia el Colegio de N. S. del Rosario (Religiosas Americanas), de Tenerife.

⁵ Gracias a la restauradora doña Inés Camfré García por facilitarnos la información técnica del referido lienzo.

GFP



RETRATO DE FRAY JOSÉ CUETO Y DIEZ DE LA MAZA, OBISPO DE CANARIAS (1839 - 1908) [8.19]

JOSÉ MARÍA BOSCH LÓPEZ (1871 - 1951)

OLÍO SOBRE LIENZO / 211 X 140 CH / SIGLO XX

PROVENIENCIA:

AL ESCENO SR. D. FRAY JOSÉ CUETO Y DIEZ DE LA MAZA, PRELADO HIJO DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN, SU RECONOCIDO FAMILIAR, JOSÉ MARÍA BOSCH 19-3-1900

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA, MUSEO DE ARTE SACRO

Fray José Cueto y Diez de la Maza nació en Río Corvo, provincia y diócesis de Santander, el 4 de noviembre de 1839. Tomó el hábito dominicano en el Colegio de Ocaña el 17 de septiembre de 1857, el 19 de idéntico mes de 1858 hizo su profesión simple, y el 18 de marzo de 1862 la solemne. Terminado los estudios de la Orden, le nombraron lector de Filosofía, Maestro de estudiantes y director de la V.O.T. En 1874 fue destinado a la Universidad de Manila para que se hiciese cargo de la cátedra de disciplina Eclesiástica. También se le encomendó el Vicerectorado de la Universidad, y fue vocal de la junta permanente de censura de periódicos de la Sociedad Económica de Manila. Fue también encargado de la publicación del *Boletín Eclesiástico de la Diócesis*.

Licenciado en Derecho Canónico, recibió en 1874 el grado de Doctor en la misma facultad de Manila. En 1881 fue destinado al Colegio de Ávila —España—, encargado de la cátedra de Cánones y Retóricas. En 1889 fue elegido Rector del Colegio de Ocaña y, antes de terminar el trienio, su S. S. León XIII, el primero de junio de 1881 le preconizó para el Obispado de Canarias, recibiendo su consagración episcopal en el mismo Colegio de Ocaña de mano del Sr. Martínez Vigil, Obispo de Oviedo, en nombre del Cardenal don Celerino González O. P., que se hallaba enfermo. Tomó posesión de su Diócesis en noviembre de 1891, ejerciendo su pontificado a lo largo de 17 años. El 17 de agosto de 1908 falleció en el palacio episcopal de Las Palmas de Gran Canaria, siendo sepultado según su propio deseo en la Ca-



1819

pila del Colegio de San José de las MM. Dominicas de la Enseñanza, Congregación fundada por él mismo.

Los servicios prestados a la Diócesis durante su pontificado fueron entre otros: la terminación del frontis de la Catedral y la edificación de las capillas interiores del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de los Dolores. Creación de nuevas parroquias; edificación de los templos parroquiales de Ingenio, Santa Lucía, Santa Brígida, etc.

Fundó las Religiosas Dominicas terciarias de la enseñanza para la educación de las jóvenes. Las Hermanitas de los ancianos desamparados, Siervas de María, PP. Pátes, etc. Fundó la adoración nocturna en la ciudad, en Teror, en San Mateo... Levó a cabo la coronación canónica de Nuestra Señora del Pino, patrona de la Diócesis.

Se dirigió a los fieles con numerosas cartas pastorales, publicando además diversos folletos de carácter teológico-apologetico.

Su memoria permanece viva en el pueblo que le llaman siempre el Padre Cueto.

Varios son los retratos del Padre Cueto O. P. debidos a los pinceles de su familiar, el Presbítero don José María Bosch, y que se encuentran como los mejores de los salidos de su taller. El más elogiado por la crítica de su tiempo y que perdura hasta hoy es el que en este momento nos ocupa.

Presenta al Obispo de pie, junto a una mesa, revestido con sotana blanca —recuerdo del hábito dominicano—, roquete de encaje y capa magna en rojo. Su mano acosa delicadamente sobre la mesa y su mirada serena se dirige al espectador. Ostenta sobre el pecho las insignias y condecoraciones con que había sido distinguido por el Gobierno de la Nación. Son las siguientes:

1.- Gran Cruz de Isabel la Católica; como reconocimiento a sus trabajos en pro de la Catedral de Las Palmas, elevada a la categoría de Basílica por el Papa León XIII, y la terminación de la fachada de la misma Catedral.

2.- Cruz de Benemérito; otorgada por el Comité internacional del solemne homenaje de Cristo Redentor y a su Vicario al terminar el siglo XIX y comienzos de XX. El Padre Cueto unió al homenaje a la Diócesis, la publicación de dos pastorales: *El reinado de Cristo en la tierra y Sobre el Papado*.

Este retrato, encargo del Cabildo catedral, apareció expuesto en un escaparate de la ciudad antes de serle entregado al prelado. Llanó poderosamente la atención de los entendidos en la materia, por... *dejar traslucir la fuerza interior del personaje que represente...* Lo expresaba así el periodista Ángel Guerra: ... es el Padre Cueto, maestro digno Prelado, que habla, que gestula, que vive en el lienzo con poderoso vigor aristístico; con sus bondades ingénuas, reflejo de un corazón todo mansedumbre y misericordia, con la misma expresión dulce del rostro de beatitud candorosa, donde hoy en sus ojos constantemente la mirada cariñosa y en sus labios la sonrisa vaga de la piedad sincera que va demandando consuelo para los tristes y aliento para los sanos de corazón. Así en el retrato, se me parece tal como conoico y quiero al virtuoso Prelado.

En la alfombra, al lado izquierdo del pie de la pintura, José María Bosch deja su dedicatoria; dice así:

AL EXCMO. SR. D. FRAY JOSE CUETO Y DIEZ DE LA MAZA, PRECLARO HIJO DE SAN-TO DOMINGO DE GUZMÁN, SU RECONOCI-DO FAMILIAR JOSE MARIA BOSCH. 19-3-1900.

RETRATO DE FRAY JOSE CUETO Y DIEZ DE LA MAZA, O.P. OBISPO DE CANARIAS (1839-1908)

De don José María Bosch López, nacido en Sabadell (Barcelona) en 1871, se tienen escasas noticias. Se sabe que realizó sus primeros estudios artísticos en las Escuelas Pías de su ciudad natal, y que más tarde prosigue sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Barcelona donde destaca por sus extraordinarias aptitudes para el dibujo y la pintura.

No se sabe en qué momento de su vida decidió don José María optar por los estudios eclesíásticos, ni en qué momento conoce al religioso dominicano fray José Cueto O. P. Solo sabemos que en 1891 se encuentra en Las Palmas de Gran Canaria acompañando como familiar al nuevo Obispo de Canarias que viene a tomar posesión de su Diócesis.

Presigie en este Seminario Conuiliar sus estudios eclesíásticos y sus aficiones artísticas alterándolos con su calidad de familiar del Obispo. Es ordenado presbítero el 1 de junio de 1901 y celebra su primera misa en la capilla del Colegio de San José de las Dominicas de la Enseñanza, fundadas por el Padre Cueto el 6 de junio del mismo año.

El propio Obispo, de gran sensibilidad artística —*Háguese todas las cosas con belleza y dulzura* reza el lema de su Boletín Eclesiástico—, apoyó y alentó a Bosch en el cultivo de sus cualidades, sobre todo la pintura y dentro de ella, el retrato. Se dedicó, pues, a sus dos géneros preferidos: el retrato y temas religiosos, destacando especialmente en el primero, del que ha dejado obras de verdadero valor artístico. La preparación técnica, el dominio de la paleta y el conocimiento de la Historia del Arte que poseía le convirtieron en el retratista oficial de su protector y de personajes de la sociedad canaria del momento.

En el mes de agosto de 1908, el 17, fallece en su palacio episcopal de Las Palmas el Padre Cueto O. P. José María Bosch regresa a su ciudad natal, Sabadell, y se incorpora a la vida eclesíastica en la iglesia de San Felici, de la que fue beneficiado. Comparte su labor evangelica con la artística a la que atade la docente: fue profesor de Bellas Artes en el Colegio de los Maristas y en su propia casa. Acabó sus días el 11 de octubre de 1951, siendo sepultado en el propio Sabadell.



BP.N

DEVOCIONARIO [8.20]

AVONDO

LIBRO IMPRESO / 10 x 7,4 x 4 CM / SIGLO XIX

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, CATEDRAL DE SANTA ANA

Los libros de oración representan una ayuda más para la difusión de la fe cristiana. Agrupar y normativizar para uso didáctico las diferentes oraciones que se empleaban en la liturgia cristiana era la función principal de estos devocionarios. El *Devocionario* que nos ocupa presenta como curiosidad las tapas de carey con incrustaciones metálicas; mientras que sus salvaguardas son de seda y abarca 192 páginas.



AVG

8.20



NOVENARIO DEL SANTO OFICIO DEL DOMINGO [8.21]

AA.VV.

LIBRO IMPRESO / 15,7 x 9 x 2 CM / SIGLO XIX

GRAN CANARIA LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTA ANA

El *Novenario* es el rezo del Rosario durante nueve días. Cada uno de éstos tiene una significación especial de acuerdo a las nueve jornadas del viaje a Belén de la Virgen María y san José. Desde el 16 hasta el 24 de diciembre muchos católicos rezan el *Novenario*.

El carácter didáctico de este tipo de ejemplares lo vemos claramente en el subtítulo de la obra: *Modo de visitar devotamente los Sagrarios, Jueves y viernes Santos*.

Para recoger y agrupar estas oraciones se editó un *Novenario*, en el que se recogen, además de las oraciones, un buen número de ilustraciones. Estas representaciones fueron tomadas de los grabados religiosos que circulaban en la época.



8.21



SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS [8.22]

AVONDO

MADERA POLICROMADA / 14,5 x 5,4 x 40 CM / SIGLO XX

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, ILESIJA PARROQUIAL DE SAN AGUSTÍN

BIBLIOGRAFÍA:

REVILLA F. (1990) p. 111. REVILLA L. (1996) p. 223. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 8. PARROQUIAL 0300.

AVG

El corazón siempre ha sido un símbolo carnal o místico. Aparece mencionado frecuentemente en la Biblia con un rico significado; así en Mateo 22, 37 se nos dice: *Amarás al Señor, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con toda tu mente*, o haciendo alusión directa al de Cristo, el mismo evangelista (Mt. 11, 28-30) menciona cuando Jesús dice: *Venid a Mí, porque soy manso y humilde de corazón*.

Los Padres de la Iglesia tomaron la abundante tradición apostólica sobre el Corazón de Cristo. Así san Agustín aparece frecuentemente representado iconográficamente con el corazón ardiendo de amor por Dios.

En la Edad Media, san Buenaventura, franciscano y doctor de la Iglesia, escribió sobre el Corazón de Jesús como *fuente viva* y san Bernardo habla del *mo dulce corazón de Jesús*.

El himno más antiguo al Sagrado Corazón se conserva en el *Stammi Reiqs Cor Aetio*, atribuido a Herman Joseph, norbertino de Colonia, Alemania.

Los cartujos fueron los primeros monjes devotos del Sagrado Corazón, destacando entre ellos Ludolf de Sajonia († 1378) y Lanspergus († 1539). Este último fue el primero que recomendó a la gente a tener una imagen del Sagrado Corazón en un lugar visible para venerar e inspirar al alma.

Probablemente, del culto de las cinco llagas y de la llaga del costado que se desarrolló hasta finales de la Edad Media, la evolución llevó al culto del corazón.

Numerosas místicas en diversas épocas tuvieron experiencias del Corazón de Jesús, como fuente de amor y modelo. Entre ellas cabe mencionar a las santas: Ángela de Boligno, Matilde, Gertrudis la Grande, Catalina de Siena, Teresa de Ávila, Verónica Giuliani y Gemma Galgani.

Después de las divisiones de la Iglesia en el siglo XVI, el jesuita san Pedro Canisio y otros fueron impulsados por el amor al Corazón de Jesús a la renovación de la Iglesia. Pues va a ser en esa centuria cuando la devoción se propague de manera sin precedentes. A finales de es-

te siglo surge en la imaginaria popular el Corazón de Jesús atravesado por tres clavos y coronado con espinas.

En 1668 el Padre Eudes normando fundador de los eudistas, compuso el Oficio del Sagrado Corazón y en 1670 publicó la *Devotion au coeur adorable de Jesús* cimentando los orígenes de esta devoción que fue muy impulsada por los jesuitas, comenzando así el culto litúrgico al Sagrado Corazón de Jesús y de María.

Posteriormente, entre 1672-1673, santa Margarita María de Alacoque, religiosa solesa de Paray-le-Monial, tuvo unas revelaciones en las que Cristo se le apareció en el altar con sus cinco llagas resplandecientes. Se le abrió el pecho mostrando así Su Corazón en llamas. Cristo lamentó el hecho de que los hombres ignoraran su amor y le pidió que iniciara un culto de reparación.

En 1685, esta devoción quedó consagrada oficialmente quedando así diferenciado el culto del Corazón de Jesús del Corazón de María.

El Apostolado de la Oración fue fundado en Vals, cerca de Le Puy, Francia, el 3 de diciembre de 1844, por el Padre Francisco Javier Gautzelec. El Padre Lamiere llamó al apostolado *Liga Santa de corazones unidos al Corazón de Jesús*.

Durante el siglo XIX tuvo un gran culto en Francia y en 1861 nació la primera publicación relevante con la finalidad de promover la devoción al Corazón de Jesús, titulada *El Mensajero*. Surgieron muy pronto publicaciones similares por todo el mundo. En la colina de Montmartre, París, se erigió la basílica del Sacre Coeur y en Barcelona, en la cima del Tibidabo, tras la Guerra Civil, la iglesia del Sagrado Corazón.

Iconográficamente, el profesor Julián Gallego ha señalado como una de las primeras iconografías del Sagrado Corazón la aparición ya en 1597 en el frontispicio de una edición romana de Hieronimo de un corazón rematado por una cruz y atravesado por tres clavos.

Se denomina comúnmente *Sagrado Corazón* a cualquier representación de Jesucristo en ademán de descubrir o de mostrar su corazón, resplandeciente, en llamas o también coronado de

espinas. Éste suele ser hipertrófico, para permitir una visión satisfactoria aun a cierta distancia; y es frecuente que no se ubique en su lugar anatómicamente propio, sino en el centro del tórax o incluso mostrándolo con su mano izquierda rematado por una pequeña cruz y rodeado por una corona de espinas (*Cristo cordiforme*).

Esta escultura, propiedad de la parroquia de San Agustín, está ubicada en una hornacina de medio punto en el lado izquierdo del buque de la nave. Su producción nos remite a la localidad de Olot (Gerona), lugar donde desde finales del siglo XIX y principios del XX se creó una escuela

[822]



la muy reconocida de la que formaron parte diferentes pintores y en la que fundó Joaquín Vayreda, Vayreda y Cia, el primer taller de imágenes religiosas y donde también se creó la fábrica de Arte Cristiano que posteriormente se convirtió en taller de imaginería.

Parece que esta obra fue adquirida en los años en que el reverendo don Balbino Cañas fue párrafo de la Iglesia de San Agustín [1920-55] y, con anterioridad a 1926, ya que en ese año aparece esta talla ya recogida en el inventario de la parroquia y también la compra de las potencias con sol que le coronan. La composición es correcta aunque estereotipada. La policromía es la tradicional con escasos matices.

Esta iconografía tardía abunda en producciones generalmente realizadas en serie, de yeso pintado o madera, que no ha producido obras de arte de primera línea, salvo excepciones, que han contribuido desde el punto de vista artístico al desprestigio de una noción que, sin embargo, es teológicamente muy válida pero que ha sido sustituida progresivamente por otras advocaciones.

La talla de san Agustín fue intervenida en 1997 por la restauradora Amparo Cahallero ya que presentaba pérdidas de policromía en los pies por las manifestaciones de devoción de los feligreses (besos...).

La Iglesia celebra la Solemnidad del Sagrado Corazón el 27 de Junio, pero a todo el mes se le conoce como Mes del Sagrado Corazón.

MTAR y MTIBRL



ESTAMPAS DEVOCIONALES [B.23]

VV. AA.

GRABADO / 12 x 8 CM / SIGLO XIX

GRAN CAVARRA, LAS PALMAS DE GRAN CAVARRA, COLECCIÓN PARTICULAR

Caratas siempre ha sido cuna de la devoción popular. La religión, establecida con fuerza des-



[B.23]

de un principio en las islas, hizo uso, en ocasiones, de la asimilación como técnica más eficaz para cristianizar a los aborígenes canarios. Esta práctica dio lugar a la creación de una imaginaria popular, cercana a la población y alejada de la normativa establecida para la reproducción de imágenes religiosas.

Desde el siglo XVIII se conservan imágenes, tanto pictóricas como escultóricas, que responden a estas características de creencia popular. Dentro de esta tendencia tomaron gran vigor, a partir del siglo XIX, la colección de estampas religiosas.

Estas imágenes representan una manifestación de vital trascendencia en el marco de la piedad popular, dando lugar a una ferviente veneración, lo que con frecuencia fue advertido por la propia Iglesia como una amenaza, por lo que serán frecuente numerosas advertencias para que dichas imágenes no caigan en la banalidad que conllevan a amor y superstición. Por tanto, se solicita, también para las imágenes de uso doméstico, una cierta normativa para con su belleza y calidad. Por tanto, a pesar de que dichas estampas representan un establon importante dentro de la cadena de la piedad po-



popular, también es verdad que esta veneración debía apoyarse en una concepción teológica sólida, para no conducir a equívocos. Se buscaba con ello que las estampas ayudasen al entendimiento de la predicación evangélica, la historia de la Iglesia, del mundo de Dios; se trata, en definitiva, de desarrollar una función didáctica. Es aquí dónde los usos que se le dan a la estampa decimonónica varían, sirviendo tanto de ayuda en la oración de los fieles como de una férrea catequesis.

Para la consecución de dicho objetivo, lo común en la representación de estampas era reproducir cánones aceptados por los fieles, con una iconografía clara y de fácil identificación. Era frecuente la presencia de estampas de la sagrada Familia, de santos y de la Virgen con el Niño, casi siempre acompañadas de alguna leyenda relacionada con el tema representado.

Muchas imprentas se especializaron en este tipo de representaciones e incluso añadieron el color como elemento destacado de las estampas.

AWG

EL CAMPO SOÑADO



EL CAMPO SOÑADO

Pedro Almeida Cabrera

MARCO ECLESIAL DEL SIGLO XX

Como se ha reconocido ampliamente el siglo XX ha sido el siglo de la Iglesia. *Despertar la Iglesia en las almas* repeta Romano Guardini en los comienzos de la centuria. Y a mediados de la misma tiene lugar la celebración del Vaticano II que en palabras de K. Rahner fue un concilio de la Iglesia sobre la Iglesia y que recogió los resultados del gran desarrollo teológico que se había producido en los últimos cien años.

El siglo XX es el siglo en el que la Iglesia católica se mundializa. El siglo anterior había conocido el pronunciamiento del magisterio solemne de la Iglesia sobre el ministerio del Papa. El Vaticano I fue el concilio del siglo XIX y configuró el modo de entender la unidad y el gobierno en la Iglesia. Ahora será su homónimo, el Vaticano II, el que profundizará en esa enseñanza situándola en el ámbito más amplio y abarcante de la colegialidad episcopal y de la comunión eclesial. Los dos concilios del Vaticano son muy importantes para entender la auto-comprensión de la Iglesia y situar adecuadamente toda la historia que acontece en este periodo.

To do el proceso de modernización, con la consiguiente secularización, hace que la Iglesia pase a ser una parte más, no siempre bien articulada, dentro del sistema social, que está constituido por otras muchas partes que lo integran. La Iglesia ha ido perdiendo paulatinamente el monopolio religioso, cultural, ético y hasta espiritual que tenía en épocas anteriores. De ahí se va a seguir un desencuentro entre la Iglesia y el mundo moderno, cuando no una oposición frontal. Y luego el intento y el esfuerzo por establecer los puentes de diálogo y acercamiento entre la Iglesia y la cultura y el mundo contemporáneo.

El siglo se inicia con un Jubileo extraordinario. Los tres primeros años coinciden con los tres últimos del papado de León XIII, que había tenido un magisterio social y eclesiológico de primer orden. Un papa que fue un protector eminente de los estudios y de la cultura cristiana y dedicó su atención a la defensa de la fe contra los peligros de las ideas modernas. Reconoció que la cuestión obrera era una de las más importantes de los tiempos modernos. Mereció el título de Papa social o Papa de los obreros, por su encíclica sobre la cuestión social: *Rerum novarum* (1891). Por aquellos años surge el movimiento obrero católico que recibe gran empuje con las enseñanzas de León XIII.

En este comienzo del siglo es Obispo de Canarias fray José Cueto Díez de la Maza [1891-1908] y de Tenerife don Nicolás Rey Redondo [1894-1917].

Luego le sigue el periodo antimodernista con el que se despierta el siglo. La figura de Pio X [1903 - 1914] ocupa este primer tiempo con las distintas condenaciones del modernismo y de las libertades modernas (*encíclica Pascendi* y *decreto Lamentabili*, 1907), así como con su aportación muy positiva al desarrollo litúrgico y catequético en la Iglesia. En el año 1909 funda el Instituto Bíblico que tanto va a significar para el desarrollo de la teología en los años siguientes. Fomentó la comunión frecuente y la celebración de los grandes congresos eucarísticos. En este tiempo, la atmósfera eclesial se llenó de sospechas y acusaciones que en muchos lugares hicieron irrespirable el ambiente. En este clima florece el integrismo y las hostilidades entre los cristianos de diversas mentalidades. A dicho clima eclesial sale al paso el sucesor de Pio X, Benedicto XV, en su primera encíclica: *Ad beatissimam* (1914).

Es Obispo de Canarias por entonces don Adolfo Pérez Muñoz [1909 - 1913].

Entramos así en el tiempo de la primera Gran Guerra [1914 - 1918] en el que está en el papado de Benedicto XV [1914 - 1922]. En 1917 se promulga el *Código de Derecho Canónico*. Tienen lugar las apariciones de Fátima en Portugal.

Spengler publica el primer volumen de la *Decadencia de Occidente* (1918) y Mussolini funda los *Fasci di combattimento*. Y como muestra de las difíciles relaciones de la Iglesia con las nuevas sociedades tenemos la Constitución sectorial en México.

Don Angel Marquina y Corrales era Obispo de Canarias [1913 - 1922] y celebró el sínodo diocesano en 1922, en Tenerife el Obispo en estos años era don Gabriel Hompart y laume [1918 - 1922].

El llamado período de entreguerras corresponde al papa Pio XI [1922-1939] y va a ser un tiempo muy fecundo para el futuro de la teología y de la vida eclesial. Pio XI, que era un gran erudito, creó la *Academia Pontificia de las Ciencias* (1936) y fomentó los estudios eclesiásticos (*Deus scientiarum*, 1931). Son años de fermento y de renovación. Los movimientos —centroeuropeos bíblico, pastoral, litúrgico, ecuménico, laical—, que venían desarrollándose desde decenios anteriores, adquieren ahora una fuerza y una pujanza considerables que darán su fruto en los años siguientes.

Como reacción a las posiciones apologeticas y defensivas de tiempos pasados se cultiva ahora una actitud de búsqueda y de encuentro, de propuesta y de acercamiento en el diálogo con la cultura. Todo ello en el clima comunitario, litúrgico y espiritual que se hace patente en la experiencia eclesial. Al mismo tiempo la convivencia en las situaciones de dolor y sufrimiento de aquellos años hace tomar conciencia de las divisiones y fragmentaciones de la misma Iglesia, despertándose los deseos de unión y de convergencia ecuménica. Este fenómeno adquiere también importancia en el ámbito de las misiones. Pio XI fue un gran promotor de las misiones católicas, dando gran relevancia a la necesidad de desarrollar al clero nativo.

En este periodo Hitler es elegido presidente del Partido Nacional Socialista (1921). Se inaugura el Tribunal Internacional de Justicia de La Haya (1922). En 1926 tuvo lugar la condenación de *Acción francesa*, y en 1929 se da fin a la llamada cuestión romana con la firma del Tratado de Letrán. Ese mismo año se produce la quiebra de la Bolsa de Nueva York. En España se proclama la república con Alcalá Zamora y se elabora la nueva constitución republicana (1931). Al año siguiente el Gobierno decreta la disolución de la Compañía de Jesús.

Las leyes de Nuremberg privan a los judíos del derecho de ciudadanía, y en 1938, Mussolini decreta la expulsión de los judíos que han entrado en Italia desde 1918.

De estos años son las encíclicas sociales de Pio XI: *Quadragesimo anno* (1931) (a los cuarenta años de la *Rerum novarum*, de León XIII); en marzo de 1937 publica *Mit brennender Sorge*, contra el nacionalsocialismo alemán; *Divini Redemptoris*, sobre el comunismo ateo, y *Constantiniana firmissima*, a los católicos mejicanos, con motivo de su situación religiosa oprimida.

A este Papa se debe también el resurgimiento del laicado y, de manera especial, la Acción Católica. Bajo esta realidad están todos los esfuerzos por la superación del dualismo clero-laicado, y el desarrollo de la teología del sacerdocio común de los fieles. Desarrolló una gran labor en cuanto a las relaciones Iglesia-Estado, firmando concordatos con veinte estados. En lo referente al ecumenismo, sobre todo con los protestantes, se manifestó bastante frío, y su visión supuso un estancamiento del mismo en los años siguientes.

En la diócesis de Canarias estuvo como Obispo don Miguel Serra y Sucamats [1922-1936] que murió asesinado en Segorbe, Castellón, y en Tenerife fray Albino González y Menéndez-Reigada [1924-1946].

En España, de 1936 a 1939, tiene lugar la dolorosa y sangrante guerra civil que bloquea los esfuerzos de modernización que se habían iniciado en los años anteriores, y dará como resultado el surgimiento del denominado *nacionalcatolicismo*. En este clima de restauración y de reconstitución se mantendrá la Iglesia en España durante treinta años, hasta la celebración del concilio, con el que se inicia la apertura y la separación de la Iglesia y el Estado según las orientaciones de la Asamblea conciliar, y de cuyos documentos adquieren particular significado las constituciones sobre la Iglesia: *Lumen gentium*, y *Gaudium et spes*; sobre la Iglesia en el mundo contemporáneo y la declaración *Dignitatis humanae*, sobre la libertad religiosa.

Pero aún antes, el siglo XX va a vivir un etapa terrible y dolorosa que es la de la segunda Gran Guerra [1939-1945]. En este periodo y durante diecinueve años está al frente de la cátedra de Pedro la figura de Pio XII [1939-1958], hombre de gran talla humana e intelectual que dio al papado un prestigio enorme y desarrolló un magisterio vastísimo en el que contempla prácticamente todas las ramas del saber y las ciencias humanas.

En este papado se internacionalizó la curia. Pero el pontificado de Pio XII tendió a ser autoritario, y en los últimos años del mismo, esto se hizo más notorio. A partir de 1944 no nombró secretario de Estado y se ocupaba él personalmente del cargo con la asistencia de prosecretarios.

Al principio de la década de los cuarenta Hitler autoriza la eutanasia de los enfermos mentales incurables, tiene lugar la ocupación de Polonia por Alemania, y se adopta la solución final al problema judío: el genocidio de todos los judíos en el poder del III Reich.

En plena guerra publicó Pio XII la encíclica *Mystici corporis* (1943) sobre el misterio de la Iglesia, que supuso una aportación muy valiosa para la auto-comprensión de la Iglesia y la vivencia y la espiritualidad de los cristianos. Todavía en este periodo perdura el concepto de la Iglesia como *societas perfecta* y en la encíclica se identifica el Cuerpo Místico con la Iglesia Católica Romana. Ese mismo año de 1943 publicó otra sobre los estudios bíblicos modernos: *Divino afflante Spiritu*. Y de particular importancia para la comprensión de la participación de los fieles en el sacerdocio de Cristo fue la encíclica *Mediator Dei* (1947), denominada la carta magna del movimiento litúrgico. También hay que destacar y tener en consideración sus mensajes de Navidad y los discursos sobre la paz. En 1943 nace en Francia el movimiento de los sacerdotes obreros (los curas comunistas).

En 1945 acaba la guerra. Se lanza la bomba sobre Hiroshima (80.000 personas muertas) y sobre Nagasaki (40.000 muertos) y Hitler se suicida en su búnker de Berlín. Benito Mussolini es capturado y fusilado. En este mismo año entra en vigor la Carta de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) ratificada por 51 naciones. Alemania comienza el proceso de Nuremberg. Cuarenta y cuatro países reunidos en Londres fundan la U.N.E.S.C.O. (Agencia especializada de la ONU). En 1947, la ONU decide dividir Palestina en dos estados, uno judío y otro árabe, quedando Jerusalén como enclave internacional.

Al año siguiente (1948) en París, la Asamblea General de la ONU aprueba la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Muere Mahatma Gandhi asesinado por un fanático hinduista. La ONU rechaza la propuesta soviética de destrucción de todas las armas atómicas. Se firma en 1949 el tratado de Washington que crea la Organización del Tratado del Atlántico Norte (O.T.A.N.). En Francia se crea el Consejo de Europa, con sede en Estrasburgo.

A mitad del siglo se celebra un año Santo (1950), dentro del cual el Papa publica la encíclica *Humani generis*, sobre los errores modernos, que tiene delante los problemas que en los ambientes teológicos está generando la llamada *Nouvelle théologie*. Esta corriente teológica había nacido en Francia con los dominicos M. D. Chenu y L. Charlier, y se caracterizaba por su oposición al intelectualismo escolástico y su denuncia de la separación existente entre la teología y la cultura moderna. La encíclica va a significar un notable retraso en los esfuerzos de puesta al día de la teología y en la aceptación de un pluralismo real dentro de la investigación teológica. Por otro lado, el

dejar abierto el campo de la investigación en el terreno del evolucionismo sirvió de estímulo para una profundización mayor con más precisión y seriedad en los problemas que las teorías evolucionistas planteaban a la teología de la creación y a la antropología teológica. Además en noviembre de ese mismo año se define el dogma de la Asunción de la Virgen María a los Cielos, en la constitución apostólica *Munificentissimus Deus*.

En el año 1953 se firma el concordato entre la Santa Sede y el estado español. Fallece Stalin y es nombrado primer secretario general del partido comunista Nikita Kruschev. Al año siguiente, la O.N.U. acepta la incorporación de España en la organización. En estos años se realizan los procesos de descolonización de los países africanos que llegará a su mayor cota en los años 60, en la que logran su independencia el Congo Belga y otros dieciséis países más. En Estados Unidos es elegido presidente John F. Kennedy, que será asesinado en 1963.

Al morir Pio XII le sucede en el solio pontificio Juan XXIII (1958-1963), que en los pocos años de su pontificado va a abrir a la Iglesia un nuevo horizonte de diálogo y apertura al mundo moderno, dando pasos decisivos en relación con la unidad de las iglesias. Será el Papa del aggiornamento de la Iglesia. En la alocución inicial del concilio, *Gaudet Mater Ecclesia* (11 de octubre de 1962) Juan XXIII dejó bien claro que no quería ni anatemas ni condenas, había que remediar o los *necesitados mostrándoles la validez de su doctrina sagrada más que condenándolos*. Convoca y celebra la primera sesión del Concilio Vaticano II, y publica las encíclicas *Mater et Magistra* (1961) actualizando y profundizando la doctrina social de León XIII y de Pio XI, y *Pacem in terris* (1963), dirigida a toda la humanidad, sobre los derechos humanos y la paz, además de celebrar el Sínodo Romano y dar comienzo a la revisión del Código de Derecho Canónico.

La *Pacem in terris* es un documento memorable y de una significación fundamental, expresión sentida de toda la obra que en favor de la paz en el mundo ha realizado la Iglesia. En medio del siglo XX que, dentro de ser un siglo de grandes avances científico-técnicos, de enormes progresos en el campo de la medicina y de las ciencias aplicadas, es también un siglo en el que ha habido una presencia de la violencia y de la muerte como en ningún otro siglo. Además de las dos grandes conflagraciones mundiales, con millones de muertos, han existido centenares de conflictos armados regionalizados que han extendido el dolor y la muerte por prácticamente todo el mundo, de una manera brutal, de auténtica barbarie, con millones de víctimas, desplazados y refugiados. Sólo recordar como muestra: Corea (1950-53); Vietnam (1960s); Israel, Egipto, Siria y Jordania, Checoslovaquia (1968), Irlanda del Norte, Nicaragua, El Salvador, Ruanda (1990-1994) y Zaire. *Apartheid* en África del Sur, etc. Prácticamente

za de Tiananmen (Pekín) y con la caída del muro que desde 1961 dividía la ciudad de Berlín (1989). Para muchos historiadores con este acontecimiento acaba prácticamente el siglo XX.

En relación con el magisterio del Papa Juan Pablo II podemos destacar dos puntos importantes. Por un lado, constatar el volumen enorme de sus documentos y pronunciamientos magisteriales: de su amplísimo magisterio, podríamos decir que es inabarcable en su variedad y en su amplitud. Por otro lado, hay que resaltar la significación eclesiológica de sus viajes apostólicos, confirmando en la fe a sus hermanos, proponiendo la doctrina del Evangelio e insistiendo de manera particular en los aspectos éticos-morales de la enseñanza de la Iglesia. Su insistencia en la obediencia al magisterio y en el deber de llevar adelante la misión encomendada: la de anunciar a Jesucristo. Sus enseñanzas optan decididamente por la defensa de la causa del hombre, en la lucha por los derechos humanos y en la denuncia de todas las situaciones de injusticia e inhumanidad. Esto queda patente desde su primera encíclica programática: *Redemptor hominis* (1979).

Al propio tiempo destacan en el papado de Juan Pablo II las peticiones de perdón y el reconocimiento público de las culpabilidades que los cristianos y la Iglesia han tenido en determinados comportamientos en la historia.

Resulta prácticamente imposible hacer una reseña de los documentos. Habría que decir que el Papa Juan Pablo II ha tocado todos los temas eclesiológicos, con un tratamiento específico y desarrollando las exigencias de todas y cada una de las vocaciones en la Iglesia. Tal vez dicho esto baste con destacar que a toda su enseñanza le da un marco trinitario, como muestra palmariamente su trilogía: *Redemptor hominis* (1979), sobre Cristo, el Nuevo Hombre que ilumina a todo hombre que viene a este mundo; *Dives in misericordia* (1980) sobre el Padre de las misericordias; *Dominum et vivificantem* (1986) sobre el Espíritu Santo vivificador. Respondiendo a los trabajos de los distintos Sínodos de los Obispos, el Papa suele publicar una exhortación apostólica que recoge las conclusiones de dichas asambleas sinodales y las ilumina desde su magisterio.

Desde el punto de vista social también ofrece un amplio magisterio en el que destaca su dedicación a los derechos humanos en todos los lugares, los problemas de la justicia y de la paz, pero tal vez haya que resaltar su encíclica *Sollicitudo rei socialis* (1987), en la que el Papa conmemoraba el veinte aniversario de la encíclica de Pablo VI, *Populorum progressio*.

Su interés por el ecumenismo también es decisivo y ahí está como testimonio ese documento de 1995, sobre el diálogo ecuménico y las tareas de futuro, la encíclica *Ut unum sint*.

De igual manera en los años de su pontificado se han promulgado los nuevos códigos de derecho canónico para las Iglesias latinas y orientales, y ha visto la luz el *Catecismo de la Iglesia Católica* (1992), que en 1985 pidieron los Obispos en el Sínodo con motivo de los veinte años de la celebración del concilio ecuménico.

En 1979 tiene lugar la reunión de Puebla a la que asiste el Papa realizando su primer viaje oficial, y en 1992 la de Santo Domingo, asambleas del episcopado latinoamericano de gran repercusión en la vida de las Iglesias latinoamericanas. En ese ambiente se genera un proceso de reflexión teológica desde la realidad de los pobres y de los oprimidos que va a dar como resultado la denominada *Teología de la liberación* (Gustavo Gutiérrez, 1979). En el desarrollo de este proceso el magisterio llamó la atención sobre algunas desviaciones de la fe o que suponían un riesgo de desviación al recurrir de manera insuficientemente crítica a conceptos tomados de diversas corrientes del pensamiento marxista. Lo cual, se dejaba claro, en ninguna manera se podía interpretar como una desautorización de aquellos que buscaban responder desde el espíritu evangélico a la opción preferencial por los pobres.

También hubo en este tiempo del posconcilio intervenciones del magisterio de la Iglesia llamando la atención a distintos teólogos, y sancionando a algunos que fueran retirados de sus cátedras de la enseñanza de la teología, o desposeídos del título de teólogo católico. Esta situación generó conflictos y tensiones. En 1990 la Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe hizo pública una *Instrucción sobre la Vocación eclesial del teólogo*.

La década de los noventa fueron los años de la llamada globalización. El Papa intensifica su acción en pro de la nueva evangelización de la que viene hablando desde años atrás, y programa y realiza el gran jubileo de entrada en el año 2000. En España el PSOE gana por cuarta vez las elecciones (1993) y se da la alternancia en 1996 con la llegada al poder del Partido Popular (1996). En 1998 el Papa visita Cuba.

Estos años del papado de Juan Pablo II ha sido Obispo de Canarias don Ramón Echaren Ystóriz [1978-], que celebró su sínodo diocesano en 1992. En Tenerife continuó don Luis Franco al que sucedió don Damián Iguacén Borau [1984-1991], y en la actualidad lo es don Felipe Fernández García [1991-], que ha celebrado el sínodo diocesano en 1995.

El Papa le ha querido dar un ritmo itinerante a las relaciones eclesiales. Hay mucha tarea por hacer. Es preciso reconocer con realismo que la eclesiología de comunión no ha tenido una suficiente institucionalización de mediaciones necesarias y en consonancia con los principios teológicos que postula. Piénsese en el



SAN PIO X [9.1]

JOSÉ MARÍA BOSCH LÓPEZ [1871-1951]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 164 x 108 CM (CON MARCO)
CA. 1900

PEINADO EN LA PARTE INFERIOR IZQUIERDA

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, PALACIO EPISCOPAL DE GRAN CANARIA

BIBLIOGRAFÍA:

MERINO, J. (1989), p. 101, PUENTES PÉREZ, G. (1994), p. 1250.

La Iglesia Católica inicia el siglo XX con un gran Papa, Giuseppe Melchire Sarto, san Pio X [pont. 1903-1914], una de las grandes figuras pontificias que se distinguió por el profundo celo en fomentar y consolidar la disciplina eclesial. Beatificado en 1951, subió a los altares el 29 de mayo de 1954. Su cuerpo yace incorrupto en una de las capillas laterales de la Basílica de San Pedro (Roma). La fotografía nos permitió conocer su física, pues a ambos obispos canarios llegaron algunos ejemplares con carácter oficial. Sin embargo, fue la litografía el medio artístico de mayor circulación, contabilizándose un notable número de ellas con la efigie del referido Papa; desgraciadamente buena parte de las mismas han desaparecido o se encuentran en deplorable estado de conservación. Estos fueron los recursos que José María Bosch utilizó para realizar el retrato de san Pio X que se halla en las dependencias del palacio episcopal de Las Palmas de Gran Canaria.

Este artista, nacido en la ciudad de Sabadell en 1871, y formado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona bajo la dirección del pintor Antoni Costa (Casamitjana († 1907), fue familiar del Obispo de la Diócesis Canariense don José Cueto y Díez de la Maza [pont. 1891-1908], un dominico preocupado por elevar la cultura del clero reformando los estudios del Seminario Conciliar y su posterior conversión en Universidad Pontificia¹, haciendo así realidad los programas docentes propuestos por san Pio X. El Seminario



de Tenerife, que sólo era diocesano, también participó en esta reforma educativa y docente; asimismo, en todo lo concerniente a la disciplina eclesial². Tanto el Obispo Cueto como su familiar José María Bosch no llegaron a participar del gozo por el nombramiento de Ntra. Sra. del Pino como Patrona de la Diócesis de Canaria, hecho ocurrido en 1914, final del pontifica-

do de san Pio X; importante acontecimiento no sólo para la isla de Gran Canaria sino también para el enriquecimiento espiritual-mariano del Archipiélago.

El lienzo realizado por Bosch reproduce casi fielmente el retrato oficial del referido Papa. No hay nuevos planteamientos en la concepción del

mismo, aproximándose más a las repetidas litográficas que circulaban por entonces que a las naturales innovaciones formales y técnicas del artista. San Pio X aparece sentado con la indumentaria pontificia, dirigiendo la mirada hacia su derecha, a la vez que bendice. Un fondo oscuro hace resaltar su figura, no carente de elegancia y sobriedad. Sin embargo, se halla aún lejos de la madurez artística observada en los retratos que del Obispo Cueto realizó para la Catedral de Santa Ana y el colegio de San José (Madres Dominicas) de Las Palmas de Gran Canaria, a pesar de la poca fluidez cromática. Aunque José María Bosch destacó así como dibujante que como pintor, sus óleos en cambio demuestran un conocimiento de las técnicas pictóricas, de correctas líneas que evidencian su dominio del dibujo. Ordenado sacerdote (1901) en Las Palmas de Gran Canaria, imparte clases de arte a los seminaristas y a los alumnos del mencionado Colegio de San José, lo que prueba el manejo de materiales gráficos no sólo para su docencia sino también para sus propias composiciones.

Cabe destacar el extraordinario marco dorado, de estilo modernista, de sinuoso juego de elementos decorativos (*coup de fouet*), que fue intervenido por la restauradora doña Inés Cambri García (Las Palmas de Gran Canaria), logrando rescatarlo de la acción depredadora de los silfíagos. Se consolidó asimismo el pan de oro que había perdido parte de la preparación básica. El hastador fue completamente desfectado y el lienzo recibió un tratamiento completo —limpieza, consolidación, reintegración, etc.—, eliminando los ligeros abombamientos producidos por la tela¹.

¹ PUENTES PÉREZ, Gerardo. José María Bosch, sacerdote y pintor. X Coloquio de Historia Canaria-Americana (1992). Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, vol. II, p. 129.

² MÉRINO, J. Vito del Padre Cueto. O.P. Fray de los Dominicos. Museo de la Sagrada Familia, Ed. Agos, Madrid, 1980, pág. 101.

³ Gracias a las informaciones del sacerdote don Juan Pedro Fierro González, decano en Teología y secretario general del Centro de Estudios Teológicos de Tenerife.

⁴ El Obispo Cueto muere en 1908 y José María Bosch, de regreso a su ciudad natal, Sabadell, se encuentra como profesor de dibujo y pintura en el Colegio de los Hermanos Maristas, Pallete el 11 de octubre de 1951.

⁵ Mi agradecimiento a la restauradora doña Inés Cambri García por sus precisas informaciones técnicas.

GFP



RELICARIO B.111

ANTONIO GAUDI [1852 - 1926]

PLATA Y ORO, 2 TOPACIOS, 1 ESMERALDA, 1 AGUAMARINA / 32 x 13 x 9 cm / 1878

VALENCIA, COLECCIÓN ROYAL COLLECTIONS

BIBLIOGRAFÍA:

GEMART (1966) REVISTA ROYAL COLLECTIONS DICIEMBRE, 2006, pp. 20-21; REVISTA ROYAL COLLECTIONS NOVIEMBRE 2001, pp. 28-29; CATALOGO ROYAL COLLECTIONS (2003)

[J.L.I.]



A punto de terminar la carrera de arquitecto, Gaudí dibujó este relicario con tres óvalos rodeados de la invocación Sanctus, Sanctus, Sanctus coronados por cupulinas parabólicas y sendas cruces. Nunca pasó de proyecto, grafiado en una acetata de tamaño natural conservada en el Museo Comarcal de Reus, hasta que se ha llevado a la tercera dimensión utilizando oro, plata, dos topacios, una esmeralda y una aguamarina.

El resultado da un excelente ejemplo de la manera de proyectar de Gaudí en sus principios, cuando todavía estaba influido por los modelos románticos.

Esta colección de escultura se hizo con expreso asesoramiento de la Catedral Gaudí para la selección y realización de las distintas piezas en oro, plata, y piedras preciosas. En total 15 piezas. De una parte se seleccionaron diseños de Gaudí que nunca habían sido realizados, por lo que el resultado es el de piezas originales de Gaudí inéditas. Tal es el caso del Relicario (1878), cuyo dibujo se conserva en el Museo Comarcal de Reus. El monograma de María que figura en la colección de Matamala y ahora en el Museo de la Catedral Gaudí, del dibujo original de Gaudí se obtuvo la joya elaborada en plata.

De la celosía de ventilación de la parte baja de una puerta de la casa Milá se obtuvo el diseño para un bronce en metal precioso. Gaudí preparó, con ayuda de Juan Bertrán, los modelos a escala 1:10 de las chimeneas de la azotea de la casa Milá. Este modelo fue escudido por el constructor de la pedrera, José Bayó Fort, a la Catedral Gaudí. Ahora se ha hecho la réplica idéntica en plata. Igualmente se ha realizado en metal noble una de las hojas del naranjo de antimonió de la puerta de la Finca Güell.

En escala menor se han realizado las creaciones artesanas partiendo de los objetos originales. Son el tenebrario de la Sagrada Familia (1898), el Facistol de la cripta de dicho templo, el Dragón de la escalinata del Park Güell, la cruz del remate de la torre de Bellesguard (1901), la reja de cancela del pórtico del Colegio Teresiano (1889) y la reja del dragón de la entrada prin-

cipal de las Hespérides de la Finca Güell en Les Corts de Sarrià, ahora sede de la Catedral Gaudí (1885). La cruz de hierro de la puerta Miralles en el paseo de Manuel Girona fue reproducida en plata reduciendo su escala. La ejecución de las piezas requirió las manos de los más expertos artesanos y un muy considerable número de horas de trabajo, pero el resultado es sumamente halagador por la calidad artística lograda y la perfección técnica artesana. Representan un hito dentro del gaudinismo ya que han permitido gozar de la contemplación de las formas gaudinianas a una escala distinta de la habitual y con materiales nobles y gemas que confieren una calidad fuera de lo común a cada pieza.

JbIN



TENEBRARIO [B.1.2]

ANTONIO GAUDÍ (1852 - 1926)

PLATA Y ORO / 24 x 24 x 135 cm

BIBLIOGRAFÍA

GEN ART (1995). REVISTA REAL COLLECTIONS DICEMBRE 0000, pp. 20-21. REVISTA REAL COLLECTIONS NOVEMBRE 2001, pp. 28-29. CATALOGO REAL COLLEC TRANS 2003.

Destinado a la celebración del Oficio de Tenebras del Viernes Santo, Gaudí proyectó una insigne pieza de hierro forjado en forma de candelabro de quince brazos, con tres escalones a distinto nivel hechos de plancha de hierro, que permitan al celebrante alcanzar fácilmente las flamas de los cirios que, uno a uno, iba apagando a lo largo de la ceremonia. En la parte central aparece el dolor de la Virgen María, representado por su inicial atravesada por una daga y las letras griegas Alfa y Omega, principio y fin de las cosas, símbolo de Cristo. La versión a escala del tenebrario realizada en plata constituye una prueba de delicadeza al saber reproducir a tamaño menor, pero sin destruir la escala, una forma del mejor arte mobiliario de Gaudí.

Esta colección de escultura se hizo con expreso asesoramiento de la Catedral Gaudí para la selección y realización de las distintas



B.1.2

piezas en oro, plata, y piedras preciosas. En total, 15 piezas. De una parte se seleccionaron diseños de Gaudí que nunca habían sido realizados, por lo que el resultado es el de piezas originales de Gaudí inéditas. Tal es el caso del Relicario (1878), cuyo dibujo se conserva en el Museo Comarcal de Reus. El monograma de María que figura en la colección de Matamala y ahora en el Museo de la Catedral de Gaudí, del dibujo original de Gaudí se obtuvo la joya elaborada en plata.

De la celosía de ventilación de la parte baja de una puerta de la casa Milà se obtuvo el diseño para un broche en metal precioso. Gaudí preparó, con ayuda de Juan Bertrán, los modelos a escala 1:10 de las chimeneas de la azotea de la casa Milà. Este modelo fue cedido por el constructor de la pedrera, José Bayó Font, a la Catedral de Gaudí. Ahora se ha hecho la réplica idéntica en plata. Igualmente se ha realizado en metal noble una de las hojas del rarísimo de antimonio de la puerta de la Finca Güell.

En escala menor se han realizado las creaciones artesanas partiendo de los objetos originales. Son el tenebrario de la Sagrada Familia (1898), el Fasciolo de la cripta de dicho templo, el Dragón de la escalinata del Park Güell, la cruz del remate de la torre de Bellesguard (1901), la reja de cancela del portico del Colegio Teresiano (1889) y la reja del dragón de la entrada principal de las Hespérides de la Finca Güell en Les Corts de Sarriá, ahora sede de la Catedral de Gaudí (1885). La cruz de hierro de la puerta Miralles en el paseo de Manuel Grana fue reproducida en plata reduciendo su escala. La ejecución de las piezas requirió las manos de los más expertos artesanos y un muy considerable número de horas de trabajo, pero el resultado es sumamente halagador por la calidad artística lograda y la perfección técnica artesana. Representan un hito dentro del gaudinismo ya que han permitido gozar de la contemplación de las formas gaudinianas a una escala distinta de la habitual y con materiales nobles y genuinos que confieren una calidad fuera de lo común a cada pieza.

JBN



NOMBRAMIENTO DEL OBISPO SERRA Y SUCARRATS [92]

Pío XI

DOCUMENTO MANUSCRITO. BULA / 31A X 49 CM / 14 DE DICIEMBRE DE 1924

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS

Miguel Serra y Sucarrats [1922-1936], nació en Olot (Gerona), el 11 de enero de 1868, en una familia de artesanos. Estudió en el colegio que los Padres Escolapios tenían en Olot. Realizó los estudios eclesiásticos en el Seminario de Gerona. El 16 de abril de 1892 fue ordenado presbítero y en el santuario mariano dedicado a la patrona de su pueblo cantó su primera misa. Los primeros años de su ministerio los dedicó principalmente a la enseñanza, en la cual impartió: Derecho Canónico, Historia Eclesiástica, Liturgia, Teología Fundamental y Espiritual. Académicamente estaba en posesión de los títulos de Doctor de Teología y de Licenciado en arribos Derechos.

En 1908, como canónigo de la Catedral Metropolitana de Tarragona, desempeñó importantes servicios como los de catedrático de la Universidad Pontificia, vicario general, Presidente de la Comisión Diocesana de Acción Social Católica, colaborador en varias revistas católicas y una gran actividad en el Ministerio de la Palabra.

El 14 de diciembre de 1922 fue preconizado Obispo de Canarias. Consagrado en Olot el 7 de octubre de 1923 por el Cardenal de Tarragona Vidal y Barraquer, y los Obispos Guillaumet de Barcelona y el que fuera de Tenerife de 1918 a 1922, Gabriel Llampart y Jaume, que lo era de Gerona.

En 1924 asistió al Concilio Provincial Hispalense en calidad de Obispo de la Diócesis de Canarias, Diócesis sufragánea. En 1925 realizó su primera visita pastoral por toda la Diócesis.

En 1930, el nuncio Federico Tedeschini visitó la Diócesis, y en 1934, el cardenal Eugenio Pacelli, secretario de Estado del Vaticano, que se dirigió a la ciudad de Buenos Aires en calidad de Legado Pontificio al Congreso Eucarístico Internacional.

El 18 de mayo de 1934 la Santa Sede le encargó la jurisdicción de las posesiones españolas de Iñiti, Cabo Juby y Villa Cisneros, que el Obispo atendió con visitantes.

En 1933, al frente de una Peregrinación Diocesana, acudió a Roma al gran Jubileo del Año Santo que decretó el Papa Pío XI.

En 1931, por estructuración de los estudios eclesiásticos, es suprimida la Universidad Pontificia de Canarias. En este centro académico se formaron destacados sacerdotes diocesanos que colaboraron eficazmente con sus prelados en las diversas actividades pastorales que les fueron encomendadas y lateralmente en la cultura profana del Archipiélago.

Durante la etapa republicana de su episcopado tuvo que hacer frente a la nueva situación política del país. En lo referente a la prensa en la isla de Gran Canaria, podemos decir que poca atención prestó a la Iglesia, la que se publicaba en nombre de los socialistas. Por su parte, *El Federal*, órgano de la expresión de una juventud intulada *metusaléncia*, aprueba la expulsión de los jesuitas y deplora el establecimiento de centros para la Juventud Católica. *El Tribuno* aboga por la libertad de conciencia más que por combatir al clero. No obstante, fue más fuerte el ataque que se recibió en los artículos que se publicaban en *El Amigo del Pueblo*.

No obstante, escribe uno de sus biógrafos, el obispo Serra ha pasado a la historia por su trágica muerte, más que por su vida. Efectivamente, el 27 de enero de 1936 fue trasladado a la diócesis de Segorbe, en Castellón, cerca de su tierra catalana. El 21 de mayo, en una emotiva carta pastoral, se despidió de sus diócesanos. El 28 de junio, entró en su nueva diócesis de Segorbe, aclamado por unos pocos e insultado por otros. El siguiente mes comenzó la guerra civil. El 21 de julio, ante la violencia de los aconteci-



932

mientos, tuvo que salir de su residencia y buscar protección amiga. El 27 de julio ingresaba en la cárcel y es torturado.

En la madrugada del 9 de agosto es asesinado en las cercanías de Vall de Uxo, a los 58 días de haber salido del Puerto de La Liza y 43 de su llegada a Segorbe.

Esta descripción cronológica es solamente con el objeto de llegar a la conclusión del alto grado de fe y heroicidad que mantuvo el Dr Serra en consecuencia con toda su trayectoria vital anterior y poder exclamar, con san Hipólito Romano, refiriéndose al antilestimonico: *De eso me he apartado desde mi juventud.*

El Dr Serra pudo haber seguido el prudente consejo del cardenal Vidal i Barzaquet, de permanecer en Canarias y esperar acontecimientos. O los que le propusieron en Segorbe, un ocultamiento de su persona para evitar problemas. A todos agradecido la preocupación dispersada y bebido su caña.

En 1996 fue la apertura en Castellón de la causa de canonización que se clausuró, a nivel diocesano, en 2001.

En la imagen de la Virgen del Bucey patrona de su pueblo natal de Olot, se conserva, en la corona canónica, el anillo y el pectoral del Dr Serra, que fue entregado a sus hermanas por el artes de ingresar en prisión para que, calmados los ánimos y apaciguados los espíritus, se insertaran en el horno de la imagen, ante la cual todos los sacerdotes naturales de Olot, oficián su primera misa.

En la década de los años veinte, el sacerdote de la congregación de la misión don Benito Paradelas, con la colaboración externa del Dr. don Tomás Ventura Santana, investigó en los Archivos Diocesanos sobre la figura del Obispo Buenaventura Codina i Augeras. Los frutos de esta investigación publicaron en la Revista *Anales de los Padres Patres*.

Actualmente los Procesos de Canonización del Obispo Codina, Serra y del P. Paradelas se en-

cuentran en Roma, en la congregación para las Causas de los Santos.

MDM



RETRATO DE DON DOMINGO PEREZ CACERES
[93]

JOSÉ AGUIAR [1895 - 1976]

ÓLDO SOBRE LIENZO / 135 x 108 CM / 1950

FIRMADO ÁNGULO INFERIOR DERECHO: JOSÉ AGUIAR, TENEANTE, 1950

TENEANTE: SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. PLAZO DE TENERIFE.

BIBLIOGRAFÍA:
HERNÁNDEZ FERRERA, J. (1962), p. 30. CRISTO DE LAS CASAS. C. N. 1950, p. 43. ABAD GONZÁLEZ A. (1991), p. 27.

El retrato representa a don Domingo Pérez Cáceres, natural de Gómar y Obispo de la Dióce-

sis Nvariense; primer Obispo de esta diócesis que es originario de la misma.

Tras haber ejercido como párroco en las villas tinerfeñas de La Matanza de Acentejo y Güímar, es nombrado obispo de S. I. Catedral en 1936. En 1946 es nombrado vicario capitular, y un año más tarde, Obispo de Tenerife; siendo consagrado Obispo en la catedral de La Laguna por el nuncio apostólico en España monseñor Gaetano Cicognani, el 21 de septiembre de 1947.

Rigió la diócesis en un momento difícil, en una época de posguerra, mando económico y grandes necesidades sociales. Su empeño y amor por su comunidad diocesana le llevaron a emprender diversas empresas de labor social, tales como la creación de barriadas o el Complejo Hospitalario Nuestra Señora de Candelaria. A su vez llevó a cabo obras de carácter más religioso, como su gran obra, la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria. Allí recibió sepultura en agosto de 1961.

El Obispo Pérez Caceses dejó un recuento errático por sus preocupaciones sociales, que aún perdura, como uno de los personajes más carismáticos del siglo XX en la isla.

El artista elegido para el retrato fue José Aguiar, pintor de origen gallego. Aguiar cursó estudios en Madrid e Italia. Acumuló durante su vida numerosas distinciones por su trabajo, tales como la medalla de bronce de la Exposición Nacional de 1926, medalla de oro en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1932, medalla y premio del Ayuntamiento de Madrid en el mismo concurso de 1934. Desempeñó una labor pedagógica de su oficio al haber impartido docencia en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y haber publicado diversos tratados críticos de su oficio. Pintor de gran prestigio durante el franquismo, llegó a ser retratista oficial del general Franco. Excelente muralista y retratista, dejando obras tanto en la Península como en Canarias. Su vinculación al Régimen del Movimiento le restó en la Transición cierta credibilidad, pero la calidad de la obra ha permanecido finalmente: hasta el punto de ser considerado una de las grandes personalidades artísticas españolas del siglo XX.



031

Retrato sordente. El protagonista, ligeramente bideado, mantiene fija la mirada al espectador. Viste el retratado sotana negra, sobre la cual se destacan el manto y el fajín rojo. Se adorna con las joyas propias de su condición de Obispo, el anillo y la cruz pectoral. Todo ello sobre fondo de color neutro que hace destacar al personaje en primer término.

Destaca un cierto carácter expresionista en el retrato, especialmente en la pincelada, que crea unos pliegados textiles naturales y voluminosos. Reseñar también la captación psicológica del per-

sonaje, que muestra la personalidad y lo carga de expresión. Interesante captación psicológica que hace que fijemos nuestra mirada en el retratado, por encima de la utilización del color o la iluminación.

Retrato íste de gran calidad artística, claro ejemplo del éxito cosechado por el artista en su momento. Retrato de alta captación psicológica, de alta maestría pictórica y cierto toque inmoderado en su pincelada que la convierten en una obra de primer orden.

JAN



VIRGEN DE LOS REYES 1941

CARLOS MORÓN CABRERA [1921 - 1999]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 162 x 80 CM / 1954

INSCRIPCIÓN:

PIRAM DEL ARTISTA EN EL MARGEN INFERIOR DERECHO

EL HIENO. VIMPEROS. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN

BIBLIOGRAFÍA:

AGUDO LÓPEZ, J. (1983), pp. 1-15; BATTISTA FALCÓN, C. (2001), op. 1-7; PÉREZ ADARSO, M. (2001), p. 29. VV. AA. (1944), p. 18. VV. AA. (1975), p. 14

FUENTES ORALES:

D. JOSE AGUDO PÉREZ, DOÑA LUCÍA ALAMO GARCÍA, D. SERGIO CALVO, D. SANTIAGO CALZADILLA, D. CRISTÓBAL GARCÍA DEL ROSARIO, DOÑA JESÉTA LORENZO, D. JULIO SÁNCHEZ Y D. ISROQUE WOTT.

Carlos Morón Cabrera nace en Las Palmas de Gran Canaria, en el barrio de Vegueta, el 22 de diciembre de 1921. Desde su más tierna infancia destacó por su habilidad por el retrato. Morón es uno de los artistas canarios del siglo XX con más proyección internacional, pero casi desconocido para la mayoría del público, quizás por ser un artista al que no le interesó nunca llamar la atención.

La burguesía y la nobleza eran sus principales clientes, lo cual le proporcionó el volumen de trabajo necesario para vivir. Aquellos llegaban de todas partes del mundo para ser retratados. Tal era el volumen de trabajo, que la lista de espera abarcaba periodos de hasta dos años.

Con notable éxito, a la edad de dieciocho años realiza su primera exposición individual, en las salones de su casa en Vegueta. Con la misma fortuna, en 1941 tiene lugar la siguiente, ésta vez en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, continuando casi sin interrupción en diferentes salas de las islas, incluso Nueva York, Brasil, Japón, hasta 1983 en que se realiza en la capital canaria una merecida exposición antológica.

Su primer viaje a Madrid lo realiza en 1941 con la intención de aumentar sus conocimientos en pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; permanece allí hasta 1944, fecha en la que finaliza sus estudios como profesor de dibujo, con excelentes notas y con el elogio de sus profesores, artistas de la talla de Vazquez Diaz, Zuloaga y Solana. Aprovecha su estancia en la capital para retratar a gran parte de la burguesía y la nobleza madrileñas y realizar para ellos otros encargos pictóricos.

En la Exposición de Artistas Canarios realizada en este mismo año en el Museo de Arte Moderno de Madrid presenta cinco obras, entre ellas *Lo viejo de los tunos*, la cual fue adquirida por el citado museo tras la exposición (actualmente lo podemos contemplar en el Centro de Arte Reina Sofía). También participa en el XVIII Salón de Otoño, organizado por la Asociación de Pintores y Escultores de España, siendo igualmente elogiada su obra por la crítica.

Al obtener en su graduación excelentes notas, fue becado en Roma para la realización de la decoración a la manera clásica de cinco stanzas, pertenecientes a la Embajada de España en Italia; aprovecha su estancia para realizar encargos pictóricos a familias distinguidas e ilustraciones en revistas de arte de la capital italiana.

En 1951 asiste Carlos a la Bienal Hispano-Americana de Arte celebrada en Madrid. Aporta varios retratos y los dos primeros cuadros correspondientes a la serie *Pbema de La Vidr De Réquien y Vido Tista*, que son reproducidos en el ABC con el comentario de Camón Aznar en el que compara a Carlos con el maestro italiano del siglo XVIII J. B. Magnasco. Esta exposición fue muy comentada en todos los periódicos de la Península, llegando las noticias a América donde se interesan por la obra de Carlos Morón y le proporcionarían numerosos encargos en Brasil, Venezuela, Cuba y Argentina, entre otros países.

La relación del pintor con personajes importantes entre la década de los cuarenta y los noventa queda patente en la vasta correspondencia existente. No obstante, podemos acercarnos

a la repercusión internacional del artista gracias a los testimonios que suponen las innumerables entrevistas en periódicos nacionales y de las islas. Un ejemplo destacado lo constituye la invitación del Sha de Persia para asistir a su coronación en 1967, hecho del que la prensa se hizo eco por el interés de la monarquía en el momento, así como la importancia de Carlos Morón en el panorama cultural de la época.

Obtuvo el merecido reconocimiento en su tierra y fue nombrado Hijo Predilecto de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en 1995, bajo la alcaldía de don Emilio Mayoral. Nunca le faltó la valoración de su círculo, lo que le proporcionó el volumen de trabajo necesario para subsistir; hasta su fallecimiento, el 4 de septiembre de 1999.

En lo referente al análisis de su obra vemos que fue un artista disciplinado por la Escuela de San Fernando; los acabados de sus retratos son perfectos, huye de la simple pincelada. Para Morón lo más importante es la expresión que concreta en la mirada, en los ojos llenos de intensidad, transmitiéndonos así su reflexión sobre el ser humano, sobre los aspectos más profundos de éste.

Aunque Carlos manifiesta predilección por el retrato, su maestría en las artes plásticas le permite abordar con acierto obras de todo tipo: religiosas, costumbristas, composiciones, marinas, de temas históricos, murales, escenográficas, etc.

La *Virgen de Los Reyes* fue encargada por el ancipreste de El Hieno, don Armando Montoliú Marzá, en enero de 1954, debido a que la imagen de la Virgen está en El Pinar, y su bajada desde dicho lugar a la capital hienesa es cada lustro, se decidió que hubiese una imagen permanente en Wáverde y para ello se encargó este lienzo, el cual una vez terminado se colocó a la izquierda de la puerta principal.

Para facilitar la reproducción pictórica de la talla, el citado ancipreste envió fotografías de la imagen y sus atributos, en febrero de 1954, junto a una detallada descripción de la misma.

En un fondo simulando una hornadina, maestro artista coloca la imagen mariana de pie en



[94]

posición frontal, con los atributos de mando y el bastón indicativo de su condición de patrona de los pastores. Es el título de la mujer que llevó en su interior al Señor, que cree lo que Dios promete; que está feliz porque Dios actúa y sabe. El niño, con una bonita sonrisa, señala a su madre como involucrando al espectador a dirigir su mirada hacia el rostro de su majestuosa madre, la cual la desvuelve al devoto de forma muy dulce. El lienzo está inundado por una luz proveniente de algún lugar fuera del marco a espaldas del infante, lo que provoca una serie de claroscuros, con gran variedad de matices, reflejando Morán en ello su gran maestría.

Para nuestro artista el detallismo es parte importante de la obra pictórica figurativa, expresándolo en la lura a los pies de la Virgen, en la maravillosa corona de doce estrellas, en las telas del vestido y los encajes, destacando el suave movimiento del manto, dado por un pequeño soplo de aire.

Esta obra le llevó a Carlos Morán más de un año, hasta que el 13 de marzo de 1955, y terminando también el diseño del marco, da por finalizada la obra estatuando en ella su firma. Tras alquilar un camarote en el barco con destino a El Hierro debido a la preocupación del sacerdote por la conservación de la obra y evitar el po-

sible deterioro de la pintura en las bodegas de los barcos, y bajo previo pago de 15.000 pesetas, el 9 de febrero de 1955 se entregó al padre Armando. Fue expuesta para la aprobación del pueblo en la casa de dicho arcipreste y al parecer pasó el examen satisfactoriamente; sobre ella dice textualmente, en una misiva del 21 de marzo de 1955: *...lo tengo en casa y es un desfile continuo de gentes de toda la isla, así que te puedes dar por satisfecho.*

Por lo tanto, nos encontramos ante una de las pocas obras religiosas de Carlos Morán, un artista contemporáneo que no fue muy conocido en Canarias por la mayoría del público, aunque sí apreciado en el círculo cultural nacional e internacional, en la que demuestra sus conocimientos en Historia del Arte y en la iconografía mariana, respetando el carácter devocional de la talla de la ermita del Pinar a la que rinden culto los herretos.

CBF



NUESTRA SEÑORA DE BALOS [95]

ANTONIO GUALDO

ESCUULTURA, BRONCE Y PIEDRA VOLCÁNICA / 110 x 49 x 38 CM / SIGLO XX

GRAN CANARIA, SANTA LUCÍA DE TRIVANA, IGLESIA PRINCIPAL DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESUS

Considerado por excelencia un escultor abstracto no debemos olvidar que los inicios de Juan Antonio Gualdo se hallan en la pintura y en el dibujo. De hecho, la figuración siempre ha estado presente en su obra, como por ejemplo en la serie dedicada a Copérnico y en algunas obras monumentales, como el homenaje a la vela latina. No es una sorpresa pues que el escultor emprendiera el proyecto que le encargó el Padre Sánchez Peñate de crear una imagen de la virgen no tradicional, para una de las iglesias del antiguo feudo episcopal de Agüimes.

La Virgen de Balos es una visión de la Santa Madre que introduce una nueva advocación mariana en el mapa del sentimiento religioso gran-



1951

canario. La obra encuadra en un formato vertical, oblongo y trapezoidal en la base, la imagen de María sedente. El rostro es de facciones largas, con lejanas reminiscencias góticas y una expresión de intensa concentración. Solo un sencillo collar orna el cuello de la Virgen, desprostita por otra parte de sus atributos clásicos. A este elemento ornamental mínimo deberos añadir el plegado de la túnica en torno a las rodillas y piernas, única concesión al modelado tradicional de los paños.

La imagen de esta Madre divina nos transmite a la vez el hienatismo sagrado de la imaginaria románica, sensación que descansa en la inmutable seriedad del cuerpo, su frontalidad y

en el ascetismo conceptual que emana la obra. Sobre el regazo y entre las manos María sostiene un tenique del baranco de Balos, a modo de símbolo primario de la tierra, una roca emboscada de la naturaleza agreste del lugar. La Virgen santifica así su relación y nuestra relación con la tierra, a través de este potente y sencillo simbolismo naturalista, inflexión contemporánea que realza la dimensión universal y protectora de María.

Fundido a la cera perdida en bronce, la testitura de la imagen revela el paso de la fresadora manejada por el escultor que así quiso profundizar la relación entre volumen y superficie. Tras una serie de dibujos iniciales y un modelo en ye-

so para el taller la imagen se fundió en la modesta fundición de Bronces Artísticos.

JA



PIEDRA [196]

ANTONIO PADRÓN [20 FEBRERO 1920 - 8 JUNIO 1968]

ÓLEO SOBRE TAVLEX / 116 x 79 CM / INOCABADO

GRAN CANARIA. GÁLDAR. CASA MUSEO ANTONIO PADRÓN

BIBLIOGRAFÍA:

PERLÓN MARTÍN, M. V. (1986); 2 TOMOS. SANTANA, L. (1971); HERNÁNDEZ CABRERA, E. (1994); HERNÁNDEZ O. (1967); LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1981).

El interés de Antonio Padrón por la pintura religiosa lo encontramos ya en sus comienzos. En su etapa preacadémica realiza *Magdalena* (1940) —su primera obra cabalgada—, pero será durante el periodo de formación y primeros años de ejercicio cuando fliese a cabo un importante número de obras inspiradas en la iconografía cristiana, con un tratamiento muy académico y de carácter fundamentalmente mariano, que quedaron materializadas en diferentes maternidades, amonciaciones y doloresas. Una mención aparte merece, por la especial pericia que ya muestra en su época de estudiante, su réplica del cuadro homónimo de *El triunfo de santa Catalina* existente en la iglesia matriz de Santiago de los Caballeros de Gáldar, para su tía doña Dolores Ruiz, y que hoy se puede contemplar en el Museo de Arte Sacro de la misma. Gran parte de su producción religiosa ha permanecido oculta en el reverso de otras obras —generalmente, bodegones— realizadas en óleo sobre lienzo pegado a tabla y firmadas entre los años 1950 y 1958. De esta época cabe destacar una creación emblemática y de especial trascendencia en la obra de Padrón su cuadro *Ángeles* (1957), una interpretación de los presviteros a la Anunciación de María, que le llevó a ganar en 1958 el Primer Premio de la VII Biersal Regional de las Bellas Artes celebrada en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria donde actualmente se exhibe. Al igual que su *Anunciación* (1959), la temática religiosa es pretexto para un

© DOR. Encarnación, los autores. Reproducción realizada por el ICAIC. Museo de Arte Sacro, 2008



1966

juego calidoscópico de colores y luces para explorar la organización espacial que propone el cubismo.

A partir de este momento su interés, como buen expresionista, se dirige más a los aspectos populares de la religiosidad, como los cuadros dedicados a las procesiones o a la tradicional cofradía

de las alfombras en la fiesta del Corpus, para la que incluso llegó a realizar algunos diseños que fueron plasmados en la calle Capitán Quesada, frente a la casa familiar. Otra vía de exploración más innovadora en las formas y en los contenidos es el acercamiento que lleva a cabo al mundo espiritual y religioso del pasado aborigen. Se interesa por las formas de los ídolos y pintaderas

canarias para recomponer una cosmología pentérida que gira entorno al principio femenino de la madre/tercera de las religiones proto-cristianas. Cree encontrar pervivencias de estos ceremoniales paganos en el mundo mágico de las santiguaciones de la cultura agrícola canaria.

En carta dirigida a Lázaro Santana que residía en la Universidad de Wesleyan (Coon, USA) el 12 de abril de 1968, Antoni Padró da cuenta de estar pintando una *Piedad* y de tener terminadas ya uno titulado *Niños buscando pájaros*, *El niño enfermo*, *La Llama*, otro de la *Ilusión* y, en *prospecto*, *La Moquea* y *La Luna de amarecider*. A finales del año 1967, y durante los cinco escasos meses que vivió del año 1968, Antoni parecía haber entrado en una fase de febril creatividad. Había superado —una vez más— otro de esos periodos de inconstancia que le caracterizaban y volvía la disposición anímica para explorar nuevas posibilidades en su pintura. Para un hombre que no creía en la inspiración sino en las ganas, un impulso frustrado le hace acometer casi compulsivamente varios proyectos a la vez, como si un negro presagio le rondase. Certo sentido premonitorio le había impulsado a desearjar su estado de ánimo en estas últimas creaciones.

En este periodo final de su vida, siguen prevaleciendo los temas y contenidos que desarrolló en toda su obra: el campo canario y su gente. Sin embargo, la tragedia parece sobrevolar sobre los niños y las mujeres que siguen siendo los personajes centrales de sus cuadros. La contención y la armonía que impregnó a su expresionismo sin *desgarrados*,¹ deja paso a una convulsión que lo acerca a las formas más dramáticas del expresionismo alemán. La gama fría de colores (negros, grises, azules...) se apodera de su paleta y encuentra en la sequedad de la espátula el instrumento adecuado para expresar el *desgarro*, el *fatalismo* y el *desamparo*. Los matices melancólicos del negro se apoderan de los fondos para crear un inquietante espacio emocional que acogerá el dibujo hasta confundirlo. La estilización de las figuras las dota de una espiritualidad primitiva que nos recuerda al *lúten* y la máscara africana. Los rasgos faciales se simplifican, para destacar el especial tratamiento de

las manos que invocan, que protegen, que acogen. El rostro se limita a un semicírculo en forma de media luna que dirige a lo alto su mirada. El cielo, que siempre estuvo desterrado en sus cuadros, es el destinatario final de la importancia ante lo irremediable que parece unificar la temática de su obra al final de su vida.

Piedad conoce también el reflexivo y metódico proceso de elaboración al que Antonio Padrón somete a su obra. Los bocetos que elaboró contemplan diferentes posibilidades de composición a partir de las dos figuras centrales, e incluso la viabilidad de incorporar otros personajes en segundo plano. Las cabezas se combinaron en todas las posibilidades hasta optar por la figura imponente del Cristo que se dirige al cielo y la madre que finalmente interpela al espectador. El cuadro se organiza de manera triangular para acentuar la espiritualidad y el carácter sagrado de la obra, pese al tratamiento humanizado —ausencia de aureolas— que del dolor mariano hace el pintor. El eje central es un escalonamiento provocado por la sucesión de los miembros —cabezas y manos— de las dos figuras que nos evoca la sensación de descendimiento. Las poderosas manos maternas adquieren un significado casi umbilical. Son estas manos entrelazadas, —estrechan, alterazan, imploran, acogen, ciñen, circundan—, las que expresan con sus vigorosas urcas blancas toda la expresividad que el rostro ha diluido tras una máscara negra. El uso de la máscara negra introduce referencias paganas donde la Madre Dolorosa flora (instauración funcional asociada al fenómeno de lituía) tras la muerte de Cristo (semilla enterrada). El cuerpo de su mortal hijo es una exigéssis de un campo seco y yermo con un cromatismo brillante de ocre y amarillos que resplandecen de modo fauista sobre los grises y azules que cubren a la semihincada madre. La tierra exuda regatos de sangre.

Todo el cuadro está concebido para revivir la congoja y la inquietud ante el presagio de una situación final. El exhaustivo uso de las tonalidades del negro le lleva a explorar la expresión más desbordada del drama: la aparición física de la muerte. Para Sebastián López, *Piedad* destaca por

el fondo de lo trágico del campesinado, canalizado hacia lo propio del artista. Si en los cuadros de La Lluvia estaba en la esperanza de algunas gotas caídas aquí el hecho se ha consumado.¹ Lázaro Santana lo define como una versión atenuada de la *derrota y la muerte*.²

El día 8 de mayo de 1968, prematuramente, muere Antonio Padrón. En el caballete, también inacabada, quedó *Piedad La Virgen*, esa melancólica evocación del caravajo, no llegó a pintarla. Si la obra es una metáfora de la propia vida, este cuadro es una legada.

¹ PÉRON MARTÍN, María Victoria, *El padre Antonio Padrón*, Catedra Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1981, tomo II, p. 5.

² SANTANA, Lázaro, *Antonio Padrón*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971, p. 55.

³ HERNÁNDEZ CARRERA, Eulogia, *Antonio Padrón*, *Enciclopedia de Artistas Canarios*, n. 23, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife, 1998, p. 84.

⁴ HERNÁNDEZ, Orlando, *Antonio Padrón*, misterioso, normal, fabuloso pintor, *Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1967.

⁵ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián, *Antonio Padrón*, diez pintores grancanarios, *Basco de Sotuelas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

⁶ SANTANA, Lázaro, *op. cit.*, p. 55.

CUIE



Y UNA ESPERA ATRAVESARA TU ALMA [9.7]

MIGUEL ÁNGEL MARTÍN SANCHEZ (BIENSA AZA, LA PALMA 1959)

BROWNE / 163 x 60 x 45 cm / 2002

TENERIFE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, COLECCIÓN DEL AUTOR.

BIBLIOGRÁFIC:
ALLEN, J. 2008. *ARGÜEL*, p.

Basándose en una escultura clásica del imaginero Fernando Estévez, partiendo de una imagen religiosa histórica y consagrada, el escultor palmeño Miguel Ángel Martín ahora en esta singular *Móter Dolorosa* contemporánea la introduce estética de su *quahacer* neobarroco. Martín se encuentra entre los pocos escultores en Canarias que han incorporado a los protagonistas terrenales y divinos de la historia del *Cristián-*

nismo a una praxis artística constante. El pathos de sus *Arángeles*, *Virgenes y Santos* no es un logro anecdótico sino el reflejo de tres décadas de trabajo dedicadas a una búsqueda manifestativamente dramática de los gestos más íntimos de la revelación, la profecía y el martirio.

Como ya he dicho anteriormente en otros textos, el concepto de lo neobarroco en la obra de Martín revela una doble confluencia. Por una parte, esta estética concuerda con la filología crítica expuesta en el ensayo teórico y definitorio de la condición neobarroca de Omar Calabrese, sumando todas las características clave de esta condición posmoderna: representación del exceso, poética de la fragmentación, referencia a otra cultura histórica universal. Por otra, fortaleciendo esta primera situación, está el filón neobarroco local que se compone no sólo del estudio por monumentalización de las imágenes del culto católico en las islas, sino de la recuperación popular setifinal de la *efigie venerada*.

Aunque que conmueve el alma popular y aquello que constituye la instrucción del erudito.

Esta Madre de los Dolores nos remite a un original de Fernando Estévez, *Nuestra Señora de los Dolores*, creada en 1841 y ubicada en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Santa Cruz de La Palma. A su vez la imagen de Estévez conduce a otro prototipo, una *Madre Dolorosa* de Luján Pérez, en la ermita del Espíritu Santo de Las Palmas de Gran Canaria. Estos referentes historicistas conectan pues la *efigie contemporánea* con la historia religiosa local. La contemporaneidad estética surge de las tensiones establecidas con la construcción tradicional de la imagen histórica, que simboliza lo nueva a la cual iba atornillado el busto de la talla y que el artista funde también en bronce.

La función de las dos manos de la Virgen, la de sostener el pañuelo que deberá enjugar las lágrimas del inconsolable dolor y la de agarrar el manto (funciones cumplidas en el modelo original de Estévez), permanece abierta en la obra de Martín. Esta apertura refuerza la gestualidad dramática intrínseca en vez de limitarla y las manos actúan libremente, desplegando el espectro



B.71
de la emoción e intensificando su expresión. La mente debe unificar los elementos dispersos para conocer el alcance total de lo que sucede realizando un ejercicio simbólico puro.

La textura del bronce casi nunca es lisa y continuo ya que la epidermis divina está rasgada y agrietada por miles de cortes que contrastan la velocidad del modelado original y la factura vehemente y directa. Si una parte del rostro virginal es mítico, el otro sufre el deterioro simulado de la

edad, una alusión a los efectos de la erosión que incluso afectan a las estigmas mejor guardadas de la tradición religiosa. Así el escultor simboliza en esta hermosa efigie de la Madre de Jesús transida por el dolor profético de Isaías el paso incommensurable del tiempo. El recogimiento y la seriedad que desprende la imagen en bronce nos eleva a la contemplación mística que se establece cuando se trasciende el dolor humano, mensaje terrible y misterioso que Miguel Ángel Martín ha sabido proyectar hacia el hombre contemporáneo, desgarrado por la pérdida de tantas esencias.

JA



CRISTO YACENTE [1918]

MANUEL RAMOS GONZÁLEZ [1899 – 1971]

MADRID TALLADA / 1939-40

PIRADO RAMOS EN LA DERECHA DE LA CABEZA.
GRAN CATEDRAL, ARCOS IGLESIA PARROQUIAL DE SAN
JUAN BAPTISTA

BIBLIOGRAFÍA:

JIMÉNEZ SÁNCHEZ S. (1940) *op. cit.* JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1972) p. 21. PÉREZ RIVERO, C. (1975) pp. 35 Y 80-81. PÉREZ RIVERO, C.S. (1984) p. 303 Y Fig. 425.

Soberbia interpretación de Cristo muerto con las piernas flexionadas, que responde estilísticamente a la recuperación de la imaginería religiosa que, al hilo de la estética tradicional, se impondrá por la mentalidad autárquica tras la guerra civil, pero que ya tenía protagonismo bastante tiempo antes por arraigo popular.

El autor, tras una formación académica en San Fernando (Madrid), en especial con Blay y otros, marchó a París donde conoció la estética postrodiniana con Bourdelle, la neocubista y las corrientes africanas y animalista (al estilo de Pompon) en un sincretismo cercano al del pintor Foixilla. Vuelto a las islas hacia 1932 se vincula a versiones de lo ya señalado, a las que se añade a una dosis de indigerismo, no volumétricamente tan pura como era uso en la Escuela Luján Pérez que poco antes hacía su presentación tras una década de desarrollo artesano-indig-

nista, sino una suerte de academicismo virtuoso con los géneros que había interpretado ya en París, a las que añade referencias regionales y con alguna relación con el humanismo mediterráneo postrodiniano.

Tras la exposición de 1944, propiciada por el Marqués de Lozoya en el Museo de Arte Moderno de Madrid, se vincula a la llamada estética oficialista en aquella ciudad creando, con delicadeza y virtuosismo característicos, unas obras que logran entusiasmar en lo pequeño y resultan impactantes pero poco felices en lo grande. Enfermo y delicado se refugió en La Orotava desde 1964, cerca de su hija y familia.

La pieza que nos ocupa suscitó una amplia polémica sobre si se había servido de un modelo vivo y no muerto, ya que el estudio anatómico era muy vigoroso, así como el tratamiento del pecho resultaba abombado, frente a los precedentes históricos, que desde el siglo XVII se incorporan a la estética barroca castellana, siendo desde esa fecha fuente de discusión y admiración. Hay que recordar que las piezas coetáneas de escultores contemporáneos de la tendencia, beben en la tradición, pero no incorporan novedades iconográficas para salir de una mera traslación imitativa de tantos precedentes ilustres en los siglos XVII y XVIII y aún de plena Edad Contemporánea (los Vallmitjana, Querol, Marinas...) hasta el punto de generar resistencias especializadas al popularizarse cotizadas y pasos por toda España. Conviendría que un estudio de conjunto indique cuánto hay de mera copia y producción industrializada y cuánto de novedad iconográfica en germen tan popular, más allá de la pura exaltación piadosa.

Situada en la capilla central de la grola de la iglesia parroquial, con gran piedad popular e impacto ciudadano, está hecha en coque y color natural, al decir de conocedores y ha sido incorporada a la Semana Santa de la ciudad en 1962. Su novedad material sobre otras interpretaciones policromas del tiempo como las que figuran en la reciente edición de las *Edades del Hombre* (Catedral de Segovia, 2003) dan idea de unos apotes significativos.



[88]

Da idea de la alta estima que tenía el artista a su obra y lo consciente que era de su significación, es su interpretación por el mismo para otro fin. Cuando formaba parte del equipo de Pedro Magarza fue sustituido por el equipo de Diego Méndez en lo que había sido concebido en Cuelgamuros como Iglesia-Monumento en el Valle de los Caídos, quedó una versión que el artista había hecho de su tema anterior, al parecer en barro, siendo este impropiamente copiado y vertido a mármol por uno de los escultores de la nueva hornada. Laipavese, pero su interpretación es copia literal de la pieza de Ramos.

La temática religiosa fue, no obstante, una faceta pequeña de su producción que tuvo protagonismo en los años de la guerra y la pura autarquía, primando la función, el uso y la adecuación espacial a veces a su propio valor y merecedora por ello de una revalorización, aún dentro de la estética conservadora.

CPII



VIRGEN MARÍA [89]

ABRAHAM CARRERAS [1907 - 1967]

Yeso / 100 CM / Ca. 1941

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA:

ALMEDIJA CARRERA, P. (1974); PÉREZ REYES, C. (1984).

Representa a la Virgen María de pie, en posición de avanzar, a juzgar por las ondulaciones de los paños del vestido que junto con las curvas del tocado que enmarcan la cara tienden a romper la verticalidad y rigidez de la figura. Las manos en actitud de oración, algo gruesas, nos hablan de un concepto y misión de la mujer, orar y trabajar, hasta no hace muchos años presentes en la sociedad canaria. Mira frontalmente al público y en la tipología de su rostro conjugua la iconografía tradicional de la Iglesia, con el naturalismo y toques de indigenismo herencia ésta última que le viene de sus primeros años de aprendizaje en la Escuela de Luján Pérez bajo la tutoría de Eduardo Gregorio. El color de la materia nos indica que no era una imagen destinada al culto, ni tenemos constancia de una posterior realización en policromía. El estilo se

mantiene dentro del arte un poco acomodaticio a las circunstancias políticas de la postguerra.

Corresponde al inicio de su segunda etapa artística en la que se inicia en la imaginería y, dentro de la misma, corresponde a un primer momento, a juzgar por las supervivencias barroquizantes en la impronta general del tono, a excepción de las pequeñas salvedades encontradas en el rostro, en particular cierta sensualidad en los labios herencia de la escuela indigenista canaria en la que estalló entre 1929 y 1932. Esta etapa estilística se cierra con una clara diferencia en sus inicios con las escultu-

[89]



ros de la fachada de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores de Schiaramin en Las Palmas de Gran Canaria. Figuró en la exposición *Las Palmas XX. Arquitectura. Escultura. Pintura* en la Casa de la Cultura de Arucas (1975) y está catalogada con el nº 2) por Carlos Pérez Reyes en el apartado de Abraham Cárdenas en su tesis doctoral *Escultura canaria contemporánea (1918 - 1978)*.

PAC



SAN SEBASTIÁN [B.10]

TONY GALLARDO LANTOSO GALLARDO NAVARRO
1929 - 1998



[B.10]

MADERA / 140 X 30 X 29 CM / 1950

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. COLECCIÓN PARTICULAR

BIBLIOGRAFÍA:
PÉREZ REYES, C. (1984)

De las dos obras religiosas realizadas y catalogadas por el Dr. Carlos Pérez Reyes, ésta es la más lograda y en ello pueden confluir varias causas, ya que la obra, *El Corazón de Jesús* (1947), gozaba de una iconografía muy precisa de la que era difícil escapar. El san Sebastián había gozado de una amplia iconografía en la tradición de la Iglesia, aunque en los momentos de realización de esta pieza contaba con tradición en las iglesias de Arucas, Agüimes... aunque para el artista su ilusión se contrasta además en el tratamiento de la anatomía



humana, representada en el soldado atleta. Perteneció a la primera etapa estilística del artista, la figurativa, ya que después optaría por la vanguardia abstracta, y dentro de ella a la etapa de formación y postformación donde son evidentes las lecciones aprendidas con su maestro Abraham Cárdenas, las enseñanzas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y en los talleres de Adsuara; todo ello explica una esmerada admisión por la anatomía, logrando un cuerpo bellissimo; la composición y el dinamismo tiene como modelo los escultores de Miguel Ángel. No obstante, hay una incongruencia en la composición y es que el santo, después de saeteado, casi moribundo, está preocupado por sujetar el pato de piedad; tal vez esta incongruencia sea precipitada por la supresión del árbol —que insinúa en la base y al que están atados los pies— y al cual deberían también estar atados los dos miembros superiores. El pato de piedad bastante estilizado está situado en el límite un tanto desafiante a la censura y rompe el ritmo zigzagueante del juego anatómico.

PAC



PLEGARIA [B.11]

LEIS ALDENAN MONTUL (1934)

PIEDRA / 115 X 52 X 52 CM

COLECCIÓN PARTICULAR

Representa a una mujer del pueblo, creyente, de rostro curtido y expresión de gran recogimiento lindante en un arrebatado místico, con las manos en suplicante oración con un nudo entre sus manos adherido cual hiedra a sus brazos. La abundancia de líneas quebradas en la composición tal vez quiera aludir a la fragilidad de este ser tanto en su edad como en su humanidad. En general, aunque dentro de los cánones del realismo, el escultor ha simplificado las líneas estilizando el cuerpo para ahondar buscando el alma en el expresionismo de rostro, manos y pies; la rudeza de los mismos nos habla de la modicicia campesina de la representada y su religiosidad a ultranza, con esa fe sencilla pero profunda y sincera que caracte-



B.111

teriza al pueblo humilde: Pueblo que poco a poco ha sido desgajado de las representaciones sagradas para convertirse en protagonista aislado de su soledad en este mundo frente a Dios. Incluso las bendiciones han retenido sus efiges de altares, retablos... Con todo, alguna supervivencia llega al siglo XX, bastemos recordar los murales de Aguiar para la basílica de Nuestra Señora de Candelaria (Fenerife), o el de la parroquia de Santo Domingo, obra de Cossío (La Laguna), o el de la parroquia de San Antonio Abad, obra de Jesús Arencibia (Gran Canaria), es precisamente con este último pintor con quien más hermanado está Montañá; conceptual y estilísticamente es paralela a la pintura de Jesús Arencibia, en especial a partir de la serie *Puertoventura*, isla de Zamborín (1972).

PVC



LA VERÓNICA Y EL SANTO SUDARIO [B.12]

JESÚS ARENCIBIA [1911 - 1965]

ORO SOBRE TABLA / 54,5 x 44,5 CM / 1941

GRAN CANARIA. LAS PINTURAS DE GRAN CANARIA. COLECCIÓN PARTICULAR

La producción pictórica de Jesús Arencibia inmediata a la postguerra fragó en una exposición celebrada en 1941 en los salones que el Cabildo Insular de Gran Canaria poseía en la calle de Triana. La personalidad despegada y el impacto de la obra le valió una beca de dicho organismo para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. La muestra estaba formada por trece piezas entre las que se incluía un retablo y dos trípticos presentando una nueva galería iconográfica para

muchos de los personajes sagrados conocidos, destacando por lo innovador las dedicadas a la Virgen. El origen de esta tipología está, por una parte, en las asimilaciones adquiridas durante su estancia en la Península con motivo de la guerra civil, donde le impactaron, entre otros, grandes maestros de la pintura primitiva flamenca y en especial los imagineros de la escuela castellana, preferentemente Juan de Juni y Alonso Bermejo. El resultado no fue un pastiche sino una interpretación muy personal al firmarla con la estética indigenista de la Escuela Luján Pérez, creando una nueva tipología que, si por una parte no traía recuerdos tradicionales, sus innovaciones en los rostros, si no eran revolucionarias, sí podían resultar provocadoras para los partidarios de la iconología tridentina. No nos olvidemos a los santos, vírgenes y crucifijos que habitualmente contemplamos en los templos abiertos al culto; es un nuevo santoral de apariencia canaria portando incluso atuendo y utensilios de

B.121



artesanía isleña como sombreros de paja, cerámica de Hoya de Pineda o de La Atalaya. *La Verónica* y *el Santo Sudario* es uno de los cuadros más bellos de la muestra; está lleno de dolor contenido; la acción tiene lugar bajo un sol aplastante y nos llama poderosamente la atención el sombrero canario de paja que lleva la santa mujer. La figura de Cristo pasa a un segundo plano frente a las representaciones habituales de la escena, en el que vemos de espaldas acompañada por el Ciríneo. Actualiza la dramática historia transportándola al mundo rural gacencario. El rostro de la Verónica acumula expresiones de impotencia ante el hecho, cansancio, inquietud por la efígie de sangre impresa en el paño y gratitud emocionada por el milagroso obsequio de la piedad del Nazareno camino del suplicio. La mujer que la acompaña admira con veneración y asombro el prodigio. La riqueza y plegamiento de los paños incide en la idea ya apuntada de evocación de la escultura procesional de la semana santa vallisoletana, en especial Juan de Juni. Nuestra mirada queda atrapada en el magnífico triángulo de rostros y busca un escape para seguir la acción del drama del Gólgota.

PPC



LA ANUNCIACIÓN [B13]

JESUS ARENIBIA [1911 - 1993]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 100 x 100 cm / 1962

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

Pertenece a la serie pictórica *Magnificat* correspondiente a una etapa neopurista de la iconografía religiosa por influencia de las vanguardias artísticas. Tiene su origen en el boceto con el que Arenibia concursó para la decoración del altar mayor de la basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, patrona de Güíptaco, en 1962. Dicho templo constituye una avanzada de la nueva arquitectura religiosa y es coetáneo del templo de *Notre Dame de Haut* (1950), obra de Le Corbusier en Rochamp. *Magnificat* constituye una de las partes del complejo retablo que el

artista canario había concebido; aunque no ganó el concurso de su boceto salieron una serie de lienzos que exhibiría en la prestigiosa y avanzada sala *Quixote* en Madrid en 1963, que en general siguen algunos de los esquemas compositivos y el colorido. En el aspecto técnico, aparte de la estilización de las figuras, que a veces bordean la abstracción, los planos lineales que cruzan compartiendo espacios a maneras de las vidrieras de las iglesias, destaca la riqueza de pigmento pictórico aplicado casi directamente del tubo que anticipa su última etapa a base del frecuente empleo de la espátula.

La *Anunciación* ilustra parte del versículo III del *Magnificat* *Quia Respect humilitatem ancillae suae Ubr cuanto se digno mirar la pequeñez de su sierva*. Existe la pintura originaria actualmente en el Museo Nacional de Arte Moderno [B13]

demo Reina Sofía. Los espacios geométricos divididos por líneas negras crean cierto desasosiego visual; sobre un fondo sinfónico áereo destaca el blanco puro del arcángel san Gabriel de un verticalismo sacralizante, de icono. En un espacio triangular la Virgen María —la pequeña sirva— se inclina como tal y asustada pues sus brazos buscan autoprotección. La versión que también hizo en 1962 con objeto de mantener completa la serie sigue la misma línea que el artista había propuesto en la memoria del concurso: La Virgen está representada en posición de máxima humildad, oyendo la palabra de Gabriel; su inclinación hacia lo tierra es equivalente a un *hágase tu voluntad*. Pero en vez de la azucena erguida, tradicional en el mundo de las Anunciaciones, hago caer una verdadera lluvia de azucenas. Gabriel lo ilumina todo y el cuadro será realizado en tonos blancos, lechosos, para dar



mejor la idea de limpieza y nitidez del asunto. Acentúa la geometrización y los trazos negros consiguiendo una mayor estabilidad compositiva; la lluvia de azucenas que generosamente cae y se deposita a los pies en otro compartimento es más notoria por acentuar más los trazos del dibujo, además de aumentar la superficie pintada con este motivo floral. Además de desplazarle produce una humanización del arcángel —el mundo celeste se vuelca sobre el terrenal— que pierde el hieratismo al extender uno de sus brazos cual bóveda protectora celeste. Imagen que tiene su antecedente en la diosa del cielo Nut del antiguo Egipto faraónico. El triángulo que encierra la figura de María envuelta en una tonalidad dorada tal vez sea una alusión al misterio de la santísima Trinidad materializado a través de la Virgen; dentro del triángulo, una alusión más al Dios Todopoderoso: la omnipresencia del Dios todo lo ve. Dios todo lo oye ejemplificada en el ojo y el oído. Cromáticamente se produce una confrontación de cálida y fría; el resplandor de la aparición y la lluvia floral.

PAC



SAN PEBRO MÁRTIR [91A]

JESUS ARENCIBIA [1911 - 1963]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 80 X 109 CM / 1955

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. ILLUSTRISIMO AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Representa el mártir de Verona y patrono de la capital grancanaria. En este lienzo, Arencibia, con esa veta inquieta y renovadora de iconología religiosa, prescindir de las representaciones al uso de este mártir dominico víctima de la fación maniquea de Verona. En su iconografía resulta imprescindible recordar la bellísima obra de Bellini. Arencibia evita los grandes marcos escenográficos, supervivencia del barroco, para concentrar la atención en el hecho, un tu a tú, una mirada al dulce rostro de la muerte por amor divino. Es el triunfo de la fe sobre la vida. La figura del santo ocupa casi todo el lienzo pa-



[91A]

ra cuya idea final el pintor realizó varios bocetos, optando al final por editar la representación directa del rostro, aunque si nos deja ver que era un varón joven alejado de las representaciones barbudas, un rostro casi actual. Lo que se acapara en primer lugar es su testamento de fe escrito con su propia sangre en el suelo. Credo también ha editado la representación de otros monjes o de sádicos verdugos, sólo las hachas instrumentos de suplicio sobre un lecho sangriento, lo que supone al mismo tiempo una nota de color cálido frente a una dominante cromática de tendencia fría. El estudio de los patrones del hábito nos habla de la reciente estancia de Jesús Arencibia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando iniciando su admiración especial por uno de los maestros de la pintura barroca española: Zurbarán. El escorzo con profundidad es otro de los logros conseguidos en sus estudios de anatomía artística en Madrid. El foco de luz centra su fuerza en la palabra y en las manos, también admirablemente estudiadas que el mártir junta en un esfuerzo sobrehumano para rubricar en el barro su declaración de fe.

PAC



ANTUNCIÓN [91A.1]

PLACIO FUERTES HERNÁNDEZ [1915 - 1972]

BAJORELIEVO EN MADERA (CELESTO Y BARRIZANO) / 67,5 X 99 CM / 1945

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. CASA-MUSEO DE COLÓN

Carlos Pérez Reyes describe esta obra así: *Bellísima composición con el ángel desnudo cubierto con leve paño que volando se acerca por la derecha mientras la Virgen ha sido sorprendida amodollada sobre un escabel y leyendo un libro dispuesto sobre un pequeño altar. Fondo con araucanaciones. El jaro de azucenas aparece a la izquierda. Nos demuestra la capacidad técnica del artista dentro de las líneas de un Renacimiento que se desarrolló en la posguerra y que potenció las Academias Municipales a través de la figura de Abraham Cárdenas. En el fondo arquitectónico podemos ver un recuerdo de Ghiberti del Baptistero de Florencia. En el Ángel y la Virgen se aprecia cierto dramatismo relacionado con los res-*



B.14.11

tus con ascendencia de Donatello. El concepto del volumen y sus pliegues nos llevan a Miguel Ángel. La modernidad está marcada en los rostros, en especial el de la Virgen, de inspiración indigenista precipitada por la Escuela Luján Pérez en la que Plácido Fleitas se formó. El ángel tiene más de humano que divino. La composición es equilibrada, de estructura piramidal, el primer vértice está en las Sagradas Escrituras y el segundo vértice en el Espíritu Santo, representado por la paloma. El ángel quedó desplazado del eje hacia la izquierda. Los elementos lineales rectos quedan contranestados por los curvos serenos en el fondo arquitectónico y en el bicúrculo y suavemente abarmentados en los pliegues de los vestidos. Es una composición de gran equilibrio clásico.

PAC.



OBISPO PILDAIN ZAPAIN [B.12]

TOMÁS GÓMEZ BOSCH [1883 - 1980]

ÓLEO SOBRE TAVALEX / 84 X 64 CM / 1961

FINADO EN LA PARTE SUPERIOR DERECHA

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA,
MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA

BORDES BENTZ, J. R. (1989); CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), pp. 467-476; CHIL ESTÉVEZ, A. (1987); GÓZ SANTANA, S. (1988), pp. 71-110; ECHA BREN YSTURIZ, R. (1994), pp. 11-36; MILLARES CANTERO, S. ET AL (1968), pp. 135-168 (QUINTANA MARRERO), I (1970), p. 19; RODRÍGUEZ DOMESTI, J. (1983).

Las tres largas décadas en las que Pildain Zapain ocupó la cátedra episcopal de la Diócesis de Canarias [1906-1966] pasarán a la historia de nuestra Iglesia por su ardiente defensa de la moralidad y de las clases más desfavorecidas y marginadas. Obispo controvertido pero de gran personalidad, ejerció una destacada actividad desde los inicios de su pontificado, que ha sido analizada por diversos investigadores de nuestras islas. Vistas pastorales, erección de nuevas parroquias, construcción del nuevo edificio del Seminario en Tafra y las conferencias sacerdotales ocuparon sus primeros años. Se muestra especialmente sensible ante los más pobres y las injusticias sociales, manifestándose abiertamente defensor de la moral católica (Catecismo de la Doctrina Cristiana), lo que originó tensiones en determinados sectores de la sociedad de la época.

Exigía a los sacerdotes una formación continuada, la preparación teológica, retiros espirituales, la asistencia a conferencias, etc. Bajo este

prelado alcanzó un gran impulso la Acción Católica, la Adoración Nocturna, Caritas Diocesana, y otros movimientos apostólicos como la Legión de María, por citar sólo algunos.

En los años cuarenta su magisterio social abordó toda la problemática de la etapa de postguerra: enfermedad, miseria, el hambre, analfabetismo, el paro, los salarios... Entre las Pastoras Sociales más relevantes cabe citar las que llevan por título *El Pan* y *la Guerra*. Dos problemas vitales y *Ante el gravísimo problema de la carestía de la vida. Tesis deberes fundamentales*.

El octavo Sínodo Diocesano (1947) sirve a nuestro prelado para reivindicar nuevamente sus principales temas de preocupación: moralidad, seminario, caridad, justicia, catequesis y sacerdocio.

La última etapa del pontificado de Pildain [1950-1966] tuvo como actuaciones destacadas la fundación de Radio Catedral, visitas pastorales, proclamación de san Antonio María Claret como co-patrono de la Diócesis de Canarias o la Cruzada del Rosario en Familia. Las inquietudes y las preocupaciones sociales no le abandonan durante este periodo, como lo demuestra la institución del Apostolado de los Enfermos y la Obra Suprema. El propio obispo reconfortaba a los enfermos en sus casas y hospitales, así como a los condenados en las cárceles de la isla, lo que le valió el apelativo de *El Obispo de los presos*. Intervino activamente en los preparativos del Concilio Vaticano II (1962), donde dio una vez más muestras de sus constantes ideales, a pesar de su avanzada edad.

Falleció en 1973, siendo enterrados sus restos mortales en la capilla de La Antigua de la Catedral de Canarias.

Tamás Gómez Bosch, autor del retrato del prelado vasco, contaba 78 años cuando realizó la obra que nos ocupa. Nació en la capital gran-canaria a finales de 1883, fue el cuarto hijo de la prolífica familia formada por el industrial Caytor Gómez Navarro y Ana Bosch y Sintés. Ha sido uno de los pintores más prolíficos y longevos de la historia del Arte en nuestras islas, si bien



P. 131

comenzó su carrera artística cuando se acercaba a la cincuentena.

En sus inicios recibió las enseñanzas de Nicolás Massieu y Falcón, uno de los autores más sobresalientes del panorama pictórico decimonónico. Marcha a Madrid en 1904 ingresando en el taller de José Garnelo y Alda. Sus frecuentes visitas al Museo del Prado le permiten contemplar en directo la obra de sus grandes maestros: Velázquez, Goya y El Greco, al mismo tiempo que entabla una gran amistad con personajes ya consagrados: Sorolla, Romero de Torres, Zuloaga y Eliso de Meirén, de quienes recibe una gran in-

fluencia. De regreso a la isla se ve obligado a abandonar su gran pasión, la pintura, dedicándose a los negocios familiares durante casi veinticinco años. Durante este largo parentesis no abandona por completo los pinceles. Continúa trabajando de modo esporádico, relacionándose con el ambiente artístico de la capital: Néstor Juan Carlo y Nicolás Massieu figuraban en su lista de amistades. Los reveses de la fortuna —el descalabro de la empresa paterna— le llevaron a abrir nuevos horizontes profesionales, esta vez en el mundo de la fotografía, abriendo un estudio en la calle Domingo J. Navarro. A partir de entonces retoma de nuevo su carrera profesio-

nal, orientada principalmente al retrato. Entre sus ejecuciones más alabadas figuran el *Retrato de mi madre* y *Mis hijos*, ambos de 1906. Los encargos se multiplican, lo que le llevó a inaugurar su primera exposición individual en el Gabinete Literario en 1940, alcanzando un éxito rotundo y dando muestras de su talento no sólo como retratista, sino también como paisajista y bodegonista.

En los años siguientes las exposiciones —tanto individuales como colectivas— se suceden vertiginosamente: Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife); Museo de Arte Moderno (Madrid); Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid); Salón Dardo (Madrid); la Sala Hespérides (Barcelona); Galería Arte (Caracas)... Entre los galardones recibidos a lo largo de su trayectoria cabe citar el Premio del Jurado de la Sexta Exposición Regional de Bellas Artes, celebrada en El Museo Canario (1954) y el Premio de Honor en la IX Exposición Regional, Gabinete Literario (1960).

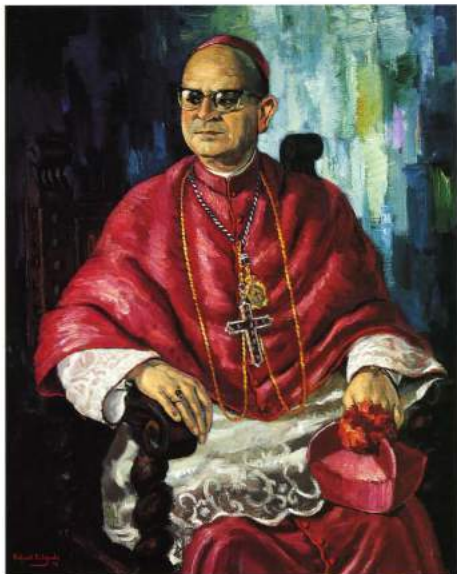
Su obra va evolucionando, haciéndose cada vez más reposada y profunda. Su arte es sencillo, metódico, rebosante de ternura lírica, de amor sin pausa y sin sobresalto a la vida cotidiana, a los objetos de nuestro entorno amable, a los paisajes de nuestra isla. "Trata todos los temas con una gran naturalidad, impregnando en todos ellos su sensibilidad y temperamento personal. La armonía en la composición, el cuidado dibujo y el vigoroso y rico colorido caracterizan la técnica de Gómez Bosch, por la que recibió grandes elogios de la crítica no sólo de la isla sino incluso de reconocidos autores peninsulares.

Su dilatada carrera prosigue siendo no tan generoso, recibiendo múltiples y sentidos homenajes en reconocimiento a su intensa labor artística. Fallece el 25 de abril de 1980, a la edad de 97 años, dejándonos como herencia un ingente legado entre cuyos obras cabe recordar a modo de ejemplos: bodegones (*Mazzanini*); paisajes (*Roque Berataja*, *Roque Nablo* con almendros en flor); marinas (*Atardecer en la Playa de Los Contentos*, *Playa de La Lajol*); retratos (*Cors-*

Los problemas sociales que Páldán hace objeto de su enseñanza episcopal son: los salarios, los precios, la vivienda, la instrucción y la educación, los seguros de enfermedad y vejez; el pan, el comunismo, y el problema del estraperlo y la corrupción. Todos ellos quedan siempre referidos a lo que en una de sus pastorales llama el punto central de la cuestión social: el reparto justo de los bienes de la tierra para todos los hombres. En sus escritos emplea Páldán una metodología que parte de la realidad a base de hechos y situaciones concretas, las juzga a la luz de los principios doctrinales del magisterio de la Iglesia, y luego expone unas propuestas para la acción frente al problema contemplado. Su lenguaje es asequible, cercano en el decir y en las comparaciones. Utiliza la construcción literaria a base de diálogos y valora los matices y giros del decir canario. La forma de citar a los Papas, las encíclicas, los autores, etc., es entrecambiando las palabras de los mismos, pero sin poner el lugar de la cita, a lo sumo hace referencia de modo general a la encíclica de la que está tomando el texto. En particular aparecen muy pocas citas bíblicas o de la patristica en los documentos sociales de Páldán.

Como elemento a destacar de firma especial está su preocupación preferente por los pobres, los obreros y los más necesitados de la sociedad. Preocupación que conecta con la misión primordial de la Iglesia, y con la propia credibilidad del mensaje. Este último aspecto lo extiende el Obispo hasta el ámbito ecuménico. Esta sensibilidad peculiar de Páldán la hallamos presente en todo su largo episcopado, desde los comienzos al hacer su entrada en la Diócesis hasta sus últimas intervenciones en el aula conciliar. La cual nos sitúa en la clave de la captación cristológica y pneumatológica del tema de los pobres, que viene a expresarse acertada y apostólicamente el acordarse de los pobres, indicado en la carta a los galatas (2, 10), por parte de los demás apóstoles a Pablo y Bernabé.

SDS



30361

RETRATO DEL OBISPO DE LA DIÓCESIS NAVARRIENSE DON LUIS FRANCO CASCÓN (30361)

RAFAEL DELGADO

ÓLEO SOBRE LIENZO / 117 x 94 CM / Ca. 1972

TIBERIBE, SAN CAYETANO, DE LA LAGUNA, ORDENADO DE TENERIFE.

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2007), pp. 503-554.

Nació en Mansilla del Páramo (León), en 1903, ordenándose sacerdote treinta años más tarde.

Nombrado por el Papa Juan XXIII el 19 de febrero de 1962, fue consagrado en Madrid el 29 de abril. A los pocos meses de llegar a su Obispado convocó una asamblea de sacerdotes que se celebró en el mes de septiembre. Inmediatamente viajó a Roma para asistir a la apertura y a las sesiones del Concilio Vaticano II. La primera visita pastoral la empezó en febrero de 1963. Puso especial interés en la construcción de un nuevo seminario, inaugurado en octubre de 1974, y en la afiliación del mismo a la Facultad Teológica de Burgos.

Don Luis creó 175 nuevas parroquias y ordenó a 86 nuevos sacerdotes. Se establecieron en la Diócesis varias comunidades religiosas e institutos seculares, fueron beatificados el Padre Archieta y el Hermano Pedro, tuvo lugar la campaña del Rosario en Parafia del Padre Pexim (1965) y fueron coronadas canónicamente las imágenes de Guadalupe de La Gomera y del Carmen de Los Realejos.

Como iniciábase conciliar en orden a promover el ejercicio de la participación y corresponsabilidad, se creó el Consejo de Presbiterio, se celebró una Asamblea de Pastoral y se encargó la realización de un estudio socio-pastoral.

En 1983, al cumplir los 75 años, renunció al obispado por razones de edad, aunque siguió gobernando la Diócesis como administrador apostólico. Falleció en La Laguna el 18 de agosto de 1984. Sus restos descansan en la capilla del Cristo de la Columna de la S. I. Catedral de La Laguna.

En el retrato realizado por Rafael Delgado se nos presenta a la edad de 69 años, sentado en un sillón de madera, vestido de obispo, con la cruz pectoral y sosteniendo el birrete en su mano derecha.

AMFC



RETRATO DE MONSEÑOR JOSÉ ANTONIO INFANTES FLORIDO [B.17]

JOSÉ PALOMAR [1929 - 2001]

OLEO SOBRE URSATO / 79 X 59 CM / 1979

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO

BIBLIOGRAFÍA:

CAZUBLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1997), pp. 47-49; BERNARDEZ SUÁREZ, F. (1988), pp. 11-13.

Monseñor José Antonio Infantes Florido fue Obispo de la Diócesis de Canarias entre 1967 y 1978. Nació en Almadén de la Plata (Sevilla) el 24 de enero de 1920. Ingresó en el Seminario Metropolitano de Sevilla en 1946 tras haberse



[B.17]

licenciado en Derecho Civil por la Facultad de Sevilla, doctorándose en Derecho Canónico en Roma y en Derecho Civil en Sevilla.

Se ordenó como presbítero el 19 de mayo de 1951 y en su Diócesis desempeñó diferentes cargos pastorales: coadjutor, conciliar, notario y párroco.

Siendo párroco de El Salvador fue preconizado Obispo de Canarias el 20 de julio de 1967 y llegó a esta Diócesis el 21 de octubre de ese mismo año.

Su episcopado transcurrió en unos años muy relevantes para la Iglesia y para España, entre el

Concilio Vaticano II y la transición política española. Le correspondió la labor de aplicar las constituciones y decretos conciliares e impulsar los nuevos cambios tras el franquismo.

Trabajó a favor de una Iglesia evangelizadora y se volcó en las zonas marginadas. Puso en práctica la renovación litúrgica con los nuevos rituales y la participación más activa de los fieles en las celebraciones. Persona erudita, destaca por sus diversas publicaciones y artículos en periódicos nacionales y también por su pasión por el Arte, que le llevó a regalar a la Diócesis diversas esculturas y pintu-

tas, enriqueciendo el patrimonio histórico-artístico de la misma.

Infantes Florido puede considerarse como pionero del Movimiento Ecueménico en España. Consciente de la importancia del turismo en las islas levantó el Templo Ecueménico de Playa del Inglés, que fue fundado en enero de 1971.

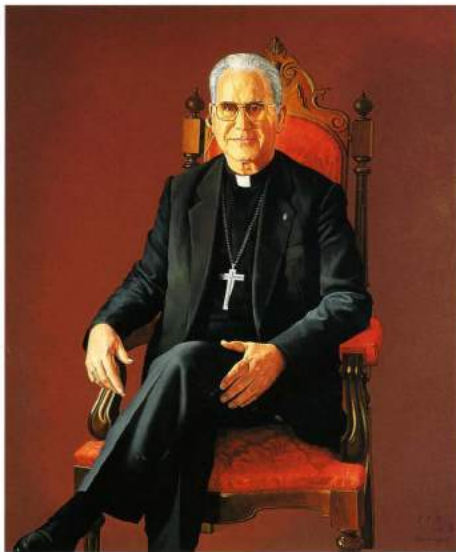
Fue trasladado a la Diócesis de Córdoba el 4 de junio de 1978 donde realizó muchas visitas pastorales, promovió las vocaciones sacerdotales y creó nuevas parroquias, habiendo desempeñado además el cargo de presidente de la Comisión Episcopal de Relaciones Interconfesionales.

En 1965, al cumplir la edad reglamentaria, presentó al Papa la renuncia, que le fue aceptada. Actualmente es Obispo emérito de Córdoba, donde reside y visita con cierta asiduidad nuestra Diócesis.

Este retrato, en el que le observamos de medio cuerpo, lo donó el mismo al Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria en el año 1997. Fue realizado por el pintor sevillano José Palomar López [3] de enero de 1929 - 24 de agosto de 2001, a quien le unía una buena amistad[4].

J. Palomar pintor contemporáneo consagrado en Sevilla, comenzó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de la capital hispalense y los continuó en la de San Fernando en Madrid. Destacó por sus obras costumbristas, en las que se reflejan escenas cotidianas de la vida sevillana y de la cultura andaluza. Su producción pictórica es muy variada: retratos, bodegones, paisajes y flores, dentro de una línea muy gresca.

El retrato que le realizó a Infantes Florido es muy realista. Sobre un fondo neutro muy difuminado aparece el Obispo en una postura natural, ataviado con sotana romana de color negro y albacuello sacerdotal. Como único identificador episcopal luce la cruz pectoral que le pende del cuello. El pintor refleja con todo lujo de detalles su rostro, las gafas de montura de pasta negra y la mirada que dirige al espectador. Es aquí donde el dibujo se marca con definición.



[3] [4]

Entre los principales retratos que ha pintado este polifacético artista destacan los que realizó al Príncipe Felipe y a las Infantas Cristina y Elena, además de los retratos de los Capitanes Generales: Saavedra Palomeque, Álvarez Arenas Pacheco, Chamorro Martínez, Maroto González y Puente y Manzo de Zurriaga, entre otros.

[4] Mi más sincera gratitud al Dr. don Francisco Norales Palomeque, Catedrático de Historia de América de la Universidad de Sevilla, que hizo las gestiones necesarias para promover mi contacto con don Ricardo Goya, profesor de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y éste a su vez con don Pilar Palomar Roseros, hijo del pintor. Gracias además a Eusebio Huelva y del Centro de Arte Contemporáneo de Andalucía.

MDAR



RETRATO DEL OBISPO DE LA DIÓCESIS NAVARRESE DON FELIPE FERNÁNDEZ GARCÍA [3,18]

MIGUEL ROCHA

ÓLEO SOBRE LIENZO / 165 X 132 CM / 1998

TENEBRE, SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA, OBISPO DE LA LAGUNA

BIBLIOGRAFÍA:
CZOBELA LIÓN, S. SANCHEZ RODRIGUEZ, J. (1997). pp. 254-255.

Nació en San Pedro de Trones, provincia de León, el 30 de agosto de 1935. Fue ordenado sacerdote de Plasencia el 28 de julio de 1957. En 1970 fue nombrado vicario de pastoral, cargo que ocupó hasta que fue elegido Obispo el 22 de octubre de 1976. Recibió la consagración episcopal en la Catedral de Ávila, tomando posesión de la Diócesis para la que había sido designado por Su Santidad Pablo VI. Licenciado en Sagrada Teología por la Universidad Pontificia de Salamanca y en Ciencias Sociales por la Universidad Gregoriana de Roma.

Dentro de la Conferencia Episcopal ha sido miembro de la Comisión de Apostolado Seglar en la que desempeñó el cargo de Obispo de la Acción Católica y Presidente del Comité Rector de Marianos Unidos, Campaña contra el Hanbre, desde 1976 a 1983. Desde ese año hasta 1989 fue Presidente de la Comisión Episcopal de Apostolado Seglar. En ese mismo año pasó a la Comisión Episcopal de Patrimonio, y en la actualidad, pertenece a la Comisión Episcopal para el Clero.

El Papa Juan Pablo II le nombró Obispo de la Diócesis Nariense el 24 de junio de 1991, haciendo su entrada en la Diócesis el 11 de agosto. En 1994 constituyó el Consejo Diocesano de Pastoral, máximo órgano de corresponsabilidad en la Iglesia Diocesana. Asimismo ha erigido nuevas parroquias y rectificado los límites de otras.

Ha promovido o apoyado actos multitudinarios de religiosidad popular, unidos a efemérides civiles como los centenarios de las fundaciones de las ciudades de Santa Cruz y de La Laguna. Entre las realizaciones pastorales impulsadas y alentadas desde su servicio episcopal cabe citar la instauración del Instituto de Ciencias Religiosas a distancia *San Agustín* (1994) y del Instituto de Ciencias Religiosas presencial *Juan Pablo II* (1997); puesta en marcha de la Residencia *Santo Tomás Aquino* para estudiantes universitarios (1994); Estatuto de funcionamiento de la Curia Diocesana; y orientaciones y normas para la sustentación del Clero.

Destaca principalmente en su trayectoria la celebración del Primer Sínodo de la Diócesis Ni-

ariense (1995), promulgándose las Constituciones Sinodales el 2 de febrero de 1999.

AMFC



PRIMER SÍNODO DIOCESANO NARIENSE [B.19]

CONVOCADO Y PROMULGADO POR EL OBISPO DON FELIPE FERNÁNDEZ GARCÍA

1999

El 31 de mayo de 1998, solemnidad de Pentecostés, quedará marcado en la historia de la Iglesia Diocesana como un día grande ya que tuvo lugar la solemne apertura del Primer Sínodo Diocesano Nariense —tras varios años de preparación— en la Catedral de Nuestra Señora de los Remedios. La clausura se celebró el 8 de diciembre de 1998, tras haberse recorrido las etapas programadas bajo el lema general de *Renovación, Comunión y Misión*. Las constituciones Sinodales están clasificadas por temas y en el mismo orden en que fueron trabajadas. Para facilitar su lectura y comprensión, cada tema lleva la *introducción teológico-pastoral* que se presentó en el aula sinodal, con algunos retoques sugeridos por la propia Asamblea. Estas introducciones permiten entender mejor el contexto y espíritu de las propuestas aprobadas.

En la presentación de las Constituciones se ha respetado la clasificación con la que fueron votadas en la Asamblea Sinodal, es decir, manteniendo los mismos subtítulos correspondientes a cada introducción y distinguiendo, en cada caso, los que son exigencias (criterios a tener en cuenta) y actitudes a cultivar y los que son líneas de acción más operativas.

Al final del libro se presentan dos tipos de índices relativos a estas constituciones sinodales:

Clasificándolas según las personas, organismos e instituciones que están llamadas a ponerlas en práctica.

O bien ordenadas por temas y señalando los correspondientes subtítulos que indican la cuestión sobre la que se trata.



B.19

La relación de capítulos es la que sigue:

- I. Iglesia de Teniente, ¿qué dices de ti misma?
- II. Identidad cristiana: quién es un fel cristiano y forma de existencia cristiana.
- III. Fundamento, exigencias y expresiones de la comunidad eclesial.
- IV. El anuncio de Jesucristo y de su Mensaje.
- V. El servicio eclesial a los pobres y el compromiso cristiano en la vida pública.
- VI. La celebración del Misterio de Cristo, fuente y cumbre de la existencia cristiana.
- VII. Evangelización y renovación de la piedad popular.
- VIII. Respuesta pastoral al desafío de las sectas.
- IX. La familia, comunidad evangelizada y evangelizadora.
- X. La Iglesia y los jóvenes.
- XI. Las estructuras diocesanas al servicio de la comunión y de la misión.

MENSAJES DEL SÍNODO:

- A todos los diocesanos.
- A todos los misioneros y misioneras de la Diócesis.
- A la Diócesis hermana de Canarias.
- A los católicos alejados de la Iglesia.
- A los no creyentes.
- A todas las familias de la Diócesis.

A nuestros niños.
 A los jóvenes.
 A los mayores.
 A los pobres, a los enfermos y a todos los que sufren.
 A los que están desempleados.
 A los emigrantes.
 A los internos en los centros penitenciarios.
 A los políticos y responsables de la administración pública.
 A los cristianos de otras confesiones.
 A los hombres y mujeres del pensamiento y la cultura.
 A los profesionales de los medios de comunicación.

DOCUMENTOS, DISCURSOS Y HOMILIAS DEL OBISPO

¿Hacia un Sínodo Diocesano?

Hacia el Primer Sínodo de nuestra Iglesia Diocesana.

Homilia en la Constitución de la Asamblea Sinodal.

Discurso de Apertura de la Asamblea Sinodal.

Homilia de Apertura del Sínodo en la Catedral.

Discurso de Clausura de la Asamblea Sinodal.

Homilia de Clausura del Sínodo en la Catedral.

El Secretario General del Sínodo, don Bernardo Alvarez Afonso, resume con estas palabras la trascendencia de este acontecimiento:

El Sínodo ha puesto las bases para la renovación de nuestra Diócesis y, en este sentido, el Primer Sínodo Nivariense es —debe ser— un nuevo comienzo en la vida de nuestra Iglesia Diocesana.

Comienzo porque volvemos de nuevo la mirada al que es nuestro único origen, Jesucristo, pero dejamos girar por Él hacia el futuro.

Comienzo, también, porque Jesucristo y su Iglesia erritan realmente en contacto con este tiempo nuevo y con esta sociedad nueva de hoy y de mañana [1].

Por tanto, la celebración del Sínodo, en sí, no es más que el comienzo de un nuevo comienzo.

AMFC



[130]



RETIRO DEL OBISPO DE LA DIÓCESIS DE CANARIAS DON RAMÓN ECHAZURI YSTUZ [9.19] / [9.20]

ALBERTO MARRQUE DE LUJA

ÓLEN SOBRE LIENO / 81,5 X 61,5 CM / 2003

GRAN CANARIA, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, PALACIO EPISCOPAL

BIBLIOGRAFÍA
 CAZORLA LEÓN, S. Y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, I. (1997), pp. 485-495.

Fue nombrado Obispo de Canarias el 27 de no-

viembre de 1978, después de haber ocupado el cargo de auxiliar en Madrid. Nació en Vitoria el 13 de noviembre de 1929, aunque de origen familiar navarro. Se licenció en Teología por la Gregoriana de Roma y en Ciencias Sociales en la Universidad de Lovaina, siendo ordenado sacerdote en la capital italiana el 19 de marzo de 1958.

Su ministerio, tanto sacerdotal como episcopal, se ha significado por su continua presencia en Canarias ocupando, entre otros, el cargo de Delegado Episcopal de Caritas en Madrid en 1968.

El pensamiento de Ramón Echazuri podría definirse como una combinación de apertura y diálogo con el hombre actual, esquizita sensibilidad por el mundo obrero y pobre, mentalidad

positivista y social, con una teología de Iglesia como Pueblo de Dios y que camina en la historia concreta con talante de servicio.

Las líneas generales de su magisterio se sintetizan en los siguientes puntos:

I. El Obispo parte en todo momento de la centralidad bíblica leída en las claves de la *Dei Verbum*. Jesucristo aparece como respuesta de salvación que Dios ha ofertado a la humanidad, haciendo con su presencia y con el Espíritu que sea posible una única historia de la salvación de Dios con los hombres, a través de la elección privilegiada de los pobres.

II. La Iglesia de Jesucristo, identificada en cada época histórica con el Mesas de Dios, es confundidora de su obra, servidora del mundo y crítica con los poderes y estructuras perversas del pecado que destruyen lo humano y convierten a los pueblos en esclavos. Esto la hace ser una institución incómoda a los poderosos de este mundo, difícilmente amoldable a estructuras fijas y determinadas, en diálogo con todos, sin absolutizar ninguna realización humana identificándola con la totalidad del Reino de Dios.

III. Una de las improntas teológicas que su episcopado ha ido marcando en la Diócesis de Canarias se mueve en torno a la teología de la *caridad*. La acción caritativa y social es la expresión de la diaconía de la Iglesia, de su ser más original. En ella, la Iglesia no sólo se juega en cada momento su plausibilidad histórica, sino que constituye el termómetro de su grado de fidelidad al Señor Jesús.

IV. La participación real y la coresponsabilidad de todos los creyentes en la misión de la Iglesia, creando para ello órganos y estructuras que la hagan posible. A don Ramón se le debe la estructuración de la Diócesis en Vicarías, la creación del Consejo Pastoral Diocesano, con participación mayoritaria de laicos, la potenciación de los secretarías y de los consejos parroquiales y arciprestales, el fortalecimiento de los equipos de Cárifos, la prioridad por los movimientos de Acción Católica... y, sobre todo, la convocación y realización del Sínodo Diocesano (1989)

El retrato que nos ocupa se inserta dentro del estilo *realista-mágico* del autor. Presenta al Obispo sentado junto a una ventana a través de la cual se vislumbra la fachada de la Catedral. Sobre su hombro derecho, un crucifijo. Don Ramón sostiene en su mano un documento del que se desprenden varias hojas que se transforman en pajaritos que vuelan hacia la Catedral.

¹ CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: *Obispos de Canarias y Relevo*, pp. 487-488.



NOVENO SÍNODO DE LA DIÓCESIS DE CANARIAS [1992]

CONOCIDO Y PROMULGADO POR EL OBISPO DON RAMÓN ECHAMEN YSTURIZ.

1992

BIBLIOGRAFÍA:

CAZORLA LEÓN, S. y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1987) pp. 488-489.

En el anuncio oficial del Sínodo, el 8 de septiembre de 1989, el Obispo marcaba claramente los objetivos del Sínodo: *analizar la situación de nuestro pueblo para percibir las llamadas que Dios nos hace y contrastar la vida y la acción de la Iglesia Diocesana con las orientaciones del Concilio Vaticano II en busca de caminos pastorales futuros, e incluso, normas para una mejor realización de la tarea evangelizadora.*

En el período preparatorio trabajaron unas nueve mil personas integradas en 710 grupos. Las propuestas iniciales enviadas fueron 17.103 que se refieren a los tres temas elegidos para reflexión y estudio: La identidad cristiana, la coresponsabilidad en la Iglesia y las principales necesidades y problemas de nuestras islas con las posibles soluciones desde una perspectiva cristiana. Las propuestas, una vez analizadas y ordenadas, se consiguieron en 2.036.

El Reglamento del Sínodo se publicó en marzo de 1992 y de acuerdo con el mismo, el Obis-

AMFC



[1921]

po designó a las 556 personas que constituyeron la Asamblea Sinodal: 260 laicos, 193 sacerdotes y 105 religiosos. La primera sesión plenaria y de apertura tuvo lugar en la Catedral el 1 de mayo de 1992. Fueron creadas siete comisiones, compuestas por un número de 70 a 80 sinodales. Se celebraron otras sesiones plenarias. La sede del Sínodo fue el colegio Claret de Tamaraceite. El acto de clausura tuvo lugar en la Catedral el 8 de diciembre con la celebración de la Eucaristía presidida por el Sr. Obispo. Las orientaciones y normas aprobadas están recogidas en los tres capítulos que componen el texto sinodal.

Nuestra Iglesia Diocesana. Misterio de Comunión.

Nuestra Iglesia Diocesana, enviada por el Señor a evangelizar.

Nuestra Iglesia Diocesana vive la Misión y la Comunión en el triple ministerio.

Se parte de un análisis riguroso y amplio de la situación en la que vive la sociedad canaria, el mundo juvenil, la familia... Se ofrece a los cristianos una meta y unos objetivos concretos, con una mirada prioritaria en los pobres, los jóvenes y los adultos... Se trazan los caminos, que serían éstos:

La formación permanente y actualizada de sacerdotes, religiosos y laicos.

La fe personalizada, celebrada y vivida en espacios verdaderamente comunitarios.

La corresponsabilidad.

Presencia transformadora.

Cultivar en la comunidad eclesial la conciencia social.

Plan Pastoral Diocesano.

En la Homilía de la clausura dijo don Ramón estas palabras que sintetizan el espíritu del Sínodo:

Poner en hora nuestros relojes con el reloj del tiempo presente que también marca la hora de Dios. Inventar, día a día, nuestra acción, atendiendo a las provocaciones de la historia y de las exigencias de los acontecimientos. En una palabra, vivir a la luz del Señor, la lógica de la Encarnación. Así y sólo así, rezando y comprometidos, haremos vida esas palabras escritas que son nuestro Sínodo.

SR



PIEDAD [9.22]

ALBERTO MARIQUE DE LARA Y DÍAZ [1926 -]

TINTA DE COLOR SOBRE PAPEL, CARTÓN / 64 x 46 CM / 2003

GRAN CANARIA. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. MISMO DIOCESANO DE ARTE SACRO

Alberto Marique de Lara y Díaz nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1926. En 1943 inicia la carrera de Arquitectura en Madrid, para finalmente acabar Arquitectura Técnica en la capital grancanaria. Durante los años siguientes combina la pintura con su trabajo. Cotitador del grupo LADAC, junto a Manolo Millares, Rdo Monzón y Juan Ismael. Colabora con el grupo cultural Planas de Poesía, de gran ramplante en Las Palmas. En 1973 decide, al fin, dedicarse exclusivamente a la pintura con varias exposicio-



[9.22]

nes en Las Palmas con obras en acuarela y óleo. Continuará exponiendo en la Península (Barcelona, Madrid, Bilbao...) donde su obra empieza a ser conocida y apreciada. Anualmente expone con la Asociación Canaria de Acuarelistas. Acude igualmente a exposiciones colectivas y realiza numerosas exposiciones individuales, tanto a nivel nacional como internacional. Desde entonces su actividad ha sido intensa, en campos tan diversos como acuarela, óleo, aguafuerte, dibujo, serigrafía, etc., continuando hasta el momento presente.

Su obra se encuentra repartida en numerosas colecciones privadas, museos y casas particulares de todo el mundo. Hasta el día de hoy ha realizado más de un centenar de exposiciones en diversos centros de varios continentes.

Entre los galardones más significativos conseguidos a lo largo de su carrera figurar:

Segundo Premio en la I Bienal Internacional de Acuarela - Ciudad de Las Palmas.

Primer Premio en la VI Exposición de Acuarelas, organizada por la Agrupación Española de Acuarelistas, Madrid.

Tercera Medalla en el 48º Salón de Otoño, Madrid.

Premio Carlos Moreno, en el 48º Salón de Otoño, Madrid.

Primer Premio en el XXXVII Salón de la Acuarela - Temas de Madrid.

Primer Premio Joseph Tapiro i Baró, en la II Bienal Internacional de la Acuarela, Barcelona.

Primera Medalla en el 56º Salón de Otoño, Madrid...

La obra que nos ocupa, realizada en 2003, representa una visión muy gestual y barroca de Cristo en brazos de su Madre tras el Descendimiento de la Cruz. Rostros y manos concentran la intensidad expresionista de la escena, cuya composición elíptica consigue en los trazos anatómicos y los complementos ornamentales un extraordinario movimiento. La fuerza y precisión del dibujo, coloreado en tonos pálidos, subraya la atmósfera trágica de un momento de la Pasión y Muerte de Cristo que en la mayoría de los casos ha sido interpretado en valores de resignación, recogimiento y ternura. El poderoso dramatismo que Alberto Marique infunde a este motivo, constante en la pintura religiosa de todos los tiempos, le confiere a la obra una dimensión testimonial de trisolta potencia.

GGA

LA PLENTUD DEL MISTERIO



LA PLENTUD DEL MISTERIO

Felipe Fernández García †

En la Exposición *La Hoella y la Senda*, llegamos al final con un capítulo, titulado *La plentud del misterio*, centrado en Cristo.

Quizá convenga comenzar por subrayar el misterio del hombre, que nace, pero que muere; que goza, ordinariamente, de breves momentos de felicidad, pero que experimenta en tantos otros la fragilidad, la inconsistencia, la tristeza; que es capaz de lo mejor, pero también de lo peor.

Comencemos por unas preguntas que, llenas de sentido, nos dejó el Concilio Vaticano II: *¿Qué es el hombre? ¿Cuál es el sentido del dolor, del mal, de la muerte, que, a pesar de tantos progresos hechos, subsisten todavía? ¿Qué valor tienen las victorias logradas a tan caro precio? ¿Qué puede dar el hombre a la sociedad? ¿Qué puede esperar de ella? ¿Qué hay después de esta vida temporal? (GS 10).*

Vayan ahora unas preciosas y bien conocidas palabras de Pascal sobre el misterio del hombre: *¿Qué novedad, qué monstruo, qué caos, qué montón de contradicciones, qué prodigio! Juez de todas las cosas, indefenso gusano, depositario de la verdad, cloaca de incertidumbre y de error, gloria y desecho del universo. ¿Quién desenredará este embrollo?... Reconoced, pues, oh orgullosos, qué paradoja sois para vosotros mismos.*

Ante tanta pregunta, ante tanto misterio, es bueno presentar la respuesta que mana de la fe cristiana, que sólo puede venir del mismo Cristo.

Es el mismo Concilio Vaticano II, el que, en una especie de respuesta a sus preguntas anteriores, nos dejó el que yo suelo llamar el *Credo de la Gaudium et Spes*: *Cree la Iglesia que Cristo, muerto y resucitado por todos, da el hombre su luz y su fuerza por el Espí-*

tu Santo a fin de que pueda responder a su máxima vocación y que no ha sido dado bajo el cielo a la humanidad otro nombre en el que sea necesario salvarse. Igualmente cree que la clave, el centro y el fin de toda la historia humana se halla en su Señor y Maestro. Afirma además la Iglesia que bajo la superficie de lo cambiante hay muchas cosas permanentes, que tienen su último fundamento en Cristo, quien existe ayer, hoy y para siempre. Bajo la luz de Cristo, imagen de Dios invisible, primogénito de toda la creación, el Concilio habla a todos para esclarecer el misterio del hombre y para cooperar en el hallazgo de soluciones que respondan a los principales problemas de nuestra época (GS 10).

Vaya también, como respuesta a las mismas preguntas, otra hermosa cita de Pascal: *Sin ir a través de Jesucristo, no sólo no podemos conocer a Dios; ni siquiera a nosotros mismos podemos conocernos.*

*No podemos conocer la vida,
no podemos conocer la muerte,
más que por medio de Jesucristo.*

*Perdido el contacto de Cristo,
ya no sabemos lo que es la vida,
ni sabemos lo que es la muerte,
ni sabemos quién es Dios,
ni quiénes somos nosotros.*

Analógicamente sin la Biblia, cuyo tema único es Jesucristo, no podemos conocer nada, no divisamos más que tinieblas y confusión en la naturaleza de Dios y en la nuestra.

Añadamos todavía otra cita de Teilhard de Chardin, a propósito de subrayar la necesidad de encontrar la luz a las tinieblas de la muerte:

Saber que no estamos aprisionados por el mundo,
saber que hay una salida,
aire, luz,
en alguna parte, más allá de la muerte,
saberlo sin ilusión ni ficción...

De esto tenemos absoluta necesidad,
si no queremos morir asfixiados.

Quede, pues, claro que, según la fe de la Iglesia, sólo Cristo es la respuesta al misterio del hombre. Preciso y precisamente lo formuló la misma Constitución *Gaudium et Spes* en una de las frases más citadas por Juan Pablo II. *En realidad, el misterio del hombre sólo se esclarece en el misterio del Verbo encarnado.*

Aquí está, pues, simultáneamente, afirmada la plenitud del misterio del misterio del hombre y del misterio del Verbo encarnado. Con una aclaración: Que es el misterio del Verbo encarnado el único que puede iluminar el misterio del hombre.

Hora es, pues, ya de acercarnos al retablo de Mazuecos, centrado todo él en el misterio de Cristo, plenitud del misterio.

Sobre el retablo, llamado de Mazuecos, por el mecenaz que lo encargó a Píandres, don Pedro Alonso Mazuecos, pero que no llegó a verlo colocado, en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios, conviene recordar, ahora, que no se conoce con seguridad su autor, dado que corren, todavía hoy, diversas opiniones que distan mucho de converger. Ahora bien: a nosotros no nos interesa aquí tanto conocer el autor de todo el retablo —o de sus distintas tablas— cuanto centrarnos en la figura de Cristo, en quien, el autor de su concepción quiso, sin duda, fijar su atención y hacernos fijar a nosotros la nuestra.

De hecho, a través del retablo, se nos quiere presentar la vida de Cristo en algunos de sus momentos más importantes, salvo uno, especialmente significativo, cuyo porqué a su hora explicaremos en estuvenan páginas.

Comencemos, pues, ya, y sin más, a contemplar las tablas del retablo por el orden cronológico en que fueron concebidas, aunque no siempre estén así colocadas.

En cada tabla, salvo algún caso, quiso el autor —o los autores— recoger dos escenas de la vida de Cristo.

En la primera, se nos presenta la *Anunciación del Ángel a nuestra Señora y la Visitación de la Virgen a su prima Isabel.*

Bellísimas, las dos escenas: en la de la Anunciación, más amplia, sobresale la majestad del Arcángel, venido de otro mundo, en contraste con la humildad de María, quien aparece como una pla-

cosa lectora de las Escrituras, para abrirse dócilmente al anuncio recibido. Estamos en un momento transcendental de nuestra historia humana. Ese momento en el que Dios se hace hombre en el seno de María, Virgen. Estamos en esa obra que san Juan de la Cruz llama *mayor* en comparación con todas las demás obras que Dios había hecho a favor del hombre y que el mismo san Juan de la Cruz llama *menores*, incluida la misma creación. Es el momento que la Iglesia canta litúrgicamente con versos como éstos:

*¡Oh gracia para adorar
que nunca cupo más alta!*

*Tú para hacernos divinos,
humano a nosotros bajas.*

En cuanto a la escena de la Visitación, sobresale la gentil caridad de María, llena de Dios en sus entrañas, pero, por eso mismo, abierta al prójimo, ante el asombro de Isabel, —con otros personajes que se ven al fondo, como Zacarías— quien no deja de *prorrumpir* en alabanzas a María. La obra de la Redención la ha comenzado Jesús en el seno de María, Virgen.

La tabla de la *Virgen de la Expectación*, con una sola escena, respóndese al título de la primera iglesia, allí construida, y nos presenta a María a la espera de algo nuevo, espera que es confirmada por el rótulo que extienden dos ángeles con esta inscripción: «*Expecta, reexpecta, modicum ibis.*» La tabla prefigura el momento en que la Virgen espera el parto, el nacimiento de su Hijo, tal y como era el nombre titular de la primitiva iglesia y como puede comprobarse por el hecho de que el retablo fuera bendecido por el Obispo Toñra y Almazán el 18 de diciembre de 1795. La tabla nos invita a nosotros a esperar... Esperar algo que venga de arriba. Algo que supere nuestras limitaciones, nuestras miserias morales, la misma muerte... Algo —o Alguien— que nos sabe y nos ofrezca un destino a la altura de nuestros deseos.

En la tabla que podríamos llamar de la Adoración, se representan dos escenas: la adoración de los pastores —a la izquierda, según miramos nosotros— y la adoración de los Reyes —a nuestra derecha—. Es una escena central en la vida de Cristo y una escena central en la historia de la humanidad. Toda la humanidad para encontrarse ahí con el Niño-Dios: judíos y gentiles, pobres y ricos, menos sabios y los sabios... Es una invitación a adorar también nosotros al Niño-Dios. A reconocer en Él a quien es ya —y será por siempre— la luz del mundo (Jn 8,12).

La Iglesia nos invita a cantar:
*Haciéndose hombre,
al hombre salvó.*

*Un niño ha nacido.
Ha nacido Dios.*

En el retablo de Mazuelos, se produce, de pronto, un gran salto. Dejando atrás otros muchos momentos en la vida de Cristo, se entra de lleno en su Pascua. Y nos encontramos con una tabla en que se nos presentan dos escenas. La primera, tonada de los Evangelios, un *Ecce Homo* — He aquí al hombre (Jn 19,5), frase pronunciada por Pilato, con un sentido, en la intención del Evangelista, mucho más profundo que lo que Pilato podía entender. Sobresale en la escena la humildad luminosa y llena de majestad de Cristo, en contraste con el gris Pilato, lleno de dudas, y la muchedumbre que, con sus sacerdotes al frente, lo rechaza.

La segunda escena —a nuestra derecha— recoge, de la Tradición cristiana, el momento dulce y tierno del *Encuentro entre Jesús y la Verónica*. Un momento para contemplar...

Ambas escenas nos invitan a nosotros a definirnos. A ver dónde estamos y dónde queremos estar. ¿Dónde?

ORACIÓN EN EL MUERTO Y FLAGELACIÓN

Seguendo el orden cronológico, que nos hemos impuesto, para contemplar en Cristo la plenitud del misterio, contemplemos ahora las dos escenas de esta Tabla, comenzando por la que aparece a la derecha, desde nuestra perspectiva: *La oración de Jesús en el muerto*. Fue un paso dramático en la vida de Jesús. Un momento en el que necesitó varias horas de oración para acomodar los sentimientos de su propio corazón a la voluntad del Padre. No lo que yo quiero, sino lo que quieres Tí (cf. Mc 14,36). En la más absoluta soledad. Con los discípulos somnolientos, al fondo, para mayor abandono y mayor dolor. Todas nuestras preguntas, cualquier experiencia de cualquier dolor, cualquier oscuridad en nuestro camino, parecen quedar recogidas en esta escena que nos invita a decir también nosotros: no lo que yo quiero, sino lo que quieres Tí.

En la escena de la izquierda, Jesús, siempre luminoso y con un no sé qué de majestad y dignidad en el óleo, es flagelado cruelmente. Toda la saña de que es capaz el hombre parece percibirse en el gesto de los flageladores. Pero no es una pintura para mover a la compasión, sino para mover a la fe. Para confesar a Cristo como Aqueien único, en quien el mismo centurión romano, que asistió a su crucifixión y muerte, descubre al Hijo de Dios (cf. Mc 15,39). También a nosotros se nos invita a hacer tal descubrimiento. Sólo desde ahí podemos saber quién es Jesús y quiénes somos nosotros.

DESCENDIMIENTO Y PIEDAD

Dando un nuevo salto, nos encontramos con la Tabla del *Descendimiento y la de la Piedad*. Surge aquí la pregunta de cómo es posible que se ignore un momento tan transcendental en la vida de Cristo y para la historia de la humanidad como fue la crucifixión

de Jesucristo. La respuesta —acertada, estimo yo— que dan los expertos es que esa ausencia solía suplirse con un crucifijo que completaba el retablo. Incluso hay quien especula con que ese crucifijo fue, nada más y nada menos, que el Cristo de los Remedios, escultura, por cierto, bellísima entre los Cristos Crucificados que se encuentran en nuestras islas y que preside el culto en el altar mayor de nuestra Catedral.

Volviendo a la tabla, en la escena a nuestra izquierda, contemplamos el cariffo y el afecto con que tres varones bajan a Jesús de la cruz. El descendimiento.

En la escena a nuestra derecha, la tradicional estampa de María acogiendo al Hijo muerto en sus brazos, con la peculiaridad de que aparece ayudada —en sus fuerzas y, probablemente, en su dolor— por un ángel, es decir, por la gracia que viene de lo Alto. Esa gracia que nunca nos falta, aunque nosotros no siempre sepamos verla o sentirla. Todo un mensaje de humildad y de fe. Simultáneamente. Indisotublemente unido. ¿Lo recibiremos nosotros?

RESURRECCIÓN Y LAS TRES MARIAS

Finalmente, nos encontramos con la tabla en la que se nos presenta a Cristo resucitado, a nuestra izquierda, con el signo de la victoria, de pie sobre el sepulcro, mientras un vigilante aparece descolocado, desconcertado, anonadado.

A nuestra derecha, las piadosas mujeres, las tres Marías, asombradas ante el sepulcro vacío —sepulcro a nuestro estilo occidental— con unos personajes luminosos, al fondo, de los que nos hablan los Evangelios, que parecen anunciar algo inaudito, algo que no deja de asombrar a las mismas mujeres y nunca debiera dejar de asombrarnos a nosotros.

Desde esta escena parece que a todos nosotros se nos está anunciando un mensaje de luz y de esperanza. El mensaje que recoge un Himno de la Liturgia de las Horas y que dice así:

*Dejad que el grano se muera
y venga el tiempo oportuno:
dará cien granos por uno
la espiga de primavera.*

*Mirad que es dulce la espera
cuando los signos son ciertos;
tened los ojos abiertos
y el corazón consolado:
si Cristo ha resucitado,
iresucitarán los muertos!*

La plenitud del misterio...

Antes de aludir al misterio de Cristo, —¿Quién este éste? (cf Mc 4,35-41), se preguntaban sus contemporáneos— es bueno y necesario recoger el misterio del hombre. Un misterio indescifrable, si no se conoce a Cristo.

Lo deja entrever, preciosa y llamativamente, un cualificado poema de Agustín Millares Sal. En ningún otro poema, como en ese titulado *Indescifrable* —o ya, al menos, no recuerdo ninguno— he visto tan bien, tan bella y hondamente presentado el misterio del hombre.

Dice así el breve poema:

*Me he contemplado al espejo
por saber quién soy, qué pienso.*

*Pero me miro y me veo
lejos, cada vez más lejos.*

*¿Quién le da hondura al espejo?
Una vez más me contemplo
y no descubro el misterio.
Por algo, luna al espejo
le llaman, patio poético,
no revuelto,
pulso del mar y del viento.*

¿Qué hondura tiene el espejo!

Es un poema bellísimo. Con preguntas y afirmaciones afinadas y llenas de profundidad: ¿Quién le da hondura al espejo? ¿Qué hondura tiene el espejo, es decir, el misterio del hombre que el autor, des- de su falta de fe, es incapaz de descubrir y entender!

Si ¿Qué hondura tiene el misterio! Tanta que sólo en el misterio de Cristo, del Verbo encarnado, muerto en la cruz por nuestros pecados, pero resucitado para nuestra salvación, se esclarece el misterio del hombre, el sentido de la vida y la muerte, su anhelo de vida eterna.

Otro gran poeta canario, Emeitero Gutiérrez Albelo, experimentó a Cristo de una manera especial en algún momento de su vida. Y quedó tan marcado para siempre que cambió de temática en su poesía. Y no sólo de temática sino, incluso, de forma. Y hasta tuvo que ofrecer alguna respuesta explicando, de alguna manera su cambio

en otro precioso poema. Él me encontró en la calle, del que entresaco estos versos finales:

*Oíd, mirad: Él me encontró en la calle,
Descañó, sació, rito y aterido...
Y me ofreció su albergue
—qué paz más honda y limpia—*

*Y desheló mis miembros
con su brasero astral, en donde él arde.
Y restañó mi sangre con sus manos.
Y me limpió de podre para siempre.*

*Y me vistió con este traje nuevo
que ahora me veis lucir, no sin envidia...
Oh, no sabéis, oh, no sabéis —aun-
que cuando se le encuentra
ni Él puede abandonarnos,
ni se le puede abandonar ya nunca.*

Lo dicho por el Concllo Vaticano II:

En realidad, el misterio del hombre sólo se esclarece en el misterio del Verbo encarnado. Porque Adán, el primer hombre, era figura del que había de venir, es decir, Cristo nuestro Señor, Cristo, el nuevo Adán, en la misma revelación del misterio del Padre y de su amor, manifiesta plenamente el hombre al propio hombre y le descubre la sublimidad de su vocación. Nada extraño, pues, que todas las verdades hasta aquí expuestas encuentren en Cristo su fuente y su corona (GS 22).

Lo dijo con singular agudeza B. Pascal, hace ya algunos siglos —XVII— Es en vano, oh hombres, que busquéis en vosotros mismos los remedios para vuestros miserias. Todas vuestras luces sólo pueden llegar a conocer que no es en vosotros mismos donde encontréis la verdad y el bien. Y no descubro el misterio, confesaba humilde y sabiamente A. Millares Sal. Porque sólo en Cristo puede descubrirse.

De ahí que tenga tanto sentido conocer a Cristo, como nos los presenta —aunque sea parcialmente— el retablo de Mazuelos, y de ahí que haya sido una gracia para Canarias —gracia que continúa— que el misterio de Cristo haya sido y siga siendo anunciado en nuestras tierras y mares de Canarias.





RETABLEO DE MAZUELOS [10A]

HENDRIK VAN BALEN [AMBERES, 1575 - 1632]

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

El Retablo de Mazuelos de la Catedral de La Laguna, trasladado de la iglesia de los Remedios de la misma villa, es obra de singular calidad que ha motivado interrogantes sobre su autoría, con elogios merecidos, en el transcurso de cuatro siglos. Su calidad es indiscutible, pero su conocimiento no ha rebasado más allá de los límites insulares. No obstante, no faltan referencias propuestas sobre su autor, aunque esporádicamente. Sin duda, ha sido uno de los enigmas más huidizos del arte de nuestras islas.

En el mismo siglo XVII, cabe recordar un inteligente juicio que nos llega de un anónimo viajero de las islas. Es el autor de *La Conquista y Antigüedad de las Islas Canarias* (1676), que escribe del retablo en cuestión: *El retablo de la capilla mayor es pintado hecho en el Norte y en tabla, con los Misterios de la Encarnación, hasta la Subida a los cielos. Cada cuadro de él está volonado por eminentes pintores en cuarenta y dos cuadros cada uno, y otros lo ha puesto en más, es de la mejor de España, en él está colocada la imagen de nuestra Sra. De los Remedios, es de tamaño natural y hermosísimo.*

No hay duda de esta acertada crítica del anónimo comentarista de nuestras islas. Parece exagerado siglos después, a pesar de la admiración constante que suscita con razón en los más destacados historiadores y eruditos de nuestro siglo XX. De hecho, no es así. Alfonso Trujillo hizo eco de él en su ejemplar tesis doctoral, al decir que nunca se ha escrito tanto en Canarias como sobre este Retablo de los Remedios¹, lamentando su secular anonimato, que no olvidó el profesor Curanesco, al comentar el retablo de la catedral lagunera: *Todas estas pinturas son de mérito ex-*

cepcional, y es de lamentar que no haya sido objeto de un estudio más detenido que quizá podría revelarnos el nombre de su autor, hasta ahora desconocido. La corrección del dibujo, la suavidad de los colores, el ritmo pictórico y la dignidad de los matices, todo concurre para hacer de ellos una obra artística de irrupcional calidad².

Don Antonio Rameteo se resistió a reconocer, con palabras propias, la belleza y la técnica de estas tablas de fines del siglo XVI, que estima de una manera prestigiosa, sin aventurar nombres³.

Las propuestas a la autoría del retablo son más parcas y escasas que las juicios estimativos. Don Pedro Targuis transcribe la documentación del retablo⁴ propuso el nombre de Cornelio Janssen en 1952⁵. Por el mismo artículo conocemos la solicitud del obispo de Tenerife, Fray Albino González Menéndez-Reigada, quien pidió opinión al marqués de Lozoya, sin que este aventurara hipótesis alguna⁶.

Más importante fue la tesis de don Javier Sánchez Cantón, que propuso a Martín de Voz, pintor flamenco de fines del XVI, al conocer las referencias de Targuis y Viacava que describieron las noticias del retablo y su localización en la catedral. Esto llamó la atención del prestigioso historiador, que dejó constancia de una obra de tal calidad importada de Flandes a las islas: su curioso el episodio con rastro documental entre 1597 y 1615 del retablo al óleo que había de traerse de Flandes para la capilla mayor, pagado con 37 pipas de vino⁷. La misma opinión siguió don Jesús Hernández Perera⁸ y don Alfonso Trujillo⁹.

Fue una visita con Martínez de la Peña lo que me permitió ver el retablo y reconocer el estilo de Hendrick van Balen, un importante pintor del que había identificado varias obras en museos y colecciones en España y en el extranjero¹⁰. Aventuré esta tesis, que registró don Jesús Hernández Perera¹¹. Más tarde, comuniqué la atribución en conferencias en la Academia de Bellas Artes de Bélgica¹² y en el Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften de Viena¹³.

El prestigio de este pintor está probado por su temprana mención en la *Vie des Peintres* de Carel van Mandier en 1603¹⁴, siendo joven el pintor y pintor de cámara de los archiducos Alberto e Isabel Clara Eugenia, colaborador de Rubens en los proyectos más ambiciosos de Amberes¹⁵ y de Jan Brueghel de Velours, en cuyos más exquisitos paisajes y gaimaldas insertó sus figuras. No es fácil explicar la presencia de un pintor de tal prestigio en unas islas en el paralelo africano. Esto se debe a la existencia de una sociedad culta y con poder adquisitivo en el archipiélago.

El estilo delicado y los modelos muy similares en su producción nos han permitido su identificación, contribuyendo a reconocer el despliegue de su obra más allá de los límites cortosanos, donde hasta ahora estaba consagrado. El hallazgo del retablo en la ciudad tinerifeña de La Laguna, y el lienzo con la *Batalla de la Coleta* de la Catedral de México, dibujan un triángulo de dimensiones insospechadas, desde Flandes a América Latina y las Islas Canarias.

La historia externa del retablo puede seguirse en la documentación citada, transcrita por Targuis y Viacava¹⁶. A través de ella sabemos que lo encargó don Pedro Alfonso Mazuelos en Flandes, en 1595, y consta en su testamentaria el 12 de octubre de 1597, destinado para la parroquia de los Remedios de La Laguna: *Item, digo e declaro que yo he mandado hacer en Flandes un retablo grande, para el altar mayor de la dicha Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, el qual espero se me enviara en los primeros navios que de Flandes viniere; mandó e es mi voluntad que yo he mandado hacer en Flandes un retablo grande, para el altar mayor de la dicha Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, luego que se viniere, se ponga en el dicho altar mayor de la dicha Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, para que en él se me digan los dichas quatro misas retadas en cada semana perpetuamente para siempre jamás, porque en esta con esta condición dijo e hago donación del dicho retablo a la dicha Iglesia, y para la hechura del dicho retablo declaro que tengo enviado a Flandes por mano de Gómez Borden y veinte e quatro pipas de vino, y por mano del Nicolás de Bad treze pipas, de todo lo que está a cargo de los*

susodichos y de Pascual Leardini, que lo ha tornado a su cargo; mandó que si el dicho retablo no viniere con brevedad se solicite de manera que le hagan venir y para que se entienda la clemencia de esto se hallará una carta del dicho Pascual Leardini, que me escribió de Flandes ahora un mes poco más o menos, la qual está en mis papeles.

Los atestados de la gestión son innumerables, citados con precisión en sucesivas misivas a lo largo de los años, hasta 1616 (25 de septiembre), lamentando la tardanza: *Y esto ha muchos años que se habría de haber traído*, como parece por escritura y recaudos hechos entre Alonso Gallego, escribano público desta Isla. El coste fue de 12.000 ducados. El retablo fue adaptado a la Capilla Mayor de los Remedios, hasta 1715, fecha en que se desmontan las tablas de la mazonería original, también importada de Flandes. Se acoplan en otra, de estilo rococó⁶. Es oportuno justificar la original manera de pintar dos historias en un mismo panel. Esto, que no ha sido explicado, se debe a un criterio personal del artista, según consta en documento del 13 de agosto de 1602: *Un retablo pintado al óleo dorado en la forma y manera que su señoría ilustrísima del Señor Obispo desta Isla ha dado y entregado a mí el susodicho el modelo con las condiciones que tiene escritas en sus tableros el dicho modelo⁷.*

A juzgar por las fechas de los documentos, y al contrastarlos con la cronología de la vida del pintor, debió comenzar el trabajo después de regresar de Roma en 1600. My probablemente Van Dyck vio los trabajos del ambicioso retablo, ya que entró a trabajar en el taller de Van Balen en 1609, como discípulo suyo. Igual que el mismo Rubens y los Archiducos. Una fecha de 1595 se vio al dorso de la tabla de la Encarnación, que es la fecha del encargo, y fue en 1610 cuando se produce el envío a Santa Cruz de Tenerife (el 10 de junio)⁸. No fueafortunada la idea, desgraciadamente frecuente en aquella época como en la nuestra, de mutiar la unidad de las cosas, que es destruir su esencia, por el capricho de las modas a que sucumben las mentes rectoras de la

administración, sin motivos que no sean la servidumbre a intereses ligados a una ostentación mal entendida.

J. Rodríguez Muro vio a finales del siglo XIX la carpintería original en la capilla de la Epístola, lamentando su abandono⁹. Las pinturas se colocaron en el nuevo armazón siguiendo la disposición anterior, pero renunciando a las tablas cumbres del ático, donde estaban el *Paxte Eternus* el *Espiritu Santo*, *Seráfines* y *Ángeles* en el Sagrario, y a la predella con bustos de *Santos* y el *dante*, con la inscripción de su nombre y fecha, todas depositadas en la iglesia de la Concepción. Estas pinturas se confundieron y atribuyeron a otros maestros del Norte, quizá por sus proporciones, sin advertir que se trataba de la misma mano de Hendrick van Balen, a quien las hemos restituido.

⁶ El. 1894, p. 285.

⁷ El Retablo herceno en Canarias Las Palmas de Gran Canaria, II, 1972, p. 122.

⁸ La Laguna. *Gaceta Histórica y Monumental*, 1965, p. 82.

⁹ *Florencia y otros países navales...*, t. pp. 33-39.

¹⁰ TARDIUS, M. Y YERZA, A., Documento para el *Historia del Arte en los Reinos de España*, Instituto de Estudios Canarios, 1974, doc. 42, 43, pp. 43-45, doc. 44, pp. 51-52.

¹¹ *El Retablo de Manises. Retablo obra de arte de la Catedral de La Laguna*, La Torre, I, 1747, 1852. Fierro se trata de una noticia de otras pinturas documentadas en la época, que asocia a las del retablo. *Tratado de pintura que el retablo fuera de Flandes, incluíndose por el origen holandés, el lugar por la documentación que habla de la llegada de obras de Corrado Bassano, continuando la serie de José Rodríguez Muro y Bascomatas Bassano* [La pintura en Canarias Siglos dieciséis-siglo diecisiete Barroco], *Docto de Tesis*, 23-4-1914.

¹² Esto debió ser así puesto que ninguna referencia a esta obra excepcional hace en su visita a Canarias en 1594, donde era obispo la referencia al Retablo [Marqués de LOZANO, "Impresiones artísticas de una excursión a Canarias", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1994, Año LII, pp. 5-11; Tampoco figura en su "Visión general del Arte en Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1972, No. 18, p. 11.

¹³ J. SANCHEZ CANTÓN, *Archivo Español de Arte*, 1961, No. 139, p. 329.

¹⁴ HERNÁNDEZ PÉDRA, Exposición de Arte Sacro, La Laguna, 1953, p. 5; IDEM, *Constitución, Publicación de la Parroquia de San Mateo*, 1984, pp. 234.

¹⁵ WRIJELLO RODRIGUEZ, A., *El Retablo herceno en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pp. 91, 122, 1947-1950, Lp. 365.

¹⁶ DIAZ PADRÓN, R., Una Admisión de los Reyes de Hendrick van Balen, artículo a *Paradeis II* en la Universidad

de Gotinga, *Archivo Español de Arte*, 1980, p. 325; IDEM, "Nuevas pinturas de satélites de Rubens hechas o mal atribuidas", *Artium*, 1985, p. 9.

¹⁷ Op. Cit. 1981, p. 254.

¹⁸ DIAZ PADRÓN, M., *Un retablo inédito de Hendrick van Balen en los Canarios*, *Revista Boletín de Etología et d'Historia de l'Art* (Bruselas 1994) p. 255.

¹⁹ DIAZ PADRÓN, M., "An occasional painter of Baroque art in an unexpected position in Africa and America", *Looking through the Habsburg Gosses*, Viena, 20-30 nov 1995 (publicado en 1997).

²⁰ E. p. 208.

²¹ *Siet paduis*, ciclo del Rosario, donde se le paga más que a Rubens.

²² Op. Cit. 1959, pp. 42-53.

²³ El nacimiento A. Pereira Pacheco persó orado de Gonsalo TRUJILLO, Op. Cit. 1977, Lp. 222; Véase TARDIUS, op cit 1747, 1852.

²⁴ TARDIUS-YERZA, op cit, p. 46.

²⁵ *Ídem*, L. p. 47, (doc. 46).

²⁶ Op. Cit. 1955, pp. 47-49.

MDP



NUESTRA SEÑORA DE LA EXPECTACIÓN [10.1]

ÓLEO SOBRE TELA / 154 x 100 cm

La Virgen está sentada y absorta en la oración, con un cumplimiento de gloria con ángeles que sostienen una filacteria con la siguiente inscripción: *EXPECTA REESPECTA MODICVM IBI ESSAIE 28*. El capítulo 28 del libro de Isaías, referente al Juicio sobre Samaria y Jerusalén, hace alusión al vino y a los licios, hecho que tenemos que considerar como algo vinculado al ámbito insular y al constante, que necesitaba una especial atención que esperamos tratar con detenimiento oportuno. La Virgen destaca sobre un fondo sombrío y traslucido, la luz del amanecer se vultumbra desde la ventana a la izquierda. Alrededor de la Virgen están los objetos típicos de la iconografía mariana, alusivos a sus virtudes, como el jérón con atzenas y mangaritas de la Anunciación, igual al que figura en la tabla correspondiente de este mismo retablo. La canastilla de costuras, con el paño, las tijeras y la almohadilla están tratados con la delicadeza y la maestría propia de estos pintores del Norte, extremadamente rigurosos con las Naturalezas



10.11

Muertas, como el tapete con el libro y el lecho que queda en penumbra al fondo. El colorido del traje de la virgen, de rosa y azul, es típico del sentimiento iconográfico de la Virgen.

† SANT'ALAZARI, La Virgen de la Esperación del Retablo de Maninón de Iherónim van Balen y su significación en el contexto insular a fines del siglo XVI. Anuario de Estudios Atlánticos (en preparación)

MDP



ANUNCIACIÓN Y VESTICIÓN [10.2]

ÓLEO SOBRE TELA / 170 X 161 CM

Gabriel se aproxima a la Virgen desde el lado izquierdo, como es la fórmula tradicional, con amable naturalidad que dista de la expectación subcultural de otras pinturas. Un exquisito rompimiento de gloria, con tonalidades doradas, contrasta con el color frío del manto de la Virgen, entregada a los desgarros de Dios [Lucas I, 26-38]. La Visitación, en un próximo segundo plano, igual que en las restantes tablas, recoge el momento en el que María, que lleva a Jesús en su seno, saludada a su prima Isabel, milagrosamente encinta de San Juan Bautista [Lucas, 39-56]. Esta parte de la escena se desarrolla en un espacio exterior, con la presencia de los esposos que dialogan en el fondo. La inclusión de san José en el momento de la Visitación no corresponde con las Escrituras y se contradice con el Evangelio de San Mateo II, 19-20⁹ que relata la sorpresa del esposo de la Virgen al conocer su estado de buena ventura. Pero esta licencia es habitual en la pintura italiana del siglo XV y fue introducida en Flandes por los pintores romanistas. El abnaso entre las dos primas tiene precedentes en el arte italiano del siglo XV y se perpetúa después del Concilio de Trento. Santa Isabel toca el vientre de María para comprobar lo anunciado por el mensajero de Dios. El texto cuenta que cuando María saludó a su prima, su hijo exultó alegría en su vientre, y fue llevada por el espíritu Santo, exclamando: *Benedita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre. Es*



[10.2]

[10.3]



la secuencia más crucial y estremecedora que relatan las Escrituras.

MDP



ADORACIÓN DE LOS PASTORES Y ADORACIÓN DE LOS REYES [10.3]

OILEO SOBRE TABLA / 170 x 161 CM

La Adoración de los pastores tiene importancia en el siglo XVI en favor de la Adoración de los Reyes, que en esta tabla figura a continuación. Fray Luis de Granada vierte así el texto de san Lucas: *¡Pasemos hasta Belén y veremos este misterio que el Señor ha obrado y nos ha revelado. Y vinieron a grande prisa y hallaron a María, José y al Niño puesto en el pesebre; y, viéndole, conocieron lo que les había sido revelado acerca deste Niño; y todos los que lo oyeron se maravillaron, y de las cosas que les habían sido dichas por los pastores!* El Evangelio de san Mateo [2, 1-12] recoge el momento de la Adoración de los Reyes Magos, cuyo número y nombres no especifica la Biblia, pero figura en el *Liber Pontificalis* de Ravena (845). La representación incluye al rey negro, lo que se asocia a las tres edades del hombre y a las tres partes del mundo.

El rostro de la Virgen es muy común; el mismo en la Adoración de los pastores de la colección Stafford y colección privada de Barcelona, Adoración de los Reyes del Museo del Prado, Alhambra de Viena y en el interior de la Guirnalda de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, en colaboración con Daniels.

¹ FLOY LUIS DE GRANADA, *Sermón en la fiesta del Nacimiento de Nuestro Señor según el Evangelio de San Lucas*, cap. II, Biblioteca de Autores Cristianos (Españoles), II, p. 96.

MDP



FLAGELACIÓN Y ORACIÓN EN EL HIJITO [10.4]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 170 X 161 CM

En esta se invierten las escenas, pues se representa en el segundo plano a Jesús orando en el monte de los olivos, siguiendo a san Lucas que es la fuente que utiliza la mayor parte de los artistas. Jesús está rezando, arrodillado con las manos juntas y en alto, dirigido a la aparición de un ángel que le reconforta y le presenta un cáliz, mencionado por san Lucas, el mismo que recogerá su sangre en el momento de la Crucifixión. Junto a él, están los discípulos dormidos, y en el fondo se aproximan los guardias, con antorchas, guiados por Judas, para prenderlo¹. La Flagelación es posterior a este episodio, secuencia del drama relatada por los cuatro Evangelistas (Mateo, 27, 26; Marcos, 15, 15; Lucas, 23, 16, 22; Juan, 19, 1). Cristo recibe los golpes de los verdugos de pie, según la ley romana², pero no se acentúa la crueldad del suplicio, de tradición medieval bajo la influencia de las Revelaciones de santa Brígida de Suecia. Esto es lógico, pues Hendrick van Balen está bajo las influencias del Renacimiento, siguiendo la tradición de los grabados del siglo XV. Evita la ferocidad expresiva de los verdugos, como es común en otros pintores.

¹ REAU, L. *Acronographie de l'Art Chrétien*. Paris, 1967, p. 428.
² REAU, Op. Cit. 1967, p. 45

MDP



ECCE HOMO Y CAMINO DEL CALVARIO [10.5]

ÓLEO SOBRE TELA / 171 X 140 CM

Jesús presentado al pueblo [Juan, 19, 4] está exhibido como a fines del siglo XV, sobre una escalera exterior, atadas las manos, con la corona de espinas y el manto de púrpura, como un rey del carnaval, exguesto a la burla del pueblo, representado en el margen inferior. El sentimiento estético de Van Balen evita las heridas de la Flagelación. El tema de la Subida al Calvario,



[10.4]



[10.5]

FLAGELACION Y GRACIA EN EL HUERTO [10A]

ÓLEO SOBRE LIENZO / 170 X 161 CM

En esta se invierten las escenas, pues se representa en el segundo plano a Jesús orando en el monte de los olivos, siguiendo a san Lucas que es la fuente que utiliza la mayor parte de los artistas. Jesús está rezando, arrodillado con las manos juntas y en alto, dirigido a la aparición de un ángel que le reconforta y le presenta un cáliz, mencionado por san Lucas, el mismo que recogerá su sangre en el momento de la Crucifixión. Junto a él, están los discípulos dormidos, y en el fondo se aproximan los guardias, con antorchas, guiados por Judas, para prenderle. *La Flagelación* es posterior a este episodio, secuencia del drama relatada por los cuatro Evangelistas [Mateo, 27, 26; Marcos, 15, 15; Lucas, 23, 16, 22; Juan, 19, 1]. Cristo recibe los golpes de los verdugos de pie, según la ley romana, pero no se acentúa la crueldad del suplicio, de tradición medieval bajo la influencia de las Revelaciones de *santa Brígida de Suecia*. Esto es lógico, pues Hendrick van Balen está bajo las influencias del Renacimiento, siguiendo la tradición de los grabados del siglo XV. Evita la femineidad expresiva de los verdugos, como es común en otros pintores.

¹ BEAU, L. *Iconographie de Saint Christien*, Paris, 1957, p. 428.

² BEAU, L. *Op. Cit.*, 1957, p. 45.

MCP



ECCE HOMO Y CAMINO DEL CALVARIO [10.5]

ÓLEO SOBRE TELA / 171 X 140 CM

Jesús presentado al pueblo [Juan, 19, 4] está exhibido como a fines del siglo XV, sobre una escalera exterior, atadas las manos, con la corona de espinas y el manto de púrpura, como un rey del carnaval, expuesto a la burla del pueblo, representado en el margen inferior. El sentimiento estético de Van Balen evita las heridas de la Flagelación. El tema de la Subida al Calvario,



[10A]



[10.5]

LA RESURRECCIÓN Y LAS TRES MARIAS EN EL SEPULCRO [10.7]

La fuente para la Resurrección es posterior a los Evangelios, se encuentra en los escritos de Efrén el Siro, pues los evangelistas mencionan simplemente a las Santas Mujeres, que acudieron a la tumba con perfumes, escuchando de un ángel la noticia de la Resurrección. Los artistas toman esta representación en imágenes tardías del siglo XIV, debidas a las necesidades de la fe popular, con la influencia del teatro'. Van Baten lo representa según las consignas de los teólogos de la Edad Media, desnudo y con una manta de color rojo, símbolo de su realeza. La Resurrección es el segundo nacimiento de Cristo, *saló sin efusión del sepulcro señalado (sepulcro clauso), de la misma forma que, en su nacimiento, había salido del seno cerrado (uterio clauso) de su madre sin romper el sello de su virginidad*. La última escena es la mencionada por Mateo y Marcos. Las Santas Mujeres encuentran el sepulcro vacío y la piedra removida. La escena está más reducida, pero está impresa de mayor fantasía por el aura celestial de los ángeles, diluidos en una luz trascendental y dorada en el fondo, con aspecto fantasmal, y el llanto contenido de la Virgen y las mujeres en una triste resignación. El pintor sigue la modalidad de los artistas occidentales, que reemplazan el sepulcro por un sarcófago.

¹ MALE, E., *L'Art religieux du XIIIe siècle*, p. 122.

² REAU, op. cit. 1957, p. 594.

MDP



ICONO DE LAS DOCE FIESTAS [10.8]

ESCUELA DE NESTOROVA

TEMPLE AL HUENO SOBRE MADRIA / 53,5 X 42,5 CM / SIGLO XVIII

GRAN CANARIA COLECCIÓN PARTICULAR

La iconografía bizantina está ligada al calendario litúrgico. Como el icono es una manifestación del Dios encarnado en la historia, el Miste-



[10.8]

rio no se ha desarmado en abstracto sino a través del tiempo y el espacio. Nace así la *Historia de la Salvación*, en la que a través de los personajes y acontecimientos se muestra la divinidad de Cristo, su papel en la Redención.

San Basilio el Grande (329 a.C.) y san Juan Crisóstomo (354 a.C.) escogieron doce episodios considerados cristológicos con el propósito de componer el ciclo litúrgico festivo de la Ortodoxia. Se le llama *Dodecaortia*. A partir del siglo XII se encuentran ya iconos de las doce fiestas.

Con el paso del tiempo la serie inicial se veía alterada de acuerdo con los santos venerados en cada región y las tradiciones locales llegando incluso a incrementar su número.

El icono ruso del siglo XVIII que contemplamos, nos ofrece los siguientes temas. De izquierda a derecha, de arriba abajo y en torno a la escena central: *La Resurrección y Descenso a los Infiernos*, tenemos: *Natividad de la Virgen*, *Presentación de la Virgen en el Templo*, *Anunciación*, *Natividad de Cristo*, *Presentación del Ni-*

no en el Templo, Bautismo, Entrada de Cristo en Jerusalén, Transfiguración, Ascensión, Trinidad, Exaltación de la Cruz y Dormición o Muerte de la Virgen.

La primera de las grandes Fiestas del ciclo anual es *La Natividad de la Santísima Madre de Dios*. Tuvo origen en Jerusalén a mediados del siglo V, porque se creía que allí tuvo su casa la Virgen. Fue introducida en Constantinopla en la época de Justiniano I. La fiesta fue fijada el día 8 de septiembre, valorando el nacimiento de María como el comienzo histórico de la obra de la redención. Junto a sus santos padres Joaquín y Ana está la pequeña María, recién nacida, que lleva ya escrita encima de su cabeza Madre de Dios Theotokos. Tendida sobre el lecho vemos a santa Ana sobrecogida por las maravillas que el Señor ha realizado en ella. Unas mujeres le sienen solícitas. Joaquín se alegra al ver superada la esterilidad de su esposa y junta sus manos en actitud de respeto. La pequeña María casi siempre está en la parte baja del icono dispuesta para el baño, mientras la comadrona comprobaba con la mano la temperatura del agua.

Presentación de la Madre de Dios en el Templo. A partir del Siglo VIII se celebra el 21 de noviembre. Este episodio es mencionado en el Protievanglio de Santiago. Joaquín y Ana se disponen a dar cumplimiento al voto que ellos habían hecho ante el nacimiento de la Virgen: por eso llevan a la niña al Templo para consagración al Señor. Tiene solamente tres años y sin embargo, ya en las Vísperas de la Fiesta se dice de ella que es *verdaderamente el Templo del Verbo de Dios y su Purísima Madre*.

La Anunciación (Lc. 1, 26-38). La Anunciación constituye el acto inaugural de la Nueva Alianza. El arcángel Gabriel acude de manera presurosa y su figura traduce sensación de vitalidad de movimiento. La Virgen de pie con sus manos extendidas en señal de acogida. Un rayo parte de la zona superior del icono hasta posarse sobre la Virgen. Representa el Espíritu Santo que se posa sobre María (Lc. 1, 28). El Espíritu descenderá sobre ti, sobre ti estende-

rá su sombra y el poder del Altísimo. Se celebra el 25 de marzo.

La Natividad de Cristo. En el icono que contemplamos encontramos: El Niño, la Madre de Dios, José, Los Magos y el Espíritu Santo que desciende en un haz de luz sobre el Niño. El Creador, al hacerse hombre como uno de nosotros, vino a su creación sin humillarse ni degradarse para glorificar nuestra naturaleza y hacernos partícipes de su naturaleza divina. 25 de diciembre.

La Presentación del Señor en el Templo y Fiesta del Santo Encuentro de la Presentación de: Señor, 2 de febrero. Simeón con el Niño, María, José y Ana, la profeta. Simeón acoge en sus brazos a Jesús, le da la bienvenida, cubiertas sus manos y con el cuerpo en señal de adoración. A sus espaldas el cboritan le recordaba que el encuentro había tenido lugar en un espacio sagrado.

El Bautismo de Cristo. Se celebra en la Iglesia Oriental el 6 de enero. El icono reproduce fielmente el testimonio evangelico (Mt. 3, 13-17). En el centro del icono vemos sumergido a Cristo en el río Jordán, a su derecha Juan Bautista se dispone a colocar su mano sobre la cabeza de Cristo, gesto sacramental. Un rayo parte desde el cielo, expresando la complacencia del Padre. Los ángeles toman parte del ritual, prestos para asistir al Señor cuando salga del río, son tres como los que aparecieron a Abraham.

La Entrada en Jerusalén. La figura central es Cristo, montado a mujertegas sobre un asno. Le acompañan los discípulos, delante de Él los muros de Jerusalén, en cuya puerta, se ve un judío que sale a recibirlo. En esta escena como en la Resurrección Jesús viste manto y túnica, su humanidad (azul) que envuelve su divinidad (rojo).

La Transfiguración. Cristo revela a los apóstoles el esplendor de la gloria divina mientras que conversa con Moisés y Elías de su futura Pasión. La figura central es Cristo dentro de una mandorla como lo vemos también en la Resurrección, con vestidos de un blanco deslumbrador (Mt. 17, 1-9). Los discípulos postrados por tierra permanecerán atónitos. Mediante la Transfiguración va a

mostrar a sus discípulos cual es su final. La culminación de la Historia mediante la Pasión. La fiesta se celebra el 6 de agosto.

La Exaltación de la Cruz, 14 de septiembre. Sus orígenes se remontan al hallazgo de la verdadera Cruz en el Siglo IV por iniciativa de santa Elena, madre de Constantino el Grande. Les vemos en el icono y en el centro el Obispo de Jerusalén ante la Iglesia de la Resurrección sosteniendo la Cruz de Nuestro Señor para que sea venerada por el pueblo.

La Ascensión de Cristo. Las figuras se disponen en torno a dos espacios. En la parte superior Cristo es conducido por dos Ángeles hacia la gloria. Aparece, aunque de medio cuerpo, como en la Transfiguración rodeado de la mandorla con vestido blanco, expresa su divinidad. En la parte inferior los apóstoles y un ángel, rodean a la Virgen en posición de orante.

La Dormición de la Virgen. Desde el siglo VIII se celebra el 15 de agosto la fiesta mariana en la Iglesia que mandó construir la Emperatriz Eudoxia en Cesarea, en el lugar donde se pensaba había sido alojado el cuerpo de la Virgen. Vemos en el icono a Cristo resucitado encerrado en una aureola luminosa, que lleva en sus brazos el alma de su Madre, presentada bajo la forma de una niña. La escena se desarrolla en el Cénaculo, lugar de reunión de la Iglesia después de Pentecostés. Los apóstoles se almean en dos grupos a los lados del feretro, todos manifiestan su tristeza ante el cuerpo de la Virgen, echado sobre una cama recubierta con un rico paño.

La Trinidad. Abraham fue visto siempre como modelo de fe y obediencia, pero también modelo de acogida y de hospitalidad como no lo narra el Gen. 18, 1-14, bajo la encina de Mambré. Desde el siglo IV, que encontramos representaciones, se ha vinculado a los tres misterios personados con la Trinidad Divina, ya que no puede ser figurada sino de manera alusiva. Las tres Ángeles vueltos los unos hacia los otros, dejan entrever algo de las relaciones que unen al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

La Resurrección. Es la fiesta de las fiestas, por eso aparece realizada en el icono y ocupa la parte central. Consta de dos escenas. La Resurrección y el Descenso a los infiernos. En ambos Cristo aparece dentro de una mandorla luminosa, símbolo de la Redención. Cristo mediante su muerte abre a todos las puertas del Reino y quiere sacar de los infiernos a aquellos que han estado

sumergidos en las tinieblas de la muerte y como Adán y Eva, simbolizan a los que han muerto antes de la llegada de Cristo y esperan su liberación. Alrededor de Cristo están también el Rey David, Salomón, Juan el Precursor, Daniel el Profeta etc. Todos participan de la Resurrección. Cristo irrumpe en el Hades. Las puertas del infierno han sido abatidas, los cerrojos y cadenas

rotos. Hay una tercera imagen de Cristo, al fondo sobre un apunte del paisaje a la izquierda, emerge de la tumba, ante la presencia de los guardianes dormidos. Finalmente puede vislumbrarse, a la derecha, un bosquejo de la Jerusalén Celeste a donde se dirigen los que gozan ya de la libertad nueva.

MC



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES
Y BIBLIOGRAFÍA



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- IA.1. Nuestro Señor entronizado. Anónimo. Madona policromada. Siglo XIII. S. I. Catedral de Sigüenza. Sigüenza Pág. 39
- IA.2. Tablas del retablo de Santa Úrsula [J]. Anónimo. Temple sobre tabla. Finales del siglo XIII-Principios del XIV. Real Convento de San Francisco. Palma de Mallorca. Mallorca Págs. 40-41
- IA.3. Predicación del Beato Ramón Llull. Anónimo. Óleo sobre tabla. Segunda mitad del siglo XV-Tercera del siglo XVI. Museo Histórico de Mallorca. Palma de Mallorca. Mallorca Pág. 42
- IB.1. Figura femenina sentada. Terracota. Época prehispánica. El Museo Canario Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 43
- IB.2. Cabeza, torso y brazos de figura femenina. Terracota. Época prehispánica. Cueva Pintada de Galdar. Galdar. Gran Canaria Pág. 43
- IB.3. Cabeza de figura humana. Terracota. Época prehispánica. Cueva Pintada. Galdar. Gran Canaria Pág. 44
- IB.4. Cabeza bifronte de figura humana. Terracota. Época prehispánica. El Museo Canario Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 44
- IB.5. Ídolo de Tán. Terracota. Época prehispánica. El Museo Canario. Gran Canaria Pág. 44
- IB.6. Figura de rasgos masculinos. Terracota. Época prehispánica. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 45
- IB.7. Ídolo antropomorfo de Zonzamas. Basalto gris. Época prehispánica. Museo Arqueológico-Cabildo de Lanzarote. Arrecife. Lanzarote Pág. 46
- IB.8. Ídolo anónimo de Táchire. Piedra calcárea sedimentaria. Época prehispánica. Museo Arqueológico-Cabildo de Lanzarote. Arrecife. Lanzarote Pág. 47
- IB.9. Plaza de Zonzamas. Basalto. Época prehispánica. Museo Arqueológico-Cabildo de Lanzarote. Arrecife. Lanzarote Pág. 48
- IB.10. Ídolo antropomorfo (nº 357). Anéctico. Idnea. Época prehispánica. Museo Insular de Fuerteventura. Betancuria. Fuerteventura Pág. 49
- IB.11. Ídolo antropomorfo (nº 358). Copa esportada de un hueso de animal marino. Época prehispánica. Museo Insular de Fuerteventura. Betancuria. Fuerteventura Pág. 50
- IB.12. Ídolo antropomorfo (nº 359). Copa esportada de un hueso de animal marino. Época prehispánica. Museo Insular de Fuerteventura. Betancuria Pág. 52
- IB.12. Ídolo antropomorfo (nº 350). [Detalle]. Copa esportada de un hueso de animal marino. Época prehispánica. Museo Insular de Fuerteventura. Betancuria Pág. 52
- IB.13. Ídolo antropomorfo (nº 360). Pámita. Época prehispánica. Museo Insular de Fuerteventura. Betancuria. Fuerteventura Pág. 53
- IB.14. La Gran Montaña (nº 356). Lava porosa. Época prehispánica. Museo Insular de Fuerteventura. Betancuria. Fuerteventura Pág. 55
- IB.15. Reproducción del ídolo «Guntimo». Barro cocido. Época prehispánica. Museo arqueológico del Puerto de La Cruz. Puerto de La Cruz. Tenerife Pág. 55
- IB.16. Móvillo 1. Barro cocido. Época prehispánica. Siglo XV. Museo Insular de San Francisco. Santa Cruz de La Palma. La Palma Pág. 56
- IB.17. Móvillo 2. Barro cocido. Época prehispánica. Siglo XV. Museo Insular de San Francisco. Santa Cruz de La Palma. La Palma Pág. 56
- IB.17. Móvillo 3. [Detalle]. Barro cocido. Época prehispánica. Siglo XV. Museo Insular de San Francisco. Santa Cruz de La Palma. La Palma Pág. 56
- IC.1.1. Socarrat. Anónimo. Arcilla policromada. Siglo XIV. Museo Arqueológico Nacional. Madrid Pág. 57
- IC.1.2. Sello de Pedro IV el Ceremonioso. Anónimo. Cera roja fundida en molde. Siglo XIV. Museo de la S. I. Catedral de Palma de Mallorca. Mallorca Pág. 58
- IC.2.1. Reproducción de la Buña de Clemente VI creando el Obispado de las Islas de la Fortuna. Papel impreso. 1351. Archivo Secreto Vaticano. Roma. Italia Pág. 59
- IC.2.2. Registro de Actos Comunes. Varios Autores. Documento manuscrito. 1409-1411. Archivo del Arzobispado de Zaragoza. Zaragoza Pág. 60
- IC.2.3. *Litterarum comunium* que militavit ex parte Domini Lucezmenensis. Carta del Licentiat del Reino de Mallorca. Libro en papel con cubiertas en pegarino. 1342-1343. Archivo del Reino del Mallorca. Palma de Mallorca. Mallorca Pág. 61
- IC.2.4. Libro de Eclesias Comunes de la Gobernación. Carta del Licentiat del Reino de Mallorca. Libro en papel con cubiertas en pergamino. 1372. Archivo del Reino de Mallorca. Palma de Mallorca. Mallorca Pág. 62
- IC.3.1. Santo Catalina de Alejandría. Anónimo. Madona policromada. Siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 63
- IC.3.2. Tablas del retablo de San Miguel Arcángel. Maestro de Altura. Temple sobre tabla. Siglo XV. Iglesia de San Miguel Arcángel de Altura. Castellón Pág. 64
- IC.3.3. San Nicolás de Bari. Francisco Capote Alayón. Madona policromada y estofada. Ca. 1800. Iglesia de Santa Úrsula Madre. Adeje. Tenerife Pág. 66
- IC.3.4. Santo Catalina de Alejandría. Anónimo flamenco. Madona policromada. Primer cuarto del siglo XVI. Ermita de San Sebastián. Santa Cruz de La Palma. La Palma Pág. 69
- ID.1. Nuestro Señor de la Alderita. [Detalle]. Anónimo. Madona con restos de policromía. Siglo XIV. Colección Particular. La Oña. Fuerteventura Pág. 70
- ID.1.1. Nuestro Señor de la Alderita. Anónimo. Madona con restos de policromía. Siglo XIV. Colección Particular. La Oña. Fuerteventura Pág. 71
- ID.2. Aparición de Nuestra Señora de Candelaria a los guanches. José Aguiar. Óleo sobre lienzo. Ca. 1954. Capitanía General. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife Pág. 72
- ID.3. Nuestra Señora de Candelario con meney y dos pastores. Anónimo. Terracota policromada y ma-

dera. 1862. Iglesia de Ntra. Sra. del Pilar. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife pág. 73

LD.4. Nuestra Señora de Candelaria. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Dominicas Misioneras de la Sagrada Familia. Convento «Scala Coeli» Terr. Gran Canaria pág. 74

LD.5. Nuestra Señora de Candelaria anónimo. Madera policromada. Siglo XVI. Iglesia de Nuestra Señora de Candelaria. La Oba. Fuerteventura pág. 75

LD.6. Nuestra Señora del Pino con aves. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglos XVII-XVIII. Colección Particular. Gran Canaria pág. 76

LD.7. Nuestra Señora del Pino. Anónimo. Marmel alabastro. Iglesia de San Juan Bautista. San Juan de La Rambla. Tenerife pág. 77

LD.8. Nuestra Señora del Pino. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Segundo tercio del siglo XVIII. Iglesia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 79

LD.9. Nuestra Señora del Pino. José Rodríguez de la Oba. Óleo sobre lienzo. Ca. 1770. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 80

LD.10. Naveira o Nuestra Señora del Pino. Fernando Hernández Zambrado. Lienz. Papel impreso. Ca. 1859. Colección Particular. Gran Canaria pág. 81

LD.11. Aparición de Nuestra Señora del Pino. Jesús Quintana Miranda. Técnica mixta. 1960. Colección Particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 82

LD.12. Aparición de la Nuestra Señora de la Peña. Anónimo canario. Óleo sobre lienzo. Primera mitad del siglo XVIII. Basílica de Ntra. Sra. del Pino. Terr. Gran Canaria pág. 83

LD.13. Vendadero retrato de Nuestra Señora de la Peña. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Laguna. Tenerife pág. 84

LD.14. Milagro de Nuestra Señora de la Peña. Anónimo. Óleo sobre perilla. Siglo XVIII. Museo de Arte Sacro. Betancuria. Fuerteventura pág. 86

LD.15. Aparición de la Virgen del Pilar a Serdingo y los siete varones opositivos. Pietro Vant Lant. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes. Bilbao pág. 87

2A.1. Reproducción de La Coronación Juan de Behen-court y Galdier de la Salle. Papel impreso. Siglo XV. British Museum. Gran Bretaña pág. 96

2A.12. La expulsión del Platero. Atribuido a Juan de Miranda. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Dominicas Misioneras de la Sagrada Familia. Convento «Scala Coeli» Terr. Gran Canaria pág. 98

2A.13. Cruz para la excoición Anónimo. Madera policromada y dorada. Siglo XVIII. Iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción. San Sebastián de la Gomera. La Gomera pág. 100

2A.14. Santa Ana insta al judío a revelar dónde se encuentra la Vera Cruz. Pedro Bernaguite. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Museo de Santa Eulalia. Padres de Nasa. Palencia pág. 101

2A.21. Reproducción de la Bula «Romanus Pontifex» del Papa Benedicto XIII sobre la ejecución de Rubión Benedicto XII. Papel impreso 7 de julio de 1804. Archivo Secreto Vaticano. Roma pág. 103

2A.22. San Marcial Juan de Miranda. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria Gran Canaria pág. 104

2A.23. San Marcial y San Sebastián. Juan Gasché. Óleo sobre lienzo. Ca. 1520. Museo Diocesano de Barcelona. Barcelona pág. 105

2A.24. Bula de Nominamiento de Francisco Clemente como Obispo de Mallorca. Sella del Papa Luno. Benedicto XIII. Pergamino con sello de plomo pendiente en cordón de seda. 17 de agosto de 1603. Archivo Capitulare de la Catedral de Barcelona. Barcelona pág. 106

2A.25. Báculo de Benedicto XIII del Papa Lunal. Anónimo. Plata sobredorada y esmaltes. Medalla de varios colores. Siglo XIV. Museo Arqueológico Nacional. Madrid pág. 106

2A.26. Bistón y funda llamado de «San Antón» o del Obispo Barrientes. Anónimo castellano. Madera de ébano y plata sobredorada. Primera mitad del siglo XV. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo. Valladolid pág. 107

2A.27. Cáliz del Obispo Barrientes. Anónimo Barrense. Plata sobredorada y esmaltes. Primer tercio del siglo XV. Fundación Museo de las Ferias. Medina del Campo. Valladolid pág. 109

2A.28. Cáliz del Papa Leona Puzón de Barrientes. Plata sobredorada con esmaltes limosinos. Primer tercio del siglo XV. Museo Parroquial de la Iglesia de Santa Marta del Perpetuo Socorro. Petiscola. Cádiz pág. 110

2A.29. Cruz procesional del Papa Leona. Anónimo. Orfebrería. Siglo XV. Museo de la Iglesia de Santa María del Perpetuo Socorro. Petiscola. Castellón pág. 111

2A.210. Reproducción de la Bula de Martín V «Illius Cuestis» Agricolae, fundando el obispado de Placentina Martín V. Documento 29 de noviembre de 1424. Archivo Secreto Vaticano. Roma. Italia pág. 111

2A.211. Bula de Martín V dirigida a los Obispos de Barcelona y Gerona. Documento. 15 de marzo de 1425. Archivo Capitulare de la Catedral de Barcelona. Barcelona pág. 112

2A.31. Bula del Papa Eusebio IV en defensa de los inamovibles eclesiásticos. Documento manuscrito. Eusebio IV. 1432. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 112

2A.32. Bula del Papa Eusebio IV para que los señores de los Iles Canarias no impusieran a los indios convertidos el quinto de los frutos y cras, sino lo que hubiese sido costumbre a los papas conmarcos. Eusebio IV. Pergamino. 1434. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 113

2A.33. Báculo y Mitra de Pio II. Anónimo italiano. Orfebrería. Segunda mitad del siglo XV. Museo Diocesano de la Catedral de Pienza. Siena. Italia pág. 114

2A.35. Bula «Pastor Bonus» del Papa Pio II. Apoyando al Obispo Diego Lopez de Besosa en la defensa de los aborígenes canarios. Pio II. Documento manuscrito. 1462. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 115

2A.36. Bula de Sixto IV contra los usurpadores de bienes pertenecientes al Obispo de Rubión Juan de Hies. Sixto IV. Documento manuscrito. 1481. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 116

2B.11. Reproducción de la Bula «Aramus Pontificis Præsentibus» del Papa Eusebio IV trasladando la Sede Episcopal de Rubión a Gran Canaria. Eusebio IV. Papel impreso. 25 de agosto de 1435. Archivo Secreto Vaticano. Roma. Italia pág. 117

2B.12. Libro de las Constituciones de la Catedral de Canarias. Varios Autores. Cuero apunado y pergamino. 22 de mayo de 1483. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Gran Canaria pág. 118

2B.13. Santa Ana. La Virgen y El Niño. Anónimo flamenco. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVI. Iglesia de San Francisco. Santa Cruz de la Palma. La Palma pág. 121

2B.14. La educación de El Virgen. Alonso Cano. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Fundación Santander Central Hispano. Madrid pág. 123

2B.15. San Joaquín, Santa Ana y la Virgen. Juan de Espinal. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Palacio Arzobispal de Sevilla. Sevilla pág. 124

2B.16. Procesional litúrgico para todo el año dispuesto según la Catedral de Sevilla. Documento manuscrito. Martín Gómez. Siglo XVII. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 125

2B.17. Misal mixto de Sevilla. Pedro de Toledo. Juan Gómez, Francisco Sánchez. Pergamino manuscrito. 1470. Institución Colombiana. Sevilla pág. 126

2B.21. Reproducción de la corona de Isabel la Católica. Anónimo. Córdoba. Siglo XX. Cabildo de la Capilla Real de Granada. Granada pág. 128

2B.22. Reproducción del ornio de Isabel la Católica. Anónimo. Córdoba. Siglo XX. Cabildo de la Capilla Real de Granada. Granada pág. 128

2B.22 bis. Reproducción de la espada de Fernando el Católico. Anónimo. Orfebrería. Siglo XX.

Cabildo de la Capilla Real de Granada. Granada

..... fnc. 129

2B.23. Orden que se ha de tener al hacer los Autos de Fé. Anónimo. Documento. Siglo XVI. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 129

2B.24. Armario-establo de los Santos Corporales de Daroca. Anónimo aragonés. Otro sobre tabla. Siglo XV. Museo de la Iglesia Colegial de Santa María de los Corporales. Daroca Zaragoza fnc. 131

2B.24. Armario-establo de los Santos Corporales de Daroca [Detalle]. Anónimo aragonés. Otro sobre tabla. Siglo XV. Museo de la Iglesia Colegial de Santa María de los Corporales. Daroca Zaragoza fnc. 132

2B.25. Bula «Ordinasse Fides» del Papa Inocencio VIII sobre el derecho de patronato concedido a los Reyes Católicos. Inscrición VII. Documento manuscrito. Copia de 1500 del original de 1486. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 133

2B.25. Bula «Ordinasse Fides» del Papa Inocencio VIII sobre el derecho de patronato concedido a los Reyes Católicos. Inscrición VII. Documento manuscrito. Copia de 1500 del original de 1486. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 135

2B.31. Pila bautismal. Anónimo genovés. Mármol y alabastro. Siglo XVI. S. I. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 135

2B.31. Pila bautismal [Detalle]. Anónimo genovés. Mármol y alabastro. Siglo XVI. S. I. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 135

2B.31.1. Pila bautismal Julián Sánchez. Piedra labrada y policromada. Ca. 1678. Iglesia de la Inmaculada Concepción. Betancuria. Fuerteventura fnc. 127

2B.31.2. Pila bautismal. Anónimo. Cantería gris. Siglo XVI. Convento de Ntra. Sra. de Candelaria. La Candelaria. Tenerife fnc. 128

2B.31.3. Pila bautismal. Anónimo. Cantería verde vidrada. 1693. Iglesia de San Pedro Apóstol. Breña Alta. La Palma fnc. 140

2B.32. Primer Libro de Bautismos de la Iglesia del Sagrario. Varios autores. Documento manuscrito. Siglo XVI. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 141

2B.33. Primer Libro de Bautismos de la Iglesia de San Juan Bautista. Varios autores. Documento manuscrito. Siglo XVI. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria fnc. 142

2B.34. Primer Libro de Bautismos de la Iglesia San Apóstol. Varios autores. Documento manuscrito. Siglo XVI. Iglesia de Santiago Apóstol. Gáldar. Gran Canaria fnc. 143

2B.35. Primer Libro de Bautismos de la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. Varios autores. Documento manuscrito. Siglo XVI. Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. Horta. Lanzarote fnc. 145

2B.36. Primer Libro de Bautismos de la Iglesia de la Inmaculada Concepción. Varios autores. Documento manuscrito. Siglo XVI. Iglesia de la Inmaculada Concepción. Betancuria. Fuerteventura fnc. 146

2B.37. Primer Libro de Bautismos de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Varios Autores. Documento manuscrito. 1547-1588. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife fnc. 147

2B.38. Primer Libro de Bautismos de la Iglesia de San Andrés Apóstol. Varios Autores. Documento manuscrito. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés Apóstol. San Andrés y Saucos. La Palma fnc. 148

2B.41. Cofre de los Reyes Católicos en defensa del cetro Reses Católicas. Documento manuscrito. 1487. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 149

2B.42. Orden de Francisco Maldonado gobernador de Gran Canaria para que ponga en libertad a los gomeles vendidos por doña Beatriz de Bobadilla y otros. Documento manuscrito. Siglo XV. Archivo General de Simancas. Registro del Sello. Valladolid fnc. 150

2B.43. Orden a doña Beatriz de Bobadilla, viuda de Fernán Pizarra, para que devuelva a Francisco Rodríguez de Medina el importe de unos gomeles que le compró como de buena guerra y luego fueron tomados por el Obispo de Canarias. Documento manuscrito. Siglo XV. Archivo General de Simancas. Registro del Sello. Valladolid fnc. 151

2B.44. Comisión a los Justicias de Cáceres, para que devuelvan al morador Jorge Bulciant 11.500 maravedís que pagó por tres esclavos gomeles que fueron traidos por el Obispo de Canaria, por ser criados libres. Documento manuscrito. Siglo XV. Archivo General de Simancas. Registro del Sello. Valladolid fnc. 151

2B.45. Inscrición a los Justicias de Jerez de la Frontera. Fillos de Mujeres, para que pongan en libertad a los canarios criados. Documento manuscrito. Siglo XV. Archivo General de Simancas. Registro del Sello. Valladolid fnc. 151

2B.46. Lanza sepulcral del Obispo de la Serna [Detalle]. Anónimo. Bajorrelieve en alabastro. Siglo XV. Museo Diocesano de Arte Antiguo. Sigüenza. Guadalajara fnc. 154

2B.46. Lanza sepulcral del Obispo de la Serna Anónimo. Bajorrelieve en alabastro. Siglo XV. Museo Diocesano de Arte Antiguo. Sigüenza. Guadalajara fnc. 155

2B.46. Lanza sepulcral del Obispo de la Serna [Detalle]. Anónimo. Bajorrelieve en alabastro. Siglo XV. Museo Diocesano de Arte Antiguo. Sigüenza. Guadalajara fnc. 154

2B.46. Lanza sepulcral del Obispo de la Serna Anónimo. Bajorrelieve en alabastro. Siglo XV. Museo Diocesano de Arte Antiguo. Sigüenza. Guadalajara fnc. 155

2B.51. Nuestra Señora de las Nieves. Anónimo flamenco. Madera policromada. Siglo XVI. Iglesia de San Sebastián. Agüimes. Gran Canaria fnc. 156

2B.52. Nuestra Señora de las Nieves. Anónimo flamenco. Madera policromada y dorada. Primer tercio del siglo XVI. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. El Palmar. Tor. Gran Canaria fnc. 159

2B.53. Nuestra Señora de Guadalupe. Anónimo canario. Madera policromada y dorada. Siglo XVI. Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe. Los Realejos. Tenerife fnc. 163

2B.54. San Antonio Abad. Madera policromada y estofada. Ca. 1700. Anónimo canario. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife fnc. 164

2B.55. Apóstol Santiago o caballo. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de Arte Sacro. Betancuria. Fuerteventura fnc. 165

2B.55. Apóstol Santiago o caballo [Detalle]. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVII. Museo de Arte Sacro. Betancuria. Fuerteventura fnc. 165

2B.56. Cofre de Santiago. Anónimo. Plata sobredorada. Siglo XVI. Iglesia de Santiago Apóstol. Gáldar. Gran Canaria fnc. 166

2B.57. Típtico de Santiago. Maestro de Dótl. Otro sobre tabla. Siglo XVI. Iglesia de Santiago Apóstol. Los Realejos. Tenerife fnc. 168-169

2B.58. San Miguel botando el demonio [Detalle]. Anónimo flamenco. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVI. Iglesia de Santiago Apóstol de las Nieves. Santa Cruz de la Palma. La Palma fnc. 172

2B.58. San Miguel botando el demonio. Anónimo flamenco. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVI. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Santa Cruz de la Palma. La Palma fnc. 172

2B.59. San Cristóbal. Anónimo. Relieve en madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Laguna. Tenerife fnc. 175

2B.5.10. San Amaro. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVI. Iglesia de San Bartolomé Apóstol. La Golfa. Pantullana. La Palma fnc. 176

2B.5.11. San Pedro Marín de Verona. Anónimo. Otro sobre tabla. Siglo XVIII. Monasterio de Sancti Spiritus del Real MM. Dormineas. Tor. Zamora fnc. 177

2B.5.12. San Pedro Marín. Francisco Zubarria. Otro sobre lienzo. Siglo XVII. Palacio Arabizabal de Sevilla. Sevilla fnc. 178

2B.5.13. Nuestra Señora de la Antigua. Anónimo flamenco. Madera policromada y tallada. Siglo XVI. S. I. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 180

2B.5.14. Nuestra Señora de la Antigua o Virgen Blanca. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVI. Iglesia de Conventual de San Francisco de Asís. Telde. Gran Canaria fnc. 182

2B.5.15. Nuestra Señora de la Antigua P. de Campoen. Otro sobre lienzo. 1650. Iglesia de San Juan Bautista. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria fnc. 184

2B.5.16. Inmaculada Concepción. Anónimo andaluz. Madera policromada. Siglo XVI. Iglesia de la In-

maculada Concepción. Injamat. Gran Canaria inc. 196

2.B.5.17. Nuestro Señor del Madroal. Anónimo. Madera policromada y dorada. Siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Virgen del Madroal. San Mateo. Gran Canaria inc. 387

3.A.1. San Diego de Alcalá en el milagro de los flejes. San Alonso Villalibre. Madera estofada y policromada. Ca. 1707. Iglesia San Marcos Eucarística. Local de los Vinos. Tenerife inc. 195

3.A.2. San Francisco de Asís. Anónimo. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Iglesia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 198

3.A.3. Santo Domingo. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Monasterio de Santa Catalina de Siena. Ml. Dominicanas. La Laguna, Tenerife inc. 199

3.A.4. Manuscritos Lufianos. Libro I y II. Pío Juan de Santarcom Documenta. Siglo XV. Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 200-201

3.A.5. Fluerentiana isla de Zurbarán. San Diego y Pío Juan de Santarcom Jesús Amecibia. Óleo sobre lienzo. 1972. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 202

3.B.1. Constituciones Sinodales del Obispo Diego de Mesa. Documento manuscrito. Siglo XVI. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 203

3.B.2. Constituciones Sinodales del Obispo Fernando de Arce y Constituciones Sinodales de Sevilla por el arzobispo Diego de Deza. Documento. Siglo XVI. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 204

3.B.3. Christiana. *Viriditas Fidei*. Johannes à Dorenz. Libro impreso sobre papel. Siglo XVI. Institución Colombiana. Sevilla inc. 205

3.B.4. Libro de la Doctrina Cristiana. *Quintum Genesim*. Libro impreso sobre papel. Siglo XVI. Institución Colombiana. Sevilla inc. 206

3.B.6. San Ambrosio. Bernardo Manuel de Silva. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVII. Santuario de Nuestra Señora de las Angustias. Los Llanos de Aridane. La Palma inc. 208

3.B.6. San Ambrosio. Detalle. Bernardo Manuel de Silva. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVII. Santuario de Nuestra Señora de las Angustias. Los Llanos de Aridane. La Palma inc. 208

3.B.7. Casulla y dalmática donadas por el Obispo Luis Cabeza de Vaca. Anónimo. Tercepiojo rojo bordado con hilo de oro y seda en varios colores. Siglo XVI. S. I. Catedral de Palencia. Palencia inc. 209

3.B.7. Casulla y dalmática donadas por el Obispo Luis Cabeza de Vaca. Detalle. Anónimo. Tercepiojo rojo bordado con hilo de oro y seda en varios colores. Siglo XVI. S. I. Catedral de Palencia. Palencia inc. 210

3.B.8. Retrato del Obispo Melchor Cano. Antonio Pozo. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del siglo XVII. Patrimonio Nacional. Monasterio de San Lázaro del Escorial. Madrid inc. 211

3.B.9. Retrato del Obispo Cristóbal Vela. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Arzobispado de Burgos. Seminario Diocesano de San José. Burgos inc. 212

3.B.10. Retrato del Obispo Martínez Cenicero. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Museo de Bellas Artes. Murcia inc. 213

3.C.1.1. Nuestro Señor de la Caridad. Anónimo andaluz. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat. San Andrés y Sauces. La Palma inc. 215

3.C.1.2. Aparición del Niño Jesús a San Juan de Dios y San Juan de Dios. Sábana en un ejemplar. Cristóbal Hernández de Quintana. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. Ca. 1703. Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores. La Laguna. Tenerife inc. 216

3.C.1.3. Cristo Crucificado, la Dolencia y San Sebastián. Anónimo flamenco. Óleo sobre tabla. 1521. Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores. La Laguna. Tenerife inc. 218

3.C.1.4. Cristo de la Misericordia. Lázaro González de Ocampo. Madera policromada. Siglo XVII. 1682. Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores. La Laguna. Tenerife inc. 219

3.C.1.5. San Martín embrogando su capa a un mendigo. Anónimo flamenco. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 221

3.C.1.5.1. San Martín y el pobre. Gregorio Fernández. Madera policromada. Siglo XVII. Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Valladolid inc. 223

3.C.1.6. Los Siete obreros de Misericordia. Óleo sobre lienzo. Frans Francini II. Colección Particular. Madrid inc. 224

3.C.2.1. San Sebastián. Anónimo americano. Alabastro policromado. Siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 225

3.C.2.2. San Roque. Anónimo castellano. Madera policromada. Siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 226

3.C.2.3. San Lázaro. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primera mitad del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. Tenerife inc. 228

3.C.2.4. San Lázaro. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVI. Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. Santa Cruz de la Palma. La Palma inc. 229

3.C.2.5. San Lázaro. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVIII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 229

3.C.2.6. San Blas Obispo. Anónimo. Madera tallada, dorada y policromada. Ca. 1530. Iglesia de San Francisco de

Asís. Santa Cruz de La Palma. La Palma inc. 230

3.C.2.6. San Blas Obispo. Detalle. Anónimo. Madera tallada, dorada y policromada. Ca. 1530. Iglesia de San Francisco de Asís. Santa Cruz de La Palma. La Palma inc. 231

3.C.2.7. San Blas. Attribuida a Calderón de la Barca. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVIII. Capilla del Internado de San Antonio. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 234

3.C.2.7. San Blas. Detalle. Attribuida a Calderón de la Barca. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVIII. Capilla del Internado de San Antonio. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 234

3.C.2.8. San Justo y San Pastor. Alonso de la Ruya. Madera policromada. 1659. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 235

3.C.2.9. Plano de la planta de la iglesia de San Justo y San Pastor. Anónimo. Plano. Siglo XVIII. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 237

3.C.3.1. Nuestro Señor del Buen Viejo. Madera policromada y telas encoladas. Anónimo de influencia flamenco. Siglo XVI. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Santa Cruz de la Palma. La Palma inc. 238

3.C.3.2. Nuestro Señor del Buen Viejo. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife, Tenerife inc. 239

3.C.3.3. Nuestro Señor del Rescate. Anónimo. Madera policromada y dorada. Siglo XVI. Casa de la Orden de los Tercerinos. Madrid inc. 240

3.C.3.4. Nuestro Señor del Carmen. Benito Hita del Castillo. Madera policromada y estofada. 1773. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Barlovento. La Palma inc. 242

3.C.3.4. Nuestro Señor del Carmen. Detalle. Benito Hita del Castillo. Madera policromada y estofada. 1773. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Barlovento. La Palma inc. 242

3.D.1.1. Cofre. Anónimo. Plata fundida, cincada y sobredorada. Anterior a 1533. S. I. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 244

3.D.1.2. Cofre. Anónimo. Plata fundida, cincada y sobredorada. Anterior a 1533. S. I. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 244

3.D.1.3. Cofre. Anónimo. Plata fundida, cincada, tornada y sobredorada. Ca. 1550-1560. Iglesia de San Juan Bautista. Arca. Tenerife inc. 245

3.D.1.3. Copón del Obispo Fernando Vázquez de Arce. Anónimo castellano. Plata fundida y cincada en su color parcialmente dorada. Anterior a 1522. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife inc. 246

3.D.1.4. Plata limosnero. Anónimo flamenco. Cofre. Primera mitad del siglo XVI. Iglesia de San Juan Bautista. Tekle. Gran Canaria inc. 248

- 3.D.15. Anqueta encañada Anónimo flamenco. Madera, cuero y hierro. Siglo XVI. Iglesia de San Sebastián. Agüimes. Gran Canaria pág. 249
- 3.D.16. Vinajeros de estano Anónimo. Ezeño. Siglo XVII. Iglesia de San Pedro Apóstol. Breña Alta. La Palma pág. 251
- 3.D.17. Cogo de comunión Anónimo. Estano. Siglo XVI. Iglesia de San Pedro Apóstol. Breña Alta. La Palma pág. 252
- 3.D.18. Grimeros Anónimo. Plata en su color. Ca. 1577. Iglesia de San Pedro Apóstol. Breña Alta. La Palma pág. 253
- 3.D.19. Portapas Anónimo. Plata, fundida, cincelada y sobredorada. Anterior a 1575. S. I. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 254
- 3.D.1.10. Portapas del Cardenal Tavera. Anónimo. Bronce fundido, cincelado y sobredorado. Ca. 1534-1545. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. Tenerife pág. 255
- 3.D.1.11. Portapas Anónimo. Bronce cincelado y sobredorado. Siglo XVI. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. Resajo Bajo. Tenerife pág. 255
- 3.D.1.12. Portapas Anónimo. Plata cincelada y sobredorada. Siglo XVI. Iglesia de San Agustín. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 255
- 3.D.1.13. Campana de altar. Attribuido a Jan Van Eyck. Bronce fundido. Mediodía del siglo XVI. Iglesia de San Mauro. Fuenteventura. La Palma pág. 257
- 3.D.1.14. Lámpara votiva. Anónimo flamenco. Plata en su color. Anterior a 1574. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Santa Cruz de la Palma. La Palma pág. 258
- 3.D.1.15. Terno de la Concepción. Anónimo sevillano. Danzosa y terciopelo bordado en oro y sedas. Ca. 1567. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de la Palma. La Palma pág. 259
- 3.D.1.16. Cruz jerezguinesa. Anónimo sevillano? Plata, fundida, cincelada, forrada y grabada en su color. Ca. 1592-1594. Iglesia de Ntra. Sra. de la Luz. Los Silos. Tenerife pág. 261
- 3.D.1.17. Juego de aguarantel fuerte y jarro. Anónimo portugués. Plata en su color. Último cuarto del siglo XVI o primer tercio del XVII. Museo de Arte Sacro. Betancurta. Fuerteventura pág. 262
- 3.D.1.18. Cofre. Anónimo sevillano. Plata en su color. Ca. 1510-1515. Iglesia de Ntra. Sra. de la Luz. Garafia. La Palma pág. 264
- 3.D.2.1.1. Santa Lucía. Anónimo flamenco. Madera policromada. Finales del siglo XV-Principios del XVI. Ayuntamiento de Valsequillo. Gran Canaria pág. 266
- 3.D.2.1.2. Santa Catalina de Alejandría. Anónimo flamenco. Madera policromada. Finales del siglo XV-Principios del XVI. Ayuntamiento de Valsequillo. Gran Canaria pág. 266
- 3.D.2.1.3. Santo Juan. Anónimo flamenco. Madera policromada. Finales del siglo XV-Principios del XVI. Ayuntamiento de Valsequillo. Gran Canaria pág. 268
- 3.D.2.1.4. San Bernabé. Anónimo flamenco. Madera policromada. Finales del siglo XV-Principios del XVI. Ayuntamiento de Valsequillo. Gran Canaria pág. 269
- 3.D.2.1.5. Santiago el Mayor. Anónimo flamenco. Madera policromada. Finales del siglo XV-Principios del XVI. Ayuntamiento de Valsequillo. Valsequillo. Gran Canaria pág. 270
- 3.D.2.2. Retablo de Antón Cerezo. Jous Van Cleve. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Ermita de Nuestra Señora de las Nieves. Agüete. Gran Canaria pág. 274-275-276-277
- 3.D.2.3. Tríptico de la Natividad. Anónimo flamenco. Siglo XVI. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria pág. 281
- 3.D.2.3. Tríptico de la Natividad [Detalle]. Anónimo flamenco. Siglo XVI. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria pág. 282
- 3.D.2.4. Tríptico de la Adoración de los Reyes. Anónimo flamenco. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Iglesia de las Nieves. Teguayana. Tenerife pág. 288
- 3.D.2.5. Tríptico de San Cristóbal. Anónimo flamenco. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 298
- 3.D.2.6. Sagrada Cena. Anónimo. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Museo de Bellas Artes. Sevilla pág. 293
- 3.A.2.b. La Nave de la Iglesia. Nicolás de Medina. Óleo sobre lienzo. Ca. 1730. Iglesia de la Inmaculada Concepción. Betancurta. Fuerteventura pág. 306-307
- 3.A.2. Escudo del Obispo Cámara y Murga. Anónimo. Madera de cedro policromada. Siglo XIX. Museo Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 310
- 3.A.4. Constituciones Sinodiales del Obispo Camarín y Murga. Cristóbal de la Cámara y Murga. Documento. Siglo XVII. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 313
- 3.A.5. Retrato del Obispo García Jiménez. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de San Francisco. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife pág. 315
- 3.A.6. Retrato del Obispo Lucas Conejero. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia de San Gines. Arrecife. Lanzarote pág. 314
- 3.A.8. Constituciones Sinodiales del Obispo Díaz y Corderas. Pedro Manuel Díaz y Cárdenas. Documento. Siglo XVII. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 315
- 3.A.0.1. Lamentación de San José. El Inverso de Solomón o El cantor de Solomón. Willem Van Herp. Óleo sobre cobre. Colección Particular. Madrid pág. 316
- 3.A.1.1.a. La Anunciación. Hendrick Van Balen. Óleo sobre cobre. Siglo XVII. Colección Particular. Madrid pág. 318
- 3.A.1.1.a. Sacerote de San José. Anónimo. Teca policromada. Siglo XVII. Iglesia de San Francisco. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife pág. 319
- 3.A.1.1.a. La Adoración de los Reyes Magos. Maestro de Martínez. Óleo sobre tabla. Colección Particular. Madrid pág. 321
- 3.A.1.1.b. Huida a Egipto. Maestro de Santa Catalina. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Colección Particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 322
- 3.A.1.1.b.1. Sagrada Familia. Pieter Coeck. Van Aelst. Óleo sobre tabla. Colección Particular. Madrid pág. 324
- 3.A.1.1.c. San José con el Niño. Luisa Ignacia Roldán. Le Rollán. Madera policromada y estofada. Último cuarto del siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. Tenerife pág. 326
- 3.A.1.1.d. Santísimo Trínidad. Óleo sobre lienzo. 1659. Iglesia de Santiago Apóstol. Gáldar. Gran Canaria pág. 329
- 3.A.1.1.e. Sagrada Familia en la mesa. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Ermita de Franchy. La Orotava. Tenerife pág. 331
- 3.A.1.1.f. San José con el Niño. Páez Marcos Gil. Madera dorada y policromada. Ca. 1705. Iglesia de San José. Breña Baja. La Palma pág. 332
- 3.A.1.1.g. Niño Jesús Bendicente. Juan de Mesa. Plomo policromado. Siglo XVI. Museo Parroquial de Añe. Sacro. Icod de los Vinos. Tenerife pág. 335
- 3.A.1.1.h. Niño Jesús triángulifer sobre los tres asnos. Cofre de alno. Madera policromada. Siglo XVII. Anónimo canario. Museo de San Juan Bautista. M.M. Chirisa. La Laguna. Tenerife pág. 336
- 3.A.1.1.i. Niño Jesús Anónimo. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de San Francisco. Santa Cruz de la Palma. La Palma pág. 337
- 3.A.1.1.j. San Juan Niño. Juan Martínez Montañés. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Iglesia de Santa Úrsula. María. Adeje. Tenerife pág. 338
- 3.A.1.1.k. La Virgen con el Niño y San Juan Bautista. Luis de Morales. El Divino. Óleo sobre lienzo. Ca. 1550. S. I. Catedral Nueva de Salamanca. Salamanca pág. 340
- 3.A.1.2.a. Cabeza cortada de San Juan Bautista. Circolo de Juan Valdés Leza. Óleo sobre lienzo. Segunda mitad del siglo XVII. Colección Particular. Tenerife pág. 341
- 3.A.1.2.a.1. Jesús en casa de Marta y María. Jan Brueghel II. Óleo sobre tabla. Ca. 1630. Colección Particular. Madrid pág. 342
- 3.A.1.2.b. Las Negaciones de San Pedro. Taller de Gerard Seghers. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 343

4.A.12.c. Señor atado a la columna. Pedro Calderón de la Barca. Madera policromada. Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria *inc.* 345

4.A.12.d. Jesús Nazareno. Anónimo. Madera policromada. Ca. 1632. Monasterio de San Juan Bautista. Hermanas Clarisas. La Laguna. Tenerife *inc.* 346

4.A.12.e.l. Subida al Calvario. Louis de Caullery. Óleo sobre tabla. Siglo XVII. Colección Particular. Madrid *inc.* 348

4.A.12.e. Cristo de la inspiración. José de Arce. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de San Marcos Buenafuente. Iznájar de los Vinos. Tenerife *inc.* 349

4.A.12.f. Cristo de la Misericordia. Francisco de Ocampo. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Luz. Los Silos. Tenerife *inc.* 351

4.A.12.f. Cristo de la Misericordia. [Detalle] Francisco de Ocampo. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Luz. Los Silos. Tenerife *inc.* 351

4.A.12.f.1. Crucificado. Juan de Juni. Madera policromada. Siglo XVI. Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Valladolid *inc.* 352

4.A.12.f.1. Crucificado. [Detalle] Juan de Juni. Madera policromada. Siglo XVI. Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Valladolid *inc.* 353

4.A.12.g. Señor difunto. Anónimo. Madera policromada y piel. Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. La Laguna. Tenerife *inc.* 354

4.A.12.g. Señor difunto. [Detalle] Anónimo. Madera policromada y piel. Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. La Laguna. Tenerife *inc.* 354

4.A.12.g.1. Tríplice del Descendimiento. Marcellus Coffermans. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Colección Particular. Madrid *inc.* 356

4.A.12.h. Piedra Anónimo. Madera policromada y tela encordada. Siglo XVII. Iglesia del Hospital de Ntra. Sra. de los Dolores. La Laguna. Tenerife *inc.* 359

4.A.12.i. La Ascensión de Cristo. Anónimo. Óleo sobre tabla. Siglo XVIII. Parroquia de San Agustín. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria *inc.* 360

4.A.12.i.1. La aparición de Cristo a la Virgen. Caspar de Crayer. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Colección Particular. Madrid *inc.* 362

4.A.12.i.2. Noli me Tangere. Jan Brueghel II. Óleo sobre tabla. Ca. 1640. Colección Particular. Madrid *inc.* 364

4.A.12.j. Dios Padre. Anónimo. Madera policromada y dorada. Siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. La Victoria de Acentejo. Tenerife *inc.* 365

4.A.12.k. Sosténete Trinitad. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVI. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. La Laguna. Tenerife *inc.* 366

4.A.12.l. Magdalene penitente. José de Ribera. *El Españolito*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao *inc.* 367

4.A.12.m. La Magdalene. Pedro de Mesa. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de Santa María de Romitar. Baza. Ca. 1610. Cantabria *inc.* 369

4.A.2.1. Icono de El Bautismo de Cristo. Anónimo. Óleo sobre tabla. Siglo XIX. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria *inc.* 370

4.A.2.2. Concha bautismal. Anónimo americano. Plata fundida y cincelada en su color. 1700. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Valiente. El Hierro *inc.* 371

4.A.2.2. Concha bautismal. [Detalle] Anónimo americano. Plata fundida y cincelada en su color. 1700. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción. Valiente. El Hierro *inc.* 371

4.A.2.3. Santa Cena. Ambrosius Francken. Óleo sobre lienzo. Siglo XV/XVI. Iglesia de Santo Domingo. Santa Cruz de la Palma. La Palma *inc.* 374

4.A.2.4. Ostensorio dominico de Santo Tomás. Alonso de Sosa y Salazar. Plata repujada, repujada, cincelada y carnacones en su color. 1734. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. La Laguna. Tenerife *inc.* 376

4.A.2.5. Ostensorio dominico del Batismo. Alonso de Sosa y Salazar. Plata repujada, fundida, cincelada y sobredorada con piedras preciosas sobrepuestas. Siglo XVIII. Iglesia de San Bernardo y San Telmo. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria *inc.* 377

4.A.2.5. Ostensorio dominico del Batismo. [Detalle] Alonso de Sosa y Salazar. Plata repujada, fundida, cincelada y sobredorada con piedras preciosas sobrepuestas. Siglo XVIII. Iglesia de San Bernardo y San Telmo. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria *inc.* 378

4.A.2.6. Ostensorio dominico de San Miguel. Attribuido a Iñigo de Sosa. Plata fundida, cincelada, grabada y sobredorada con carnacones en su color. Mediodía del siglo XVIII. Iglesia de San Blas. Mazo. La Palma *inc.* 380

4.A.2.7. Administración del Sacramento de la Eucaristía. Attribuido a Cristóbal Alonso. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia de San Marcos. Evangelista. Iznájar de los Vinos. Tenerife *inc.* 383

4.A.2.8. Portavático. Anónimo portugués. Plata en su color. Siglo XVII. Iglesia de Ntra. Sra. de la Encarnación. Horta. Lanzarote *inc.* 384

4.A.2.9. Sagrario-monestador. Lorenzo de Carrizo. Madera policromada y barnizada. Siglo XVIII. Iglesia de San Sebastián. Agüimes. Gran Canaria *inc.* 385

4.A.2.10. Sagrario tuberculado. Anónimo canario. Madera policromada, dorada y plata cincelada. Ca. 1790. Iglesia de la Inmaculada Concepción. Betancuría. Fuerteventura *inc.* 386

4.A.2.11. Sagrario. Anónimo. Marmol, pan de oro y plata. Iglesia de San Bartolomé. San Bartolomé. Lanzarote *inc.* 388

4.A.2.12. Copón con campanillas. Anónimo canario. Plata fundida, tornada, grabada y sobredorada. Pri-

mera mitad del siglo XVII. Iglesia de Ntra. Sra. de Candelaria. La Olla. Fuerteventura *inc.* 389

4.A.2.13. Galiz. Paraso canario. Plata fundida, cincelada, grabada y sobredorada. 1793. Iglesia de San Agustín. Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria *inc.* 390

4.A.2.14. Cóns-custodia. Attribuido a Francisco de Matos Dovalle. Plata fundida, tornada, grabada y sobredorada. 1614-1618. Iglesia de la Concepción La Laguna. Tenerife *inc.* 392

4.A.2.14. Cóns-custodia. [Detalle] Attribuido a Francisco de Matos Dovalle. Plata fundida, tornada, grabada y sobredorada. 1614-1618. Iglesia de la Concepción La Laguna. Tenerife *inc.* 393

4.A.2.15. Cóns-custodia altar Paraso canario. Plata fundida y tornada en su color. Último tercio del siglo XVII. Basílica de Ntra. Sra. del Pino. Terro. Gran Canaria *inc.* 394

4.A.2.16. Juego de víncenos fuertes, campanill y sacralitá. Dominis de Cadra. Plata sobredorada. Siglo XVII. Catedral de Ntra. Sra. de los Remedios. La Laguna. Tenerife *inc.* 395

4.A.2.17. Cramenas de sáje. Plata en su color. 1781. Anónimo palense. Iglesia de Ntra. Sra. de Candelaria. Tiznara. La Palma *inc.* 396

4.A.2.18. *Añofre del Santo Cristo*. Plata en su color. Siglo XVIII. Agustín Paullín Palcón. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria *inc.* 397

4.A.2.19. *Fuente del altar*. Anónimo laganeño. Plata en su color. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria *inc.* 398

4.A.2.20. *La Conyexión de San Juan Nepomuceno*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Anónimo trancés. Iglesia de Santa Ana. Garachico. Tenerife *inc.* 400

4.A.2.21. Inscrición. Anónimo palense. Plata en su color. Principios del siglo XVIII. Iglesia de Ntra. Sra. de la Luz. Garafia. La Palma *inc.* 402

4.A.2.22. *Cáta*. Anónimo francés. Plata fundida, cincelada y sobredorada. Finales del siglo XVII-Principios del siglo XVIII. Iglesia de San Juan Bautista. Tilde. Gran Canaria *inc.* 403

4.A.2.23. *Arqueto del Mousmento*. Anónimo mexicano. Madera con incrustaciones de carey, marfil y ébano. 1740. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria *inc.* 404

4.A.2.1. Presentación de la Virgen en el templo. Hierro y bronce. Óleo sobre cobre. Siglo XVII. Iglesia de San Juan Bautista. Anzac. Gran Canaria *inc.* 407

4.A.2.1.1. Inmaculada Concepción. Juan Martínez Montañés. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de Santa Clara. Antepedregal de Sevilla. Sevilla *inc.* 408

4.A.2.1.2. Nuestra Señora de las Mercedes. José Luján Pérez. Madera policromada y dorada. Siglo XIX. Iglesia de Santa María de Guá. Gran Canaria *inc.* 409

4AA3.3. Nuestra Señora de la Concepción. José Lujan Flores. Madera policromada. 1769. Iglesia de Santiago Apóstol. Gáldar. Gran Canaria **FIG. 411**

4AA3.4. Milagro de Nuestra Señora de la Peña. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Ca. 1700. Iglesia de Ntra. Sra. de la Peña. Vega de Río Palma. Betancuría. Fuerteventura **FIG. 412**

4AA3.5. Nuestra Señora de San Salvador. Anónimo andaluz. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Capilla católica. Templo Eucemérico. Playa del Inglés. Gran Canaria **FIG. 414**

4AA3.6. Plaza del Protóevangelio. Detallado. Francisco Natale Jovara. Plata fundida, cincelada y repujada en su color con marcos parcialmente dorado. Primera mitad del siglo XVII. Colección Particular. Torro. Gran Canaria **FIG. 415**

4AA3.6. Plaza del Protóevangelio. Francisco Natale Jovara. Plata fundida, cincelada y repujada en su color con marcos parcialmente dorado. Primera mitad del siglo XVIII. Colección Particular. Torro. Gran Canaria **FIG. 416**

4AA3.7. Virgen difunta. Anónimo. Escultura tipo maripal con fregato de madera recubierto de laminas de plata repujada y cincelada. Siglo XVIII. Monasterio de Santa Catalina de Siena. MM. Dominicas. La Laguna. Tenerife **FIG. 418**

4AA3.8. Inmortalidad Concepción. Anónimo. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Colección Particular. Tenerife **FIG. 420**

4AA3.9. San Miguel Arcángel. Anónimo flamenco. Madera policromada, dorada y estofada. Siglo XVI. Santuario de Ntra. Sra. de las Angustias. Los Rancos de Aridane. La Palma **FIG. 422**

4AA3.1b. San Miguel Arcángel. Anónimo. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de San Miguel Arcángel. Tenisias. Agüimes. Gran Canaria **FIG. 423**

4AA3.1c. San Miguel Arcángel. Francisco Zurbarán. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Colección. Santander Central Hispano. Madrid **FIG. 425**

4AA3.1d. Ángel Músico. Anónimo flamenco. Madera policromada y dorada. 1707. Iglesia de Ntra. Sra. de las Nieves. Santa Cruz de la Palma. La Palma **FIG. 426**

4AA3.1e. San Rafael Arcángel. Hita del Castillo. Madera policromada, estofada y dorada. Siglo XVII. Basílica de Nuestra Señora del Pino. Torro. Gran Canaria **FIG. 428**

4AA3.1f. San Gabriel Arcángel. Hita del Castillo. Madera policromada, estofada y dorada. Siglo XVII. Basílica de Nuestra Señora del Pino. Torro. Gran Canaria **FIG. 429**

4AA3.1h. Ángel de la Guardia. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia del Asilo de San Sebastián. La Laguna. Tenerife **FIG. 431**

4AA3.2a. Santo Tomás de Aquino. Detallado. Madera policromada y dorada. Siglo XVIII. Anónimo. Iglesia de

Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria **FIG. 432**

4AA3.2b. Santa Clara de Asís. Anónimo andaluz. Madera policromada. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 433**

4AA3.2c. San Bernabé de Siena. Anónimo andaluz. Madera policromada. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 435**

4AA3.2d. San Buenaventura. Óleo sobre lienzo. Siglos XVII-XVIII. Monasterio de San Juan Bautista. Hermanas Clarisas. La Laguna. Tenerife **FIG. 436**

4AA3.2e. San Francisco de Asís. Madera policromada y estofada. Ca. 1700. Santuario del Cristo de La Laguna. La Laguna. Tenerife **FIG. 438**

4AA3.2f. San Francisco de Asís [Detallado]. Atribuido a Antón María Manglano. Madera policromada. Primera mitad del Siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe. Reguise. Lanzarote **FIG. 438**

4AA3.2f. San Francisco de Asís. Atribuido a Antón María Manglano. Madera policromada. Primera mitad del Siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe. Reguise. Lanzarote **FIG. 439**

4AA3.2g. San Francisco de Asís. Anónimo. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Museo de Arte Sacro. Betancuría. Fuerteventura **FIG. 440**

4AA3.2h. El obrero de San Francisco y Santo Domingo. Atribuido a Antonio de Ortega. Madera policromada. Siglo XVII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 441**

4AA3.2i. San Francisco de Asís en la Pericincula. Juan Sánchez Cotán. Óleo sobre lienzo. Ca. 1620. S. I. Catedral de Sevilla. Sevilla **FIG. 443**

4AA3.2j. Aparición de la Virgen a Santo Domingo. Echevarri Marquaz de Viesco. Óleo sobre lienzo. Ca. 1693. Iglesia de Ntra. Sra. de las Nieves. Baños de Ardovalca. Sevilla **FIG. 444**

4AA3.2k. El tránsito de San Francisco. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Primer tercio del siglo XVII. Monasterio de San Juan Bautista. Hermanas Clarisas. La Laguna. Tenerife **FIG. 445**

4AA3.2l. San Antonio de Padua. Miguel Gil Suárez. Madera policromada, dorada y estofada. 1676. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria **FIG. 447**

4AA3.2ll. San Antonio de Padua. Juan de Miranda. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Fundación Montserrat de García-Sáenz. Salamanca **FIG. 448**

4AA3.2m. La Muerte de San Domingo de Guzmán. Talier de Zurbarán. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Colegio de las MM. Dominicas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 451**

4AA3.2n. Santo dominico. Anónimo guatemalteco. Plata sobredorada y en su color. Anterior a 1737. Igle-

sia de San Francisco. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife **FIG. 452**

4AA3.2n. Santo dominico. Detallado. Anónimo guatemalteco. Plata sobredorada y en su color. Anterior a 1737. Iglesia de San Francisco. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife **FIG. 452**

4AA3.2o. San Agustín. Antón María Manglano. Madera policromada. Siglo XVIII. Obisepado Nivarese. La Laguna. Tenerife **FIG. 454**

4AA3.2o. Santo Místico. Antón María Manglano. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Obisepado Nivarese. La Laguna. Tenerife **FIG. 455**

4AA3.2p. San Ignacio de Loyola. Duque Cornejo. Madera policromada y estofada. Siglo XVIII. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Orotava. Tenerife. La Laguna. Tenerife **FIG. 458**

4AA3.2q. San Francisco de Borja. Pedro Duque Cornejo. Madera policromada. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco de Borja. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 460**

4AA3.2r. San Felipe. Nor. Circolo de Cristóbal Hernández de Quintana. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife **FIG. 461**

4AA3.2s. San Felipe. Nor. Tomás Calderín de la Barca. Madera policromada. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco de Asís. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 462**

4AA3.2t. Dibujo de la aliteria del coro del antiguo monasterio de San Bernardo de Las Palmas. Anónimo; tinta sobre papel. Siglo XVII. Archivo Histórico Diocesano de Tenerife. La Laguna. Tenerife **FIG. 464**

4AA3.2u. Visión mística de San Bernardo. Félix Castelló. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria **FIG. 466**

4AA3.2v. San Hugo de Lincoln. Atribuido a Bartolomé Estéban Murillo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Colección Particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 467**

4AA3.2v. Santo Jesús de Jesús. Bartolomé Estéban Murillo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Colección Particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 469**

4AA3.2z. Corte de Santo Teresa de Jesús. Santa Teresa de Jesús. Documento. Siglo XVI. Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria **FIG. 470**

4AA3.2z. San Simón de Rojas. Pedro el Mudo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Fundación Montserrat de García-Sáenz. Salamanca **FIG. 472**

4AA3.3. San Jerónimo. Francisco Salaffia. Madera policromada. Ca. 1765. S. I. Catedral de Murcia **FIG. 477**

4AA3.3a. San Bartolomé. Anónimo. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria **FIG. 478**

4A.43h. San Bartolomé José Luán Pérez. Madera policromada y dorada. Siglo XIX. Iglesia de San Bartolomé Fontanales. Gran Canaria Pág. 475

4A.43e. San Román Nonato Hita del Castillo. Madera policromada y dorada. Siglo XVIII. Basílica de Nuestra Señora del Pino. Terr. Gran Canaria Pág. 477

4A.43d. Santa Bárbara. Anónimo. Inerente. Óleo sobre lienzo. Primera mitad del siglo XVIII. Asilo de San Sebastián. La Laguna. Tenerife Pág. 478

4A.43a. San Fernando. El cruce. Anónimo. Madera policromada y dorada. Siglo XVII. Iglesia de San Fernando. Maspalomas. Gran Canaria Pág. 480

4A.43f. San Juan Evangelista. Carlos Dolci. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Colección Particular. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife Pág. 481

4A.5.11. Azucenas con pinos. Anónimo. Madera tallada y policromada. Siglo XVII. Iglesia de San Juan Bautista. Rikde. Gran Canaria Pág. 483

4A.5.12. Bacinela o plato limosnero. Anónimo. Plata en su color. Siglo XVIII. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife Pág. 483

4A.5.13. Bacinela o plato limosnero de la capilla del Santísimo. Anónimo. Plata en su color. Siglo XVII. Iglesia de Sta. Catalina María Tacoronte. Tenerife Pág. 484

4A.5.14. Góton del Santísimo. Orfebrería. Plata repujada, cabida y parcialmente sobretorada sobre alma de madera firmada en tercopelo carmesí. Siglo XVIII. Iglesia de Sta. Catalina María Tacoronte. Tenerife Pág. 485

4A.5.15. Libro viejo de la capilla del Santísimo Sacramento. Varios autores. Documento manuscrito. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 486

4A.5.21. Cofrejo perteneciente a un sarco de ánimas. Óleo sobre tela. Anónimo. Siglo XVII. Museo de Arte Sacro. Batacortu. Puertoertara Pág. 487

4A.5.22. Casulla de órdenes con santos dominicos. Óleo sobre lienzo. Siglo XVI/XVIII. Iglesia de Ntra. Sra. de la Caridad. Tacoronte. Tenerife Pág. 488

4A.5.31. Nuestra Señora del Carmen con San Agustín y San Bruno. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Ermita de Nuestra Señora de las Angustias. Kod de los Vinos. Tenerife Pág. 491

4A.5.32. Casulla del Terro de Nuestra Señora del Carmen. Anónimo andaluz. Lama de plata bordada en oro, plata y seda. Primer tercio del siglo XIX. Iglesia de San Agustín. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 492

4A.5.32. Casulla del Terro de Nuestra Señora del Carmen [Detallid]. Anónimo andaluz. Lama de plata bordada en oro, plata y seda. Primer tercio del siglo XIX. Iglesia de San Agustín. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 493

4A.5.41. Niño Jesús de la Sierrita. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Anónimo. Iglesia de San Pedro. El Sauzal. Tenerife Pág. 494

4A.5.51. Armario de la Catedral o Armario filipino. Anónimo filipino. Madera tallada y policromada. Siglo XVIII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 495

4A.5.52. Nuestra Señora del Rosario. Óleo sobre cobre. Anónimo. Siglo XVIII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 496

4A.5.53. Bacinella. Anónimo. Plata en su color. Siglo XVII. Museo Parroquial de San Marcos Evangelista. Kod de los Vinos. Tenerife Pág. 497

4B.1. Festividad de San Pedro Mártir. Anónimo. Documento. Finales del siglo XIV. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 498

4B.2. Planto bajo de la primitiva Catedral de Santo Ceballos. Lorenzo de Campos. Plano. Principios del siglo XVI. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 499

4B.3. Levantamiento de la portada del Aire. Enrique Canajal Salinas y CIOOP. Reproducción. Siglo XX. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio de España. La Laguna. Tenerife Pág. 500

4B.4. Planto de la catedral de Canarias. Propuesta del ingeniero Hermosillo Miguel de Hermsilla y Sandoval. Plano. Finales del siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 501

4B.5. Retrato de Diego Nicolás Eduardo. Luis de la Cruz y Ríos. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 502

4B.6. Libro de Obra de la Catedral de Canarias. Varios autores. Documento. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 503

4B.7. Reproducción de la ampliación de la Catedral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 504

4B.7. Reproducción de la ampliación de la Catedral de Canarias [Detallid]. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 505

4B.8. Cimentación completa de la Catedral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 507

4B.9. Cimentación de la cabecera de la Catedral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 508

4B.10. Planto y sección de la cabecera de la Cate-

dral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 508

4B.11. Corrado de la plaza contigua a la sacristía mayor hacia la Hermerie. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 509

4B.12. Planto de la sacristía mayor de la Catedral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 509

4B.13. Trazo del tramo de bóvedas comprendido entre el crucero y la capilla. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 510

4B.14. Trazos de la bóveda del cimborio de la Catedral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 511

4B.14.2. Sección del cimborio. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 511

4B.14.3. Frente exterior del cimborio de la Catedral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 511

4B.14.4. Planto de la interior del cimborio. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 511

4B.14.5. Frente central de la bóveda del cimborio de la Catedral de Canarias. Diego Nicolás Eduardo. Plano. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 511

4B.15. Planto y alzado del primer piso de la sacristía mayor y de su segundo cuerpo donde dicen la Sola de la Seda. [Detallid]. Diego Nicolás Eduardo. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 513

4B.16. Fachada y sección longitudinal de la Iglesia Catedral de Canarias. Atribuido a Diego Nicolás Eduardo. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria Pág. 513

4B.17. Levantamiento de la fachada posterior de la Catedral de Canarias. Enrique Canajal Salinas y CIOOP. Plano. Siglo XX. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio. La Laguna. Tenerife Pág. 514

4B.18. Planto y alzado de la portada interior de los capiteles del Sagrario y la Dolomina de la Catedral de Canarias. Atribuido a José Luán Pérez. Plano. Siglo XVIII/XX. Archivo de la Catedral de

Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 514

4.B.19. Ortopografía geométrica del frontis de la Catedral de Canarias e Iglesia del Sagrario José Lujián Pérez. Plano. Siglo XIX. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 515

4.B.20. Planta del coro de la catedral de Canarias. José Lujián Pérez. Plano. Siglo XIX. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 516

4.B.21. Proyecto de fachada principal para la catedral de Canarias. E. Demangeat. Plano. 1848. Archivo Catedral. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 517

4.B.22. Estado de la fachada principal de la Catedral de Canarias y proyecto de terminación. Manuel de Osa y Arocha. Plano. 1854. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 518

4.B.23. Plano de uno proyectado para la terminación del frontis de la Catedral de Canarias. Francisco Jaencho y Alarcón. Siglo XIX. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 518

4.B.24. Proyecto de terminación del frontis de la Santa Iglesia Catedral de Canarias. Luciano Arroyo y Velasco. Plano. 1893. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 519

4.B.25. Proyecto de terminación del frontis de la Catedral de Canarias. Arturo Melida. 1896. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 520

4.B.26. San Pedro Apóstol. Martín de Andujar Santos. Madera policromada, estofada y dorada. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 521

4.B.27. San Fernando Alonso de Ortega. Moderna policromada, estofada y dorada. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 522

4.B.28. Traces para el retablo de San Fernando Anónimo. Plano. Siglo XVII. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas. Joaquín Blancas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 524

4.B.29. Niño Jesús. Anónimo andaluz. Madera y plomo policromado. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 525

4.B.30. Nuestro Señor de Belén. Ambrosius Benson. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 526

4.B.31. San Zocoros. Francisco Pacheco. Óleo sobre lemas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 528

4.B.31.2. San José. Francisco Pacheco. Óleo sobre lemas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 528

4.B.32. Nuestro Señor de la Platería. Jerónimo López de Polanco. Óleo sobre lemas. Siglo XVII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 529

4.B.33. Cruz Procesional Anónimo castellano. Plata sobredorada. Siglo XVI. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 531

4.B.34. Naveeta. Anónimo. Plata en su color. Siglo XVI. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 532

4.B.35. Partezos de los Obispos o de «Bocemil». Teller de Becerril. Oro y plata con esmaltes. Siglo XVI. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 533

4.B.36. Capón de Amberes. Anónimo flamenco. Plata sobredorada. Siglo XVI. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 534

4.B.37. Andes del Corpus. Afiliado a Francisco de Alamo. Plata en su color. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 535

4.B.38. Cruz de Felipe IV. Anónimo madrileño. Plata sobredorada y esmaltes. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 536

4.B.39. Bordado. Anónimo mexicano. Plata en su color. Siglo XVIII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 537

4.B.40. Cruz del Obispo Lucas Conejero Anónimo andaluz. Plata sobredorada y esmaltes. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 538

4.B.41. Lamparero votivo de la capilla de San Jerónimo José Eugenio Hernández. Plata en su color. Siglo XVIII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 539

4.B.42. Cruz del Obispo Herrem. Anónimo madrileño. Plata sobredorada. Siglo XVIII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 540

4.B.43. Cruz procesional. Damián de Castro. Plata sobredorada. Siglo XVIII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 541

4.B.44. Arca Escarificativa. Antonio Padilla. Plata en su color y sobredorada. Siglo XVIII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 542

4.B.45.1. Mitra perteneciente al Terno Rico de Corpus Anónimo andaluz. Seda bordada y recamada en hilos de oro, pedrería y lentejuelas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 543

4.B.45.2. Capa pivial perteneciente al Terno Rico

de Corpus Anónimo andaluz. Seda bordada y recamada en hilos de oro, pedrería y lentejuelas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 544

4.B.45.3. Dalmático y estola perteneciente al Terno Rico de Corpus. Anónimo andaluz. Seda bordada y recamada en hilos de oro, pedrería y lentejuelas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 544

4.B.45.4. Casaca perteneciente al Terno Rico de Corpus. Anónimo andaluz. Seda bordada y recamada en hilos de oro, pedrería y lentejuelas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 545

4.B.45.5. Peto de hombros perteneciente al Terno Rico de Corpus. Anónimo andaluz. Seda bordada y recamada en hilos de oro, pedrería y lentejuelas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 545

4.B.45.6. Gacón perteneciente al Terno Rico de Corpus. Anónimo andaluz. Seda bordada y recamada en hilos de oro, pedrería y lentejuelas. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 545

4.B.46. Dalmático del Terno de Nuestro Señor de la Antigua. Anónimo. Seda bordada. Siglos XVIII-XIX. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 546

4.B.47. Nuestro Señor del Cora. Anónimo. Madera policromada y dorada. Siglo XVII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 547

4.B.48. Cantoral. Celebración de la Natividad del Señor. Libro manuscrito. Simón Rodríguez Caravalle. 1612. Archivo Musical de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 548

4.B.49. Cantoral. Oficio de la Resurrección del Señor. Simón Rodríguez Caravalle. Libro manuscrito. 1614. Archivo Musical de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 550

4.B.50. Cantoral. Oficio de las Solemnidades del Señor. Simón Rodríguez Caravalle. Libro manuscrito. 1609. Archivo Musical de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 552

4.B.51. Cantoral. Oficio de la Inmaculada Concepción. Presbítero Francisco Martínez. Libro manuscrito. 1864. Archivo Musical de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria inc. 553

4.B.54. Maqueta del proyecto de terminación del ala Norte de la Catedral de Canarias. Salvador Pállegas Gil. Maqueta en madera. 1990-1995. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria. inc. 555

5.1. Recopilación de las leyes de los reinos de Las Indias, mandados a imprimir y publicar por la mo-

5.1. *Justicia católica del rey Carlos II Anónimo*. Documento. Siglo XVIII. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias - Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 564
 5.2. *Nuestra Señora de Guadalupe. Anónimo*. Madera policromada y estofada. Siglo XVII. Iglesia de Santa Úrsula. Martín Adeje. Tenerife PÁG. 566
 5.3. *Nuestra Señora de Guadalupe. Anónimo* mexicano. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia de San Juan Bautista. Arucas. Gran Canaria PÁG. 567
 5.4. *Nuestra Señora de los Dolores. Madera policromada*. Ca. 1770. Anónimo mexicano. Ermita de Ntra. Sra. de Los Dolores. El Lodem. Mazo. La Palma PÁG. 569
 5.5. *Nuestra Señora de los Angeles. Anónimo* mexicano. Madera policromada, dorada y estofada. Ca. 1730. Iglesia de Nra. Sra. de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife PÁG. 571
 5.6. *Apócrifo de la Virgen del Poder*. Anónimo. Domingo de Quintana. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife. Tenerife PÁG. 572
 5.7. *Caullá de las mártires de Tancateo. Anónimo*. Sedá verde danés de España. Siglo XVII. Iglesia de San Miguel Arcángel. Tancateo. La Palma PÁG. 573
 5.8. *Argento de las reliquias Anónimo* italiano. Madera y platería en oro. Anterior a 1570. Iglesia de San Miguel Arcángel. Tancateo. La Palma PÁG. 575
 5.9. *Cáiz del Presentimiento. Orfebrería*. Iglesia de San Francisco de Borja. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 576
 5.10. *Mártires de Tancateo. Anónimo* canario. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 577
 5.11. *Fray Andrés, apóstol de Chile. Anónimo*. Fotografía. 1840. Cabildo Insular de Fuerteventura, Fuerteventura PÁG. 579
 5.12. *Partido de Baudismo de Fray Andrés*. Varios autores. Libro. Siglo XIX. Iglesia de Santa Ana. Caullá del Argal. Puerto del Rosario. Fuerteventura PÁG. 580
 5.13. *El Santo Hermano Pedro de San José de Belmaric atendiendo a los enfermos. Anónimo* cubano. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. La Laguna. Tenerife PÁG. 582
 5.14. *Cópula Anónimo* parameño. Plata sobredorada. 1685. Monasterio de la Inmaculada Concepción. Hermanas Concepcionistas franciscanas. Garachico. Tenerife PÁG. 583
 5.15. *Cóiz. Anónimo* guatemalteco. Filigrana en su color. 1694. Iglesia de San Lorenzo. San Lorenzo. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 586
 5.16. *Protótipo Anónimo* venezolano. Plata sobredorada. Anterior a 1776. Iglesia de Santa Catalina. Martín. Tenerife PÁG. 587

5.17. *Arca del Monumento Anónimo* de escuela americana. Madera con incrustaciones de cañe y nacar y aplicaciones de plata en su color. Ca. 1760. Iglesia de San Lorenzo. San Lorenzo. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 589
 5.18. *Estache del Arco del Monumento Anónimo* de escuela americana. Madera de cedro en su color con medallones acristalados de cobre dorado. Ca. 1760. Iglesia de San Lorenzo. San Lorenzo. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 591
 5.19. *Campana de vínculo*. Baltasar José de Letamendi. Plata fundida en su color. 1724. Ciudad de México. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria PÁG. 592
 5.20. *Partido de bautismo del Beato José de Anchieta de la Compañía de Jesús, denominado el Apóstol de Brasil*. Tinta sobre papel. tapas en pergamino. 1534. Archivo Histórico Diocesano. La Laguna. Tenerife PÁG. 593
 5.21. *Retrato de Don Luis de la Encina*. José Ossavary y Acosta. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 597
 5.22. *Carta del Obispo Luis de la Encina al Cabildo Catedral de Canarias*. Documento manuscrito. Siglo XIX. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 598
 5.23. *Informe sobre la muerte del Obispo Luis de la Encina*. Varios autores. Documento manuscrito. Siglo XIX. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 599
 5.24. *Nombramiento como Obispo de Yucatán de Don Pablo Marcos*. Guillermo Gaste. Documento manuscrito. Siglo XVII. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 600
 5.25. *Cópo de Comunión Anónimo* mexicano. Plata en su color. Anterior a 1757. Santuario de Nra. Sra. de las Nieves. Santa Cruz de La Palma. La Palma PÁG. 601
 5.26. *Sacra lateral Anónimo* mexicano. Plata repujada en su color sobre alma de madera. Anterior a 1778. Basílica Ntra. Sra. del Pino. Torre. Gran Canaria PÁG. 602-603
 5.27. *Corona. Anónimo* venezolano. Oro y esmeraldas. Ca. 1722. Iglesia de Ntra. Sra. del Rosario. Valle Guerra. La Laguna. Tenerife PÁG. 604
 5.28. *Corona. Anónimo* venezolano. Oro y esmeraldas. Ca. 1722. Ermita de Nuestra Señora del Rosario. Valle Guerra. Tenerife PÁG. 605
 5.29. *Corona imperial. Anónimo* venezolano. Filigrana de oro. Torcer cuarto del siglo XIX. Iglesia del Dulce Nombre de Jesús. La Guancha. Tenerife PÁG. 606

6.1. *Retrato de José Viera y Clavijo*. José Ossavary y Acosta. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 615
 6.2. *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. Viera y Clavijo. Documento. Siglo XVIII. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias - Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 616
 6.3. *Minezales del gabinete de Historia Natural de Viera y Clavijo*. Minezales. Siglo XIX. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias - Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 618
 6.4. *Diccionario de Historia Natural*. Tomo I. José de Viera y Clavijo. Libro impreso. 1799. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias - Centro Teológico de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 618
 6.5. *Retrato del Obispo Cervino*. José Rodríguez de la Oliva. Óleo sobre lienzo. 1770. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 620
 6.6. *Boculo del Obispo Cervino*. Estanislao Martiño. ¿Plata fundida, cincelada, sobredorada y en su color? 1769. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 621
 6.7. *Copia de 1785 de las Constituciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. Pedro Escobedo de Arista. Documento manuscrito. Siglo XVIII. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 623
 6.8. *Libro Primer de Estudios del Seminario General de la Purísima Concepción de María Santísima Ntra. Sra.*. Varios autores. Libro manuscrito. Siglo XVIII. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 627
 6.9. *Retrato del Obispo Tomás Lorenzá Riquelme*. Óleo sobre lienzo. 1860. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 628
 6.10. *Libro de Visión Pastoral del Obispo Tomás*. Documento manuscrito. Siglo XVIII. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 629
 6.11. *Uso nuevo y universal para aprender con perfección y brevedad la lengua francesa*. Antonio Galimaco. Libro impreso. 1767. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias - Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 629
 6.12. *Declamaciones Físio* (Quintiliano) y Pietro Buonanno. Libro impreso. 1720. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias - Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria PÁG. 630
 6.13. *De arte gimnastica*. Libro impreso. 1601. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias-Centro Te

- ológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 630
614. *Institutiones Theologicæ in vniuersitatum*. Agustín Cabales Magi. Libro impreso. 1784. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias-Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 630
615. *Tratado instructivo y práctico sobre el arte de la tintura*. Libro impreso. 1778. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias-Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 630
616. *Tratado de la ciudad y del templo de Jerusalén*. Tomo III. Parte I y II. Juan Bautista Villalpando. Libro impreso. 1604. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias-Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 631
617. *Retrato del Obispo Martínez de la Plaza*. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 633
618. *Obras de antigüedades de los judíos*. En los gueros de los juños y también del origen antiguo de los judíos. Libro impreso. 1569. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias-Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 634
619. *Comunicación de D. Manuel Verdugo Albitartu al Cabildo Catedral de Canarias de su nombramiento como Obispo*. Manuel Verdugo y Albitartu. Documento manuscrito. Siglo XVIII. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 635
620. *Retrato del Obispo Verdugo*. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Laguna. Tenerife pág. 637
621. *Boceto del Obispo Verdugo*. Manuel Ignacio Vargas Machuca. Plata fundida, cincelada y sobrelana. 1796. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 638
622. *Mito del Obispo Verdugo*. Anónimo. madreño? Bordado con chapéras, lentejuelas e hilo de oro y plata sobre raso blanco de seda. 1796. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 640
623. *Pectoral del Obispo Verdugo*. Anónimo. madreño? Esmeraldas y brillantes montados sobre plata en su color y cadena de oro. 1796. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 641
624. *Anillo del Obispo Verdugo*. Anónimo. madreño? Oro, diamante y esmeralda. Siglo XVIII. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 641
71. *Retrato del arzobispo Cristóbal Bencomo*. Luis de la Cruz y Riso. Óleo sobre lienzo. 1820. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 652
72. *Bula de erección de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna*. Pio VI. Documento manuscrito. 1819. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 654
73. *Sello de la Catedral de La Laguna*. Anónimo. sevillano. Plancha de bronce. Siglo XIX. Arzob. Catedral de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 656
74. *Boceto del Arzobispo de Mercedes*. José Ignacio Macazaga. Plata fundida y cincelada en su color. 1817. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 657
75. *Patifal del Arzobispo de Mercedes*. Atribuido a Vicente Xirones. Raso liso de seda con bordados en oro, plata y sedas. Ca. 1817. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 658
76. *San Fernando*. Antonio Quesada. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 660
77. *Santa Isabel*. Antonio Quesada. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 661
78. *San Cristóbal*. Antonio Quesada. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, Tenerife pág. 662
79. *Retrato del Obispo Luis Polgueros*. Sión. Anónimo. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Obispado de Tenerife. La Laguna, Tenerife pág. 663
81. *San Bernardo*. Anónimo. Madres policromadas. Siglo XVIII. Iglesia de San Bernardo y San Telmo. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 673
82. *Retrato del sacerdote Manuel Díaz Arevalo*. Carriona Lopez. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Iglesia de El Salvador Santa Cruz de La Palma. La Palma pág. 675
83. *Casulla del Terro del Corpus*. [Detalle]. Andrés francés. Tisa de plata oro y bronceadas. 1821. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Orotava, Tenerife pág. 676
84. *Retrato del cardenal Justo José Romo y Gamboa*. José María Romero. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 677
85. *Récueil de planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux, et les Arts Méchaniques*. Libro impreso. Siglo XVIII. Biblioteca del Seminario Mayor de Canarias-Centro Teológico de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 678-679
86. *Retrato del Obispo Blumentrout*. Codina. Manuel Ponce de León y Falcón. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 680
87. *Boceto del Obispo Codina*. Anónimo. Plata. Siglo XIX. Iglesia de San Gregorio Taumaturgo. Tíde. Gran Canaria pág. 681
88. *Mito del Obispo Codina*. Anónimo. Vestimenta litúrgica. Siglo XIX. Iglesia de San Gregorio Taumaturgo. Tíde. Gran Canaria pág. 682
89. *Carta de felicitación al Obispo Codina por la reina Isabel II*. Isabel II. Documento manuscrito. Siglo XIX. Obispado de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 683
810. *Retrato de la reina Isabel II*. Ángel María Cortiñeri y Hernández. Óleo sobre lienzo. 1854. Casa Museo León y Castillo. Tíde. Gran Canaria pág. 684
811. *Expediente sobre el año del hambre*. Varios autores. Documento manuscrito. 1847. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 685
812. *Retrato de San Antonio María Claret*. Juan Pacheco Reina. Óleo sobre lienzo. Siglo XX. Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 686
813. *Cartas del Padre Claret al Obispo de Canarias*. Padre Antonio María Claret. Documento manuscrito. 1848. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 687
814. *Camino recto y seguro para llegar al cielo*. Padre Antonio María Claret. Libro impreso. 1848. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 688
815. *Catecismo breuísimo*. Padre Antonio María Claret. Libro impreso. 1848. Archivo Histórico Diocesano. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 689
816. *Relicario de San Antonio María Claret*. Gerardo Plata sobredorado. 1940. Iglesia del Sagrado Corazón de María. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 690
816. *Relicario de San Antonio María Claret*. [Detalle]. Granda Plata sobredorada. 1940. Iglesia del Sagrado Corazón de María. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 690
817. *Bula del nombramiento del Obispo Luch y Gorrijo*. Documento manuscrito. 1828. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 691
818. *Beato Pio IX*. José María Bosch. Óleo sobre lienzo. Siglo XX. Palacio Episcopal de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 692
819. *Retrato del Obispo Cueto*. José María Bosch. Óleo sobre lienzo. Siglo XX. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 694
820. *Novenario Anónimo*. Libro impreso. Siglo XIX. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 696
821. *Devocionario del Santo Oficio del Domingo J.A. de Laxalle*. Libro impreso. Siglo XIX. Archivo de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 696
822. *Sagrado Corazón de Jesús*. Madrina policromada. Siglo XIX. Iglesia de San Agustín. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 697

- 8.23. Estampos devocionales. Varios autores. Siglo XIX. Colección Particular. Gran Canaria pág. 698
- 9.1. San Flo X. Óleo sobre lienzo. Siglo XX. José María Bosch. Palacio Episcopal de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 707
- 9.1.1. Retráto. Antonio Gasali. Plata sobredorada, topacios y agua marina. 1878. Royal Collections. Valencia pág. 708
- 9.1.2. Tenebrario. Antonio Gasali. Plata sobredorada y plata en su color. 1878. Royal Collections. Valencia pág. 709
- 9.2. Bula de nombramiento del Obispo Serró y Sotomayor. Documento impreso. Siglo XIX. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 711
- 9.3. Retráto de Don Domingo Pérez Cicerón. José Aguilar. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Obisepado de Tenerife. La Laguna. Tenerife pág. 712
- 9.4. Nuestro Señor de los Reyes. Carlos Morán Cabrera. Óleo sobre lienzo. 1954. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. Valverde. El Hierro pág. 714
- 9.5. Nuestro Señor de Balos. Gralado Bronze y piedra volcánica. Siglo XX. Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. Santo Lázaro de Teguina. Gran Canaria pág. 715
- 9.6. Piedad. Antonio Padoin. Óleo sobre tablas. 1908. Casa-Museo Antonio Padoin. Gáldar. Gran Canaria pág. 716
- 9.7. Y una espada abrasóse tu alma. Miguel Ángel Martín. Reproducción en bronce. 2001. Colección Particular del autor. La Laguna. Tenerife pág. 718
- 9.8. Cristo yacente. Manuel Ramos González. Madera policromada. 1939-1940. Iglesia de San Juan Bautista. Arucas. Gran Canaria pág. 719
- 9.9. Virgen María. Arosalim Cárdenas. Madera vista. Siglo XX. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 719
- 9.10. San Sebastián. Madera. 1950. Tony Gallardo. Colección particular. Gran Canaria pág. 720
- 9.11. Plegaria. Luis Alemán Marchal. Píndro. 1934. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 721
- 9.12. La Virénica y el Santo. Susana Jesús Amrictita. Óleo sobre tabla. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 721
- 9.13. Anunciación. Jesús González Arencibia. Óleo sobre lienzo. 1961-1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 722
- 9.14. San Pedro Mártir. Jesús González Arencibia. Óleo sobre lienzo. 1955. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 723
- 9.14.1. Anunciación. Plácido Fleitas. Bajarelievo en madera. 1945. Casa-Museo de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 724
- 9.15. Retráto del Obispo Páldio y Zapata. José María Bosch. Óleo sobre lienzo. 1961. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 725
- 9.15.1. Historias sociales del Obispo Páldio. Antonio Páldio y Zapata. Documento. Siglo XX. Biblioteca del Cabildo Catedral. Catedral de Santa Ana. Gran Canaria pág. 726
- 9.16. Retráto del Obispo de Tenerife. Luis Franco García. Rafael Delgado. Óleo sobre lienzo. 1972. Obisepado de Tenerife. La Laguna. Tenerife pág. 727
- 9.17. Retráto del Obispo Infantes Florido. José Palomar. Óleo sobre lienzo. 1979. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 728
- 9.18. Retráto de D. Felipe. Obispo de la Diócesis Nivariense. Miguel Rocha. Óleo sobre lienzo. 1998. Obisepado de Tenerife. La Laguna. Tenerife pág. 729
- 9.19. Sinodo del Obispo de Tenerife. D. Felipe Fernández. Documento. Siglo XX. Obisepado de Tenerife pág. 730
- 9.20. Retráto del Obispo de la Diócesis de Canarias. D. Ramón Echevarri. Alberto Manrique. Óleo sobre lienzo. Siglo XX. Obisepado de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 731
- 9.21. Sinodo del Obispo D. Ramón Echevarri. Libro impreso. Siglo XX. Obisepado de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 732
- 9.22. Piedad. Alberto Manrique de Lara y Diaz. Tinta de color sobre papel cartón. 2003. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Gran Canaria pág. 733
- 10.1. Nuestro Señor de la Exaestación. Hendrick Van Baler. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife pág. 743
- 10.2. Anunciación y Visitación. Hendrick Van Baler. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife pág. 744
- 10.3. Adoración de los pastores y adoración de los reyes. Hendrick Van Baler. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife pág. 744
- 10.4. Fagelación y oración en el huerto. Hendrick Van Baler. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife pág. 745
- 10.5. Eccc Homo y encuentro con la Virénica. Hendrick Van Baler. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife pág. 745
- 10.6. Descendimiento y Piedad. Hendrick Van Baler. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife pág. 746
- 10.7. Resurrección y los tres Moros en el sepulcro. Hendrick Van Baler. Óleo sobre tabla. Siglo XVI. S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna. Tenerife pág. 747
- 10.8. Icono de los Doce Apóstoles. Anónimo ruso. Escucía de Postromai. Tabla al temple. Siglo XVIII. Colección Particular. Gran Canaria pág. 747

BIBLIOGRAFÍA

- ARAD GONZÁLEZ, Argelies (1991): *José Aguiar*. Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Tenerife.
- ABREU y GALINDO, FRAY JUAN DE (1977): *Historia de la Conquista de los siete Islas de Canaria*. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.
- ACOSTA BRITO, Claudio R. y RODRÍGUEZ CALLEJA, Jesús E. (1999): *El Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Tírdie*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Tírdie.
- ACOSTA PÉREZ, Domingo (1972a): «Actos en honor de la Patrona de las Islas», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de agosto de 1972.
- (1972b): «Apertura de una exposición iconográfica de la Virgen de las Nieves y San Miguel Arcángel», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 1972.
- (1972c): «Fiesta en el santuario de Nuestra Señora de las Nieves», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de agosto de 1972.
- ADAMS, Harlan Martin (1967): *Catalogue of books printed on the Continent of Europe, 1501-1600*, 2 vol. Cambridge Libraries, Cambridge.
- AGUDO LÓPEZ, José (1983): *Carlos Morán*. [Exposición antológica], Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- AGUILERA, Emilián M. (1946): *Paintores españoles del siglo XVIII*. Iberia-Joaquín Gil, Barcelona.
- ALAMO, Néstor (1929): «La Ciudad de Tírdie», en *Diario de Las Palmas*, Esº extraordinario dedicado a las Exposiciones de Sevilla y Barcelona, Las Palmas de Gran Canaria, julio de 1929.
- (1984): «Las tablas de Agastes», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de agosto de 1984.
- (1985): «Un banquero de Colón, en Gata III», *Las deudas de Lago*, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de octubre de 1985.
- ALEMÁN RUIZ, Esteban (2000): *Inicio de la clausura femenina en Gran Canaria: el Monasterio de la Concepción, 1592-1634*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- ALEMÁN RUIZ, Esteban; PERDOMO CERREA Manuel, CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2002): *Arte en Canarias*. Villo de Fírgos-Gran Canaria Siglos XVIII [Catálogo de la exposición conmemorativa de los 500 años de la construcción de la primitiva ermita de San Juan de Ortega] (1502-2002). Gran Canaria.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro (1993): *Néstor: Tipismo y Regionalismo*, Las Palmas de Gran Canaria.
- ALOMAR CANVELLES, Antoni Ignasi: *L'armament i la defensa a la Mallorca medieval*. Palma de Mallorca.
- ALONSO, Mª Rosa (1949): «El Tríptico de la Parroquia de Taganana», en *Tenerife Gráfico*, Santa Cruz de Tenerife, julio-agosto 1949, pp. 4-5.
- (1951): «El Tríptico de la Parroquia de Taganana en Tenerife», en *Rampas*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de enero de 1951.
- (1972): «Papeles Tenerifeños, en Colección de crítica y ensayo, nº 4. Ediciones Nuestro Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1972.
- (2000): «Otra vez La Palma», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de septiembre de 2000.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen (1990): «Notas para la historia de la Catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV», en *Latomotom de Arte*, nº 3. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ALZOLA, José Miguel (1960): «Iconografía de la Virgen del Pino», en *El Museo Canario*, nº 73-74, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1981): *El aminero José Luján Pérez (1756-1825)*. Colección La Gagua, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1986): *La Iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1991): *La advocación del Pino en la Península y Canarias*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- ALLEN, Jonathan (1995): «El esplendor flamenco de Canarias», en *La Provincia*: Las Palmas de Gran Canaria, 15 de junio de 1995.
- (2002): *Rostros de la Isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- ALLOZA MORENO, Manuel Arzob (1981): *Lo pintado en Canarias en el siglo XIX*. Aula de Cultura de Tenerife, Madrid.
- AMADOR MARRERO, Pablo (1999): «Análisis de una escultura articulada del siglo XVI, mediante la aplicación de la Tomografía Axial», en *Actos del IV Simposio de Centros Históricos de Canarias*. Yaiza (Lanzarote). Ayuntamiento de La Laguna, Tenerife.
- (2000): «El Señor difunto de La Laguna. Análisis y restauración», en *La muerte y entierro de Cristo nuestro Señor y la Cofradía de la Misericordia*. Ayuntamiento de La Laguna.
- (2001): «Virgen de la Encarnación», en *Seco Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Tenerife.
- AMADOR MARRERO, Pablo y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (1998): «Aproximación a la imaginaria procesional en Canarias» en *Escuela de Imaginería*. Ediciones Caja Sur, Córdoba.
- AMADOR MARRERO, Pablo y PÉREZ MORENO, Jesús (2000): «El Cristo de la Catedral de Santa Cruz de La Palma. Recuperación del legado andaluz en Canarias IV», en *Escuela de Imaginería*. Ediciones Caja Sur, Córdoba.
- ANCHETA CABRERA y SANMARTÍN Balsañar de (1677): *Compendio de la vida de el Acólito de el Brasil nuevo transmuntado, y grande obrador de maravillas*. V. P. Joseph de Anchieta, de la Compañía de Jesús, natural de la Ciudad de la Laguna, en la Isla de Tenerife, uno de las de Canaria, Juan Antonio Tarazona, Xerez de la Frontera.

ANCHIETA, José de (1583): *Pluma Marianam, auctore Venerabili P. Josepho de Anchieta Lucanensi, Sacerdote Professo Societatis Jesu; Apostolus Brasiliensis nuncupatus*.

Typis Vincentii a Bonnet. In urbe Sanctae Crucis (Tenerife).

ANES, Gonzalo (1969): *Economía e Ilustración en la España del Siglo XVIII*. Ediciones Ariel, Españoles de Llobregat, Barcelona.

ANGULO NÚÑEZ, Diego (1958): *Pinuras del Siglo XVII*. Colección Ars Hispanica, tomo XV. Historia Universal del Arte Hispanico, Editorial Plus-Ultra, Madrid.

ANGULO NÚÑEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1969): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del s. XVII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

— (1969): *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

ANÓNIMO (1968): *Annals de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, vol. 41, Guatemala.

ANÓNIMO (1970): *La Virgen en la Pintura y la Escultura de Icaal*. Iglesia de San Francisco, Exposición, 26 de septiembre de 1970, imprenta AFRÁ, Santa Cruz de Tenerife.

ANÓNIMO (1979): *Arte sacro de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción*, [Dibajo de Exposición], La Laguna, Tenerife.

ANÓNIMO (1986): «Según un vocal de la Asociación de Vecinos. Con frecuencia Taganana vive en el olvido», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de agosto de 1986.

ANTONIO, Nicolás (1788): *Bibliotheca Hispana Vetus*. *Matris Anni Vichium et Heredes D. Joachani Barro*, 2 v.

ANTONIO SÁENZ, Trinidad de (1999): «El siglo XVII español», en *Historia del Arte*, Historia 16, Madrid.

ARANA MELO, Luis (1997): «Agnete (Gran Canaria). Ciudades y Puebros de Canarias», en *La Prensa*, [Revista semanal de El Día], nº 73, Santa Cruz de Tenerife, 1 de noviembre de 1997.

ARIAS DE COSSIO, Ana María (1999): *Jesús Hernández Herra. La proyección intelectual de una trayectoria académica*, Cabildo Insular de Tenerife. Área de Cultura, Patrimonio Histórico y Educación, Tenerife.

ARMAS, Fernando de (1944): «Nuestra Señora de las Nieves y Agnetes», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de agosto de 1944.

ARMAS AYALA, Alfonso de (1953): *Don Luis de la Cruz y su época*, Instituto de Estudios Históricos, Puerto de La Cruz.

ARMAS MEDINA, José de (1971): «La Ermita de las Nieves: conclusiones», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de mayo de 1971.

ARTILES, Joaquín (1945): «El Sagrario Mayor de Agüimes», en *El Museo Canario*, nº 14, año VI, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 39-41.

— (1946): «Catálogo incompleto del tesoro de la Iglesia de Agüimes», en *El Museo Canario*, nº 17, año VII, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 31-56.

— (1960): «El Libro de Gasto Ordinario del Convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes», en *Homenaje a Simón Benítez Padilla*, nº 73-74, año XXI, enero-diciembre, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 93-101.

— (1965): «El Convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes (I)», en *El Museo Canario*, nº 93-96, año XXVI, enero-diciembre, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 131-138.

— (1966-67): «El Convento de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes (II)», en *El Museo Canario*, nº 97-112, años XXVII-XXX, enero-diciembre, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 49-66.

— (1974): «La Virgen del Rosario en Agüimes», en *El Museo Canario*, año XXX, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 73-83.

— (1977): «El templo parroquial de la villa de Agüimes», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 23, Madrid-Las Palmas, pp. 603-635.

— (1979): «Agüimes, bajo el signo gótico y el flamenco», en *Aguayro Boletín Informativo*, nº 114, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, p. 21.

— (1980): «Inventario del tesoro de la iglesia de Agüimes», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 26, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, pp. 205-238.

— (1982): *Agüimes artístico*. Colección La Guagua, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

— (1982): «El templo neoclásico de Agüimes», en *Aguayro Boletín Informativo*, nº 141, mayo-junio, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, pp. 17-21.

— (1985): *Un legado de cinco siglos (Lo Villo de Agüimes)*, Las Palmas de Gran Canaria.

ARTILES RODRÍGUEZ, Pablo (1935): *De Guro Canario a Roma*, Salesianas, Las Palmas de Gran Canaria.

AT. (1985): «Prestarán obras el Museo del Prado, la iglesia y colecciones públicas y privadas, nacionales y extranjeras. El Alcalde de Agnete no quiere que el Tríplico vaya a una exposición internacional», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de mayo de 1985.

ÁVILA, Ana (1998): *Lo Humano y lo Sacro en la Isla del Hierro*, Cabildo Insular de El Hierro-Gobierno de Canarias, Tenerife.

AYLA BENÍTEZ, Juan (1985): *Noticias sobre el templo de San Juan Bautista*, Fundación Mafe-Guaranfente, Madrid.

BALBUENA, José M. (1984): «El alcalde llama al pueblo a oponerse. Revuelto ante el traslado a Madrid del Tríplico de las Nieves», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de noviembre de 1984.

BALCELLS Y PINTO, José M. (1961): «Las tablas de Taganana», en *Revista de Historia*, tomo XVII, año XXV, nº 93-94, Universidad de La Laguna, La Laguna.

— (1963): «Tablas pintadas de Taganana», en *Drugo*, La Laguna, año 1, nº 1, 1 de enero de 1963.

BAROZZI DE VIGNOLA, G. (1961): *El Vignola de los Popolietanos*. Los cinco órdenes de Arquitectura. [4ª Edición], Editorial Theodora Leteur.

BATISTA FALCÓN, Celina (2002): *Almanaque de Autores de La Caja de Canarias*. La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.

BENÍTEZ PADILLA, Simón (1950): *Glosa de la exposición retrospectiva del Museo Canario incorporado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas por su presidente*, Las Palmas.

BERMEJO MARTÍNEZ, Elsa (1980): *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, tomo I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

BERMÚDEZ SUÁREZ, Felipe (1988): «El Vaticano II en la Diócesis de Canarias. Los once años de d. José Antonio Infantes Florido. 1967-1978» en *Almógarén*, Las Palmas de Gran Canaria.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1992): «Pedro Roldán» en *Arte Hispanico*, nº 2, Sevilla.

BETANCORT, M. (1984a): «Según las dos restauradoras que trabajan en él. Es necesaria una réplica del Tríplico de las Nieves para salir en posición, en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de julio de 1984.

— (1984b): «La restauración del tríplico, un modelo a seguir, según Herva Figue», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de julio de 1984.

— (1984c): «Presentado el Tríplico de Las Nieves, tras su restauración», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de agosto de 1984.

— (1984d): «Masivo fervor religioso, con asistencia de miles de fieles. El Tríplico de las Nieves, Agnete, salió de nuevo en posición tras la restauración en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de agosto de 1984.

- (1985): «Desde el sótano están depositadas en el Gobierno Civil. Hoy se trasladarán a Madrid las tablas laterales del Tríptico de Las Nuevas», en *Comarlas* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de mayo de 1985.
- BETANCORT BRITO, Santiago (1980): «En la ermita de las Nuevas. Importante hallazgo en Agüetes», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de enero de 1980.
- BETANCOR PÉREZ, Fernando (1997): «Evolución del panorama pictórico canario siglos XVI-XVIII», en *Introducción de Arte en Canarias*. Pintura 3. Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- BETHENCOURT ALFONSO, Juan (1991): *Historia del pueblo Guanche. Su origen, caracteres etnológicos, históricos e lingüísticos*, Francisco Lemus Editor, Tenerife.
- BETHENCOURT MASSELLI, Antonio (1983): «Pública regalista en Canarias: El fracaso en la instalación de los betlemitas», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 29, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, pp. 159-194.
- (1995): «Arte y Cultura siglos XVIII-XIX», en *Historia de Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 313-366.
- BOMPIANI (1994): *Rinascimento da Bruneleschi o Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, [Catálogo de la exposición].
- BONET CORREA, Antonio (1993): *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Editorial, Madrid.
- BONNET Y REVERÓN, Buenaventura (1940): «Un manuscrito del siglo XV: el navegante Diego Gomes en las Canarias», en *Revista de Historia, Universidad de La Laguna*, San Cristóbal de La Laguna.
- (1941): «El testamento de los trece hermanos», en *Revista de Historia, Universidad de La Laguna*, San Cristóbal de La Laguna.
- (1942): «Notas sobre algunos templos e imágenes sagradas de Lanzarote y Fuerteventura», en *Revista de Historia*, nº 59, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 183-197.
- (1954): *Canarias y la Conquista Franco-Normanda*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- BORGES, Vicente (1960): «Plan Taganarua. La señal de la cruz. Una cofradía que se cumplió los 350 años de su fundación. Las humildes campanas y el salbado cristiano. El espíritu religioso y los viejos pueblos. Un tríptico, obra de algún antiguo gran maestro de la pintura, que vale una fortuna y se conserva en Taganarua», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de mayo de 1960.
- BOSCH MILLARES, Juan (1940): *Hospital de S. Martín*, Las Palmas de Gran Canaria.
- BROWN, Jonathan (1995): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1990): *La Edad de Oro de la Pintura española*, Editorial Nueva, Madrid.
- BUE TRAPER, F. (1953): *Luis de Morales*, Nueva York.
- CABALLERO MUJICA, Francisco (1989): «Contendidos del Sínodo de 1629», en *Iglesia al Día*.
- (1992): *Canarias hacia Castilla II*, La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1998): *Documentos Episcopales Canarios*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.
- CABRERA PEREZ, J. Carlos (1996): *La Prehistoria de Fuerteventura: un modelo insular de adaptación*, Cabildo Insular de Gran Canaria-Cabildo Insular de Fuerteventura, Madrid.
- CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri (1935): *Dictionaire d. Archeologie et Liturgie Chrétienne*, Paris.
- CALBARRO, Juan Luis (2003): «La Nave de la Iglesia», en *Historia* 36, nº 327, pp. 8-20.
- CALERO RUIZ, Clementina (1991): *Luján*, Biblioteca de Artista Canarios, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- (1998): «La escultura anterior a José Luján Pérez», en *Gran Enciclopedia de Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, pp. 261-310.
- CALERO RUIZ, Clementina y QUESADA ACOSTA, Ana Marta (1990): *La escultura en Canarias hasta 1900*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- CALVO SEIRALLER, Francisco (1995): *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza Editorial, Madrid.
- CAMACHO Y PÉREZ GALDÓS, Guillermo (1950): «La iglesia de Santiago del Realajo Alto», en *El Museo Canario*, año XI, nº 33-36, enero-diciembre, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 127-161.
- (1961): «El cultivo de la caña de azúcar y la industria azucarera en Gran Canaria (1510-1535)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 7, Madrid-Las Palmas, pp. 11-70.
- CAMPOS ORAMAS, Javier (1999): *La Iglesia de San Juan de Arucas en la estela del gótico cotánkin*, Fundación Mapte-Guarante, Las Palmas de Gran Canaria.
- CAMPUBEL, Francisco (1965): «El Museo Diocesano de Barcelona», en *Anales de la Junta Tarraconensis*, vol. 37, Biblioteca Balmes Insular, Barcelona.
- CARANDE, Ramón (1969): *7 Estudios de Historia de España*, Ediciones Ariel, Espuigues de Llobregat, Barcelona.
- CARLOS VARONA, Marta Cruz de (2002): «La dilación del culto al Padre Simón de Rojas», en *Actas del Coloquio I. Hagiographie entre Histoire et Littérature (Espagne, Moyen Age et Sicile d'Or)*, Université de Toulouse Le Mirail, Toulouse.
- CARELLO Y GABRIEL, Abelardo (1953): *Autógrafos de pintores coloniales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- CARVAJAL SALINA, Enrique; FERNÁNDEZ MATRAN, Miguel Ángel y HERNÁNDEZ GUTIERREZ, A. Sebastián (2001): *Plan Director de la Catedral de Santa Ana*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- CASAS OTERO, Jesús (1987): *Estudio Histórico-Artístico de Tacoronte*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- CASNER, Susay (1995): *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao.
- CASTIGLIONI, Carlos (1948): *Historia de los Reyes*, Editorial Labor, Barcelona.
- CASTELLO, Pedro Agustín del (2001): *Descripción histórica y geográfica de las Islas de Canaria*, Condeado de la Vega Grande de Guadalupe, Las Palmas de Gran Canaria.
- CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (1993a): «Los inventarios desamortizadores como fuente para el estudio de la piedad franciscana y el arte en Canarias», en *Revista de Historia Canaria*, nº 177, Departamentos de Historia e Historia del Arte, Universidad de La Laguna, La Laguna.
- (1993b): *Iconografía franciscana en Canarias: escultura y pintura*, Tesis Doctoral inédita, vol. II, Universidad de La Laguna.
- CASTRO ALJÍN, Demetrio (1975-1976): «La cueva de los fueros, Fuerteventura», en *El Museo Canario*, tomos XXXV-XXXVI, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- CATTANEO E. (1984): *El culto cristiano en occidente*, CLU, Roma.
- CAZORLA LEÓN, Santiago (1971): «Escritos de Santa Teresa de Jesús en Las Palmas y el Dean don Francisco Mesa, natural de Gran Canaria», en *Boletín Oficial de la Diócesis de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1972): «Arquitectos de la Catedral de Las Palmas», en *Boletín Oficial de la Diócesis de Canarias*, nº 7 y nº 8, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1977-1979): «Una carta desconocida de los Reyes Católicos», en *El Museo Canario*, nº 38-40, Las Palmas de Gran Canaria.

mas, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de octubre de 1990.

—(1990): «Las artes plásticas en la Villa de Agaete (Gran Canaria): El tríptico flamenco de Las Nieves», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 36, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas, pp. 261-314.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (1986): «Platería religiosa madeirense», en *Cuadernos de Historia y Arte de la Diócesis de Madrid-Alcalá*, nº 5, Madrid, pp. 37-66.

—(1997): «Platería», en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Ibanet Correa, Antonio coord., Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 65-158.

CRUZ VILLARROEL, R. Manuel de la (1958): *Vida de Fray Andrés García*, (Reimpresión reciente, sin año, de la obra titulada *Vida del hermano donado de la Recoleta Franciscana Fray Andrés García*, Imp. del Ferrocarril, Santiago).

CUENCA SANABRIA, J. (1997): «Un nuevo afofo procedente del yacimiento arqueológico de las Caserones, Aldea de San Nicolás, Gran Canaria», en *El Museo Canario*, año LII, Las Palmas de Gran Canaria.

CUENCA TORIBIO, José Manuel (1979): *Iglesia y burguesía en la España liberal*, Bayona, Madrid.

D. W. Jones M. (2003): *La Cantabria reformada*, Editorial Akal, Madrid.

DANIELOU, J. (1961): *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris.

DARANAS VENTURA, Pascual (1997): *Guía histórico-artística de Santa Cruz de La Palma. La Palma. La isla bonita. Patrimonio de Turismo del Cabildo Insular de La Palma*, Tenerife.

DARIAS Y PADRÓN, Dacio V.; RODRÍGUEZ MOURE, José y BENÍTEZ INGLOTT, Luis (1957): *Historia de la Religión en Canarias*, Editorial Cervantes, Santa Cruz de Tenerife.

DARIAS PRINCEPE, Alberto (1981): «Arquitectura del siglo XX. Primera Etapa (1900-1930)», en *Historia de Canarias*, Planeta, Barcelona.

—(1988): «Arquitectura contemporánea anterior a 1930» en *Gran Enciclopedia Canaria*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife.

—(1992): *La Gama, Espacio, tiempo y forma*, Madrid.

—(1998): «Arte Flamenco en Tenerife», en *Fórum*, Patrimonio Histórico de Canarias, Tenerife, tomo IV, IDARIAS PRINCEPE, Alberto coord. Sección Bellas Artes Gobierno de Canarias; Consejería de Educación, Cultura y Deportes; Viceconsejería de Cultura y Deportes; Dirección General de Patrimonio Histórico, Las Palmas de Gran Canaria.

DARIAS PRINCEPE, Alberto y FURRINOS CORBELLA, Teresa (1997): *Arte, religión y sociedad en Canarias*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

—(1984): «Especialistas en arte flamenco. Inspección del tríptico de Las Nieves, en Diario de Las Palmas», Las Palmas de Gran Canaria, 17 de julio de 1984.

—(1984b): «El tríptico se guarda en Agaete», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de noviembre de 1984.

—(1984c): «Del tríptico de Las Nieves. El Obispo autorizó el traslado», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de noviembre de 1984.

DIÁZ BODEGAS, P. (1996): *Documentos pontificios. Tipología*, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Edición conmemorativa del XXV Aniversario de la fundación de la Asociación, Oviedo.

DIÁZ MARTÍN, Matías (1988): *Bio-bibliografía de Sacerdotes canarios*, Centro Teológico de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1988): *Don Miguel Suárez Miranda, Cronista de Teror*, Editorial Prensa Canaria, Las Palmas.

—(1991a): «Notas para una biografía del Dr. Don José García Ortega, Canónigo de La Laguna», en *Almogorera*, Centro Teológico de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1991b): *Don José García Ortega, Canónigo de La Laguna*, Editorial Prensa Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1991c): *José García Ortega, Sacerdote y publicista*, Parahiblos, Las Palmas de Gran Canaria.

DIÁZ PADRÓN, Matías (1965): «Pinturas de Juan de Miranda en la Casa de Castillo», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 11, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1971): *Catálogo de obras restauradas. 1967-68. Sección de Pintura*, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte; Ministerio de Educación y Ciencia; Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

—(1985a): «Pinturas», en *Arte Flamenco en La Palma*, Catálogo exposición, s.p. Gobierno de Canarias, Consejería de Cultura y Deportes.

—(1985b): *Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges. 1500-1700*, Europa 85 España, (Publicación réalisée sous la direction scientifique de Jean-Marie Duvosquel et l'initiative Vandeweyerl tomo II, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Crédit Communal de Belgique, 125 septembre-22 décembre, 1985, C 27-C 28 (por Matías Díaz PADRÓN), pp. 503-507).

—(1985c): «Alaxias tablas inéditas de Pierre Pourbus el Viejo, identificadas en la iglesia de

Santo Domingo de la isla de La Palma», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 31, Madrid-Las Palmas, pp. 537-551.

—(1986): «Una réplica de la «Santa Cena» de Francien en la colección Schmidt en Westfalia», en *Archivo Español de Arte*, tomo LX, nº 236, octubre-diciembre, Madrid, pp. 410-412.

DIDER, Robert (2001): «Art (Hispano-Flamand. Reflexions critiques: Considérations concernant des sculptures espagnoles et brabançonnaises, en Congreso Internacional sobre Gil Saez y la Escultura de su época (1998), Centro Cultural Casa del Cordón; Instituto Fernán González-Academia Burgonesa de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 113-144.

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1975): *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, Diputación Provincial, Sevilla.

DORÉSTE, Juan Evargelista (1848): *Memorias biográficas de los señores Diego Nicolás Ezcurra y don José Yvier y Clovia*, Imprenta Islaeta, Santa Cruz de Tenerife.

DUARTE, Carlos F. (1988): *El arte de la platería en Venezuela. Período hispánico*, Fundación Pampero, Caracas.

—(1998): *Catálogo de obras artísticas mexicanas en Venezuela. Período hispánico*, UNAM, México.

DUCHETS-SUCHAUX, Gaston y DASTOURREAU, Michel (1998): *La Biblia y los Santos*, Guía iconográfica, Alzasa Editorial, Madrid.

ELIADE, M. (1979): *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Guadarrama.

ERLANDE-BRANDENBURG A. (1989): *La Catedral*, Editorial Akal, Madrid.

ESCRIBANO GARRIDO, Julián (1987): *Los jesuitas y Canaries (1566-1767)*, Universidad de Granada, Facultad de Teología, Granada.

ESCUDERO Y PEROSCO, FRANCISCO (1894): *Tipografía hispálica: Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, Ed. facsimilar presentada por Aurora Domínguez Guzmán: Sevilla, Ayuntamiento, 1999.

ESPINOSA A. (1980): *Del origen y milagros de la Santa Imagen de nuestra señora de Candelaria, que apareció en la isla de Tenerife, con la descripción de esta isla*, Edición e introducción de A. Corrales, Goya ediciones, Tenerife.

ESTERAS MARTÍN, Cristina (1994): *La Platería en el reino de Guatemala. Siglos XVI-XIX*, Fundación Albergue Hermano Pedro, Guatemala.

ESTÉVEZ, Leandra (1999): «La imagen estampada de la Virgen del Pino», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de abril de 1999.

—(1967): «La Exposición «Restauraciones en Tenerife», en *Revista de Historia Canaria*, tomo XXXI, año XL, nº 153-156, enero-diciembre. Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 201-203.

F. M. (1984): «En la ermita de Las Nieves. Presentada, tras su restauración, el triptico de Agnetes, en *La Provincia. Las Palmas de Gran Canaria*, 2 de agosto de 1984.

F.R.S. (1985): «Una vez restaurados, los óvalos del triptico devueltos a Agnetes, en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de noviembre de 1985.

FAJARDO SERNOLA, F. (1992) *Hechicería y brujero en Canarias en la Edad Moderna*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1997) *El Palacio Arzobispal de Sevilla Publicaciones Casa Social y Cultural CapSur*, Córdoba.

FED Y RAMOS, José (1925): «Apuntes para la historia de la catedral de Canarias», en *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de octubre de 1925.

—(1925): «Apuntes para la historia de la catedral de Canarias», en *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de noviembre de 1925.

—(1926): «Apuntes para la historia de la catedral de Canarias. El orfebre Damián de Castro y sus obras en nuestra iglesia», en *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, febrero y marzo de 1926.

—(1930): «Las tablas flamencas de Agnetes», en *Conosios Turista. Revista Semanal Ilustrada*, nº 209, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de abril de 1930, p. 6.

FERNÁNDEZ, Juan Julio (1991): «Arte Flamenco en La Palma», en *Nuevo Revista de Arte, Cultura y Arte*, nº 20, diciembre, Madrid, pp. 95-96.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara y GARCÍA GARCÍA, M^a Concepción (1994): *Salva 300 Años de arte y devoción mariana en Navarra*, [Catálogo de la Exposición], Gobierno de Navarra y Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona.

FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1954): *Nobiliario de Canarias*. Obra que escribió el Académico de número de las Reales Españolas y de la Historia, ahora ampliada y puesta al día por una Junta de Especialistas, tomo II, J. Régulo-Editor, La Laguna.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto José (1963): «Notas históricas de la Semana Santa en Santa Cruz de La Palma, III», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 28 de marzo de 1963.

—(1962): «Ermita de las Angustias. Historia», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 16 de marzo de 1965.

—(1967a): «Semana Santa en la Villa de San Andrés y otras noticias históricas», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 20 de marzo de 1967.

—(1967b): «Fiestas del Corpus Christi en Santa Cruz de La Palma», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 3 de mayo de 1967.

—(1968): «Apuntes históricos. San Sebastián», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 29 de abril de 1968.

—(1970): «Historia de Las Nieves», en *Diario de Avisos*, [Nombre Extraordinario en Honor de Nuestra Señora de las Nieves], Santa Cruz de La Palma, junio de 1970.

—(1971): «4to. festividad de la Virgen de los Dolores en el Hoyo de Mao. Historia de la devoción a Nuestra Señora de dicha advocación», en *Diario de Avisos*, 15 de noviembre de 1971.

—(1979): «Iconografía del antiguo Templo de Beña Baja», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de mayo de 1979.

—(1980): *Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves. Fábula de la isla de San Miguel de La Palma (Canarias)*, Editorial Everest, León.

FERNÁNDEZ SEBRANO, Francisco (1970): «El último obispo de Tédice», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas.

—(1978): «El último viaje y estancia de Fray Jaime de Olina, obispo de Tédice», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid – Las Palmas.

—(1973): «Fray Jaime de Olina OP obispo de Tédice», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid – Las Palmas.

FERRANDO ROIG, Juan (1950): *Iconografía de los santos*, Ediciones Omega, Barcelona.

—(1952): *Arte religioso actual en Cataluña*, Editorial Atlántida, Barcelona.

FIGUEROA I ROTGER, Pere Jordi (1991): *Splendor Villes. Art cristià del Valls (872-1880)*, Arqueòlogia de Barcelona y Fundació Caixa de Sabadell, Barcelona.

FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen (1979): «Iconografía de los PP. Atvedo y Anchieta, y del Hermano Pedro de Bethencourt», en *II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977)*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1980): «Arte Barroco en Canarias», en *Arte en Conosios II*, Editorial Intersalar Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

—(1982a): «La pintura en Santa Cruz de La Palma», en *Homenaje a Alfonso Trujillo. Arte y Arqueología*, tomo I, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 345-410.

—(1982b): «Pintura del siglo XVII», en *Historia del Arte en Canarias*, tomo IX *Ide la Historia General de las Islas Canarias de A Millares Torres*, Edicra, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 119-125.

—(1982c): «Aportaciones a la historia artística de la comarca de Abona», en *Instituto de Estudios Conosios, 150 Aniversario (1932 - 1982)*, Instituto de Estudios Canarios-Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife.

—(1982d): «Santa Bárbara de Icod y el arte de Duque Comejo», en *Boletín de Bellas Artes*, II época, nº 10, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungria, Sevilla, pp. 198-211.

—(1983a): «Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tablas sevillanas y americanas», en *Anuario de Estudios Americanos*, tomo 37, Escuela de Estudios Hispánico-Americanos, Sevilla.

—(1983b): «Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695 - 1777)», Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna.

—(1990): «El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII. Caja de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

—(1993): «Diccionario de ensambladores y carpinteros de lo blanco (siglos XVI y XVIII)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 39, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria.

—(1999): *El arquitecto Manuel de Orosa y Acosta (1822-1850)*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.

—(2001): «La pintura antes de 1910. Decadencia histórica», en *Arte en Canarias siglos XV-XVII. Una mirada retrospectiva*, tomo I, Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes; Viceconsejería de Cultura y Patrimonio; Dirección General de Cultura; Islas Canarias, 2001, pp. 195-240.

FRIAS GARCÍA, M^a Isabel (1989): *Visión histórico-artística de la Villa de Adeje*, Ediciones Municipales de Adeje, Tenerife.

FUENTES PÉREZ, Gerardo (1982): «Aspectos artísticos de la Parroquia de Ntra. Sra. Del Rosario, Barlovento (La Palma)», en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1985): «La advocación del Buen Viaje en Icod el Alto. Los Realejos (Tenerife)», en *V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 747-758.

—(1990): *Canarias: El clasicismo en la escultura*. Catálogo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

—(1992): «La iconografía de San Bartolomé Apóstol en las islas de Fuerteventura y Lanzarote, en *V Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* (1991), tomo I. Catálogo Insular de Fuerteventura, Catálogo Insular de Lanzarote, Puerto del Rosario.

—(1994): José María Bosch, sacerdote y pintor, en *X Coloquio de Historia Canario-Americana* (1992), tomo II, Catálogo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

FUENTES PÉREZ, Gerardo y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1996): «Artes, en *Los Reales: una síntesis histórica. 5º Centenario Los Reales*, Ayuntamiento de la Villa de Los Reales, Tenerife, pp. 115-178.

GALANTE GÓMEZ, Francisco José (1982): «Arte gótico, en *Historia del Arte en Canarias*, tomo IX, *Ida la Historia General de las Islas Canarias de A. Millares Torres*, Edifca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 49-75.

—(1983): Elementos del Gótico en la Arquitectura Canaria, Edifca, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1985): «El Ambiente: Notas sobre La Palma y la Arquitectura Canaria del Siglo XVI, en *Arte Flamenco en La Palma*, [Catálogo de la Exposición] Gobierno de Canarias, Consejería de Cultura y Deportes, s.p.

—(1988): «La fachada de la Catedral de Las Palmas», en *Archivo Español de Arte*, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

—(1989): El ideal clásico en la Arquitectura Canaria desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, Edifca, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1990): *El Cristo de La Laguna*. Un sesentaria, una escultura y un grabado. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Catálogo Insular de Tenerife, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Patrimonio Histórico, Pontificia, Real y Venerable Excmo. de Santísimo Cristo de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

—(2002): *El Cristo de La Laguna*. Un sesentaria, una escultura y un grabado, 2ª edición, revisada y ampliada, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

GALLÉ ANTON, Ana M. (1996): *Spanyol Mesterművek o Billeo Szepművészeti Múzeumból*, [Catálogo de la Exposición], Szepművészeti Múzeum, Budapest.

—(2003): *Billeo a Genova. La cultura cambia la cita*, [Catálogo de la Exposición], Skira, Ginebra-Milano.

GALLARDO, Bartolomé José (1963-1889): *Esbozo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, [firmada con los apuntes de] de B.J. Gallardo, coordinados y aumentados por M.R. Zanco del Valle y J. Sancho Rapel, Imp. Madrid, 1968. Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, Madrid.

GALLARDO, Antoni (1938): *Del Mogent al Pla de la Coloma*, nº XLVII, julio-diciembre, *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, pp. 518-523.

GALLEGO, Julián (1984): *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Ensayos de Arte Catedra, Editorial Catedra, Madrid.

GALLEGO BURÍN, A. (1931): *La Capilla Real de Granada*, Granada.

—(1953): *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, Madrid.

GARCÍA ALAMO, José Antonio (1963): «Estronismo acontecimiento religioso y artístico. Acerca de la pintura flamenca de Nuestra Señora de las Nieves», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de octubre de 1963.

GARCÍA ALAMO, Rosario Mª (1984): *Historia de la parroquia del Sotanal y su iglesia*, Memoria de Licenciatura Irregular, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

GARCÍA BARBZUNO, Domingo (1990): *La morja incorrupta del convento de Santa Catalina de La Laguna*, San María de Jesús, La Laguna.

GARCÍA GANZA, María Concepción (1990): *El escultor Luis Salvador Carmona*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona.

GARCÍA GARCÍA, Antonio (1990): «El sínodo diocesano de Pedro Manuel Davila y Cardenas (1735) y su prolección detrimonómica», en *Almogorán*, nº 38, Centro Teológico de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.

GARCÍA MUÑOZ, J. (1985): *San Fernando, rey de Castilla y de León*, Sevilla.

GARCÍA ORO, J. (1999): «Clasificación y tipología documental», en *Introducción a la paleografía y a la diplomática general*, Editorial Síntesis, Madrid.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Magdalena; HEINÁNDEZ DÍAZ, Ignacio y CERDEÑA RUIZ, Rosario (1999): «El escultor Macario Batista Olivera y su obra», en *Tébet, Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, Catálogo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, pp. 213-215.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Rosa (1990): «Negin Delgado habla sobre el Tríplice», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de diciembre de 1990.

GARCÍA DEL ROSARIO, Cristóbal (1981): *Historia de la Real Sociedad Económica de*

Amigos del Fin de Las Palmas (1776 - 1900), Mancomunidad de Cabilos de Las Palmas, Valencia.

GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo (1974): *Historia de la Iglesia en España*, vol. 7, BAC, Madrid.

GARRALDA, M. D.; HEINÁNDEZ, F. y SANCHEZ VELAZQUEZ, M. D. (1981): «El enterramiento de la Cueva de Villaverde (La Oliva, Fuerteventura)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 27, Catálogo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas.

GARRIGA I RIERA, Joaquim (1989): «Santa Apollonia, Santa Magdalena, en *Millemum. Història d'Art de l'Església Catalana*, Generalitat de Catalunya, Barcelona.

GAWIÑO DE FRANCHY, Carlos (2001): «Iconografía de la Virgen del Pino, en *Arte en Canarias (siglos XV-XIX: Una mirada retrospectiva)*, tomo II, Consejo de Educación, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Madrid.

GAYA NUÑO, J. A. (1962): *Luis de Morales*, Helsinki.

GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan (1995): «El Descendimiento, una ceremonia de origen medieval en kof», en *Semana Santa kof de los Vinos*, kof de los Vinos, Tenerife.

GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, M. (1992): *Gato de Granada*, Granada.

GÓMEZ MORENO, María Elena (1958): «Escultura del siglo XVII», en *Arts Hispaniae*, vol. XVI, Madrid.

GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO, Juan Ramón (1994): «Aspectos artísticos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Guadalupe en Tegise en el tránsito del XVI al XVII, en *V Jornadas de Estudio sobre Fuerteventura y Lanzarote*, tomo I, Catálogo Insular de Fuerteventura y Catálogo Insular de Lanzarote, Madrid.

—(1995): «La huella heráldica del Obispo Camarero y Murga en Las Palmas», en *Almogorán*, nº 36, diciembre, Centro Teológico de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 185-193.

GONZÁLEZ, Isidoro (1985): *Jose Benito de Hita y Castillo (1714-1794)*, Escultor de las Hermandades de Sevilla, Caja San Fernando, Sevilla.

GONZÁLEZ, Antonio (1986): «La ciudad de Telde. Recorrido histórico-artístico, en *Aguazor*, Boletín Informativo, nº 368, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, nº 168, noviembre-diciembre, pp. 19-24.

GONZÁLEZ, Franck (1995): «Pintura flamenca del siglo XVI en la Casa de Colón», en *Diario de Las Palmas*, [Suplemento Fin de semana], Las Palmas de Gran Canaria, 8 julio de 1995.

GONZÁLEZ GÓMEZ, José Miguel (2001): «Los artistas también se llaman Bienaventurados», en

Mater Amabih, [Catálogo de la exposición], Otra Sobra y Cultural de Cajanus, Córdoba.

GONZÁLEZ LUIS, Francisco (1988): «Apuntes biográficos del padre José de Anchieta», en *Jose de Anchieta, vida y obra*, Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna, pp. 71-91.

GONZÁLEZ LUIS, Francisco (1988): «Nuevas informaciones en relación con el beato José de Anchieta, S. J., en las actas capitulares», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 24, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 567-592.

GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis (1974): «Don Diego de Muns II, obispo de Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas.

GONZÁLEZ Y MENÉNDEZ-REIGADA, Fr. Albino (1946): *Tigzonca*, Imprenta Zamorano, Santa Cruz de Tenerife.

GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio M^a. (1988): «Aproximación a la dinámica arquitectónica de los templos católicos del post-concilio en Gran Canaria», en *Almagorés*, nº 1, Centro Teológico de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1990): «Una joya del arte flamenco: El triptico de prínces de García del Castillo, Iglesia de San Juan Bautista, Telde, Gran Canaria», en *Agencia Boletín Informativo*, nº 189-190, diciembre, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1990): *El imaginero José Luján Pérez. Noticias sobre su biografía del hombre*, Caja Insular de Ahorros de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.

Guía (1950): Guía de la Exposición retrospectiva en el Museo Canario del II al 26 de julio de 1950. Actas culturales de las Fiestas de San Pedro Mártir organizadas por el Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas. En conmemoración del 467º aniversario de la incorporación de Gran Canaria a la Corona de Castilla, Las Palmas de Gran Canaria.

Guía (2001): *Tovessi por Anaga. Un recorrido por el Parque Rural de Anaga para conocer y valorar su Patrimonio Natural y Cultural*, Guía del Patrimonio, Oficina de Gestión del Parque Rural de Anaga del Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife.

GUDOL, I. CUNILL, Joseph (1907-1908): «Mestre Juan Gasco», en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. I, vol. II. (Editado también en formato de libro pequeño, Barcelona, 1908), Barcelona.

—(1911): «Noves obres del pintor Joan Gasco», en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10 diciembre de 1911.

GUTIÉRREZ DE OSSUNA, Emilio (1949): «El triptico de la Iglesia de Tagarana», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de abril de 1949.

HASLAM, Richard (1990): *Gloagh Willsons-Etts*, Academy Editions, London.

HERNÁNDEZ BENITEZ, Pedro (1938a): «El retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Telde», en *Revista de Historia*, tomo VI año XI nº 43-44, julio-diciembre, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 74-79.

—(1938b): *El Retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Telde*, Editorial Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1950): *Telde: sus valores religiosos, artísticos y arqueológicos*, Talleres tipográficos de imprenta «Telde», Telde.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1995): *Martínez Montañés*, Ediciones Guadalupe, Sevilla, 1987.

HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio (1984): *Plenarios de la Catedral de La Laguna*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

HERNÁNDEZ CORRALES, Alejandra (1997): *El Seminario Conciliar del Arcebispado Canario (1777-1897)*, Estudio histórico pedagógico, Gafiques Monterey, Barcelona.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (1991): «El culto isleño a la Candelaria en Canarias y América: de proceso sincrético a símbolo de identidad étnica», en *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV*, otros estudios, Centro de Estudios e Investigación de la Religiosidad andaluza, Sevilla.

HERNÁNDEZ GUTIERREZ, A. Sebastián (1988): «Vanguardia arquitectónica y últimas tendencias», en *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife.

—(1998): «La conspiración gótica en la Catedral de Santa Ana», en *IV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*, La Habana.

—(1999): *Catedral de Santa Ana*, Patrimonio Artístico, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2000a): «Galdós/Mérida y el retablo de la Catedral de Santa Ana», en *Homenaje a Alfonso de Armas Ayala*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(2000b): «El Coro de la Catedral de Santa Ana», en *Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*, Florencia.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Pedro [dir. y coord.] (1977): *Natura y cultura de los Islas Canarias*, Litografía Romero, Santa Cruz de Tenerife.

—(1980): «La Virgen de las Angustias y su Santuario de Ardiene», en *Escos del Santuario*, nº 6, noviembre-diciembre, Real Santuario Insular de N. S. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, p. 7.

HERNÁNDEZ JIMENEZ, Vicente (2001): *Aproximación a los Orígenes de Teror*, Ayuntamiento de la Villa de Teror, Las Palmas de Gran Canaria.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1952): «La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias», en *Archivo Español de Arte*, nº 98, Madrid.

—(1952): «La Catedral de Santa Ana y Flaxides», en *Revista de Historia*, tomo XVIII año XXV nº 100, octubre-diciembre, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 442-454.

—(1955): *Orfebrería de Canarias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

—(1955): «Los retratos reales de Luis de La Cruz y Rios», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid.

—(1958) «Un Cristo de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma», en *Archivo Español del Arte*, Madrid.

—(1960): «Sobre los arcos de la Catedral de Las Palmas (1500-1570)», en *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1960): «Notas bibliográficas. Dr. Pedro Hernández Benítez, Pbro.: Telde. Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos», *Telde*, 1958», en *Revista de Historia Canaria*, tomo XXV año XXXIII nº 131-132, julio-diciembre, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 436-439.

—(1961): «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 7, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 377-483.

—(1963): *Cincuentenario de la Catedral de La Laguna*, Exposición de Arte Sacro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna.

—(1963): *Las Islas Canarias y el Arte Flamenco* (Inédito) [Discurso de Apertura del Curso Académico 1963-64], Universidad de La Laguna, octubre de 1963.

—(1965-68): «Fos van Clove y el triptico flamenco de Agafes», [Comunicación pronunciada en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el 10 de mayo de 1966], en *Anuario de Estudios Canarios*, tomo XI-XIII, 1965-68, San Cristóbal de La Laguna, pp. 35-39.

—(1968-70): «Esculturas flamencas en La Palma», en *Anuario de Estudios Canarios*, tomo XIV-XV, San Cristóbal de La Laguna, pp. 91-95.

—(1969): *Restauraciones en Tenerife 1969*, [Catálogo de la Exposición], Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

—(1971): Exposición de Restauraciones, [catálogo], Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1984): «Canarias», en *Colección Tierras de España*, Fundación Juan March-Editorial Noguer, San Sebastián, pp. 141-358.

- (1983): «Presentación», en *Arte Flamenco en La Palma*. [Catálogo de la Exposición, Gobierno de Canarias: Consejería de Cultura y Deportes, s.p.
- (1995): «Arte», en *Enciclopedia Temática de Canarias. El Dio-Gobierno de Canarias: Consejería de Pesca y Transportes-Canarias; Naturaleza*. Cádiz, pp. 313-468.
- (1998): «La Catedral de Santa Ana y Plandes», en *Los Antequeros de la Catedral de Las Palmas. Homenaje a Jesús Hernández Peralta*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 135-155.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (1991): «La arquitectura neogótica en Las Palmas de Gran Canaria» en VIII Congreso Español de Historia del Arte, Mérida.
- (1998): «La pintura del siglo XIX en Canarias», en *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife.
- (2000): *Arte Hispanoamericano en los Conares Orientales. Siglos XV-XIX*. Icod, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
- (2001): *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*. Icod, Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, 2 vol. Islas Canarias.
- HERR, Richard (1973): *España y la Revolución del siglo XVIII*. Aguilar Ediciones, Madrid.
- HERRERA GARCÍA, F. (1990): «Vites Esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la isla de San Miguel de La Palma, en Atrio, Sevilla.
- HERRERA PIQUÉ, Alfredo (1978): *La ciudad de Las Palmas. Noticia histórica de su urbanización*. [Edición conmemorativa del Quinto Centenario de la fundación de esta ciudad], Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1985): «Prémios», en *Arte Flamenco en La Palma*. [Catálogo de la Exposición], Gobierno de Canarias. Consejería de Cultura y Deportes, s.p.
- (1995): «Desde la ensañación», en *Canaris 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de julio de 1995.
- (1997): *Las Palmas de Gran Canaria. Patrimonio Histórico y Cultural de una ciudad atlántica*. Editorial Rueda, Madrid.
- HERRERA PIQUÉ, Alfredo y SANTANA, Lazaro (1978): *Museos y Monumentos de la provincia de Los Palmas*. Caja Insular de Ahorros de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- HUNGER, René y RUDEL, Jean (1973): *El arte y el mundo moderno*. Planeta, Barcelona.
- (1980): «Iconografía palmera del Santo Arcángel y El Patrono de La Palma en el Santuario Insular», en *Écos del Santuario nº 5*, septiembre-octubre, Real Santuario Insular de N. S. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, p. 3.
- INFANTES FLORIDO, José Antonio (1977): «Un Seminario de su siglo entre la Inscripción y las Luces», en *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1981): *Crisis religiosa e ilustración: un horizonte desde la biblioteca de Trinita ventralina sobre la Iglesia del siglo XVIII*. El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1989): *Trinita: Una alternativa de Iglesia?*. Caja-Sur, Córdoba.
- (1989): *Diario de Trinita*. Caja-Sur, Córdoba.
- JAQ. (1986): «Ya se encuentran en Las Nieves las dos tablas laterales del Triptico», en *Canaris 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero de 1986.
- JANNI, José (1977): *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*. Aldecoa, Burgos.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, J. J. (1991): «Manifestaciones astrales entre los antiguos habitantes de las Islas Canarias», en *Coloquio Internacional de Arqueología e Astronomía*, (1989). Venetia, Giorgio Bretschneider Editore, Roma.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián (1940): «Manolo Ramos. Su estudio y su obra», en *HISPANIA* nº 60. Buenos Aires.
- (1945): *Apuntes históricos. Lo Villa de Aqueje y su Virgen de las Nieves*. Tipografía Alsola, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1954): «La catedral de Santa Ana y Plandes», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de septiembre de 1954.
- (1972): *Manuel Ramos González, escultor granocanario*. Las Palmas de Gran Canaria.
- (1983): «Presencia e influencia de la pintura de Rubens en Gran Canaria», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de marzo de 1983.
- (1983): «A propósito de la restauración de las tablas flamencas de Agüete I y II», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 y 10 de noviembre de 1983.
- JOUNEL, J. (1987): *Lugares de celebración*. NDL, Editorial Paulinas, Madrid.
- JUNGSMANN, J. A. (1965): *Homocia litúrgica y actualidad pastoral*. Dinos, San Sebastián.
- JURADO QUINTANA, Angéles (1992): «Carlos Morón culmina la copia del retablo de Nuestra Señora de las Nieves», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de agosto de 1992.
- LACHICA, S. (1987): «Los primeros asentamientos datan del año 1500. Teguayana-Cuatro siglos de olvido y desconocimiento», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de agosto de 1987.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1960): «Los señores de Canarias en su contexto sevillano», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid - Las Palmas.
- LAGUNA PAUL, Teresa (1992): «Pedro de Toledo y la iluminación de un misal sevillano del siglo XV», en *Laboratorio de Arte*, nº 6, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- (1993): «Consideraciones sobre la miniatura sevillana del siglo XV», Leuven : Uitgeverij Peeters, en *Flanders in a european perspective : manuscript illumination around 1400 in the Flanders and abroad : proceeding of the International Colloquium 7-10 september 1993*, Leuven.
- LEÓN BARRETO, Luis (1985): «Restaurada una ermita palmera del siglo XVI», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de junio de 1985.
- (1985): «Restaurado un santuario palmero del siglo XVI», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de agosto de 1985.
- LEÓN BATISTA, Alberto (1977): *Las Diez Labras de Arquitectura*. Ed. Alhambra, Madrid.
- LOBO CARRERA, Manuel (1979): *Grupos Humanos en la Sociedad Canaria del siglo XVI*. Colección: Las Gaugas, nº 8. Mancomunidad de Cabildos, Fine Cultural y El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- LOBO CARRERA, Manuel y RIVERO SUÁREZ, Benedito (1991): «Las primeras poblaciones de Las Palmas de Gran Canaria», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 37, Madrid.
- LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1983): *La Arquitectura del Renacimiento en el Archipiélago Canario*. Las Palmas de Gran Canaria.
- (1991): «El Triptico de Agüete (Gran Canaria) y otras pinturas de José van Cleve del Kurthstisches Museum de Viena», en *North Art*, tomo X, Universidad de Extremadura, Departamento de Historia del Arte, pp. 7-16.
- (1993): «Teguayana: Un núcleo de desarrollo interrumpido», en *Strenue Emmanuelae Mavere Oblatoe. Fitis Pritoe*. [Obras edordas covarente Glória Dize Padilla e Francisco González Lasd, Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones-Cabildo Insular de Tenerife-Ayuntamiento de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 599-611.
- LÓPEZ HERRERA, Salvador (1954): «Ensayo biográfico del padre Anchieta y Anchieta fundador de São Paulo», en *Revista de Indios*, nº 14, Madrid, pp. 93-114.
- LÓPEZ MARTÍN, J. (1997-1998): «Simbolismo y funcionalidad litúrgica de la Catedral», en *Artis Sacra*, nº 4-5, Madrid.
- LÓPEZ PLENASIA, José Casaró (2000): «Tenerife y los Países Bajos. Una tabla de ori-

gen brabanzón en la villa de Los Realejos, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 46, pp. 147-164.

LÓPEZ QUINTÁS, A. (1952): «Una obra eucarística del siglo XVII. La Salmodia Eucarística del P. Melchor Prieto», en *Estudios*, nº 23, Mayo-Agosto.

LORENZO CÁCERES, Andrés de (1948): «R de bautismo; fe de naturaleza. José de Anchieta y sus padrinos: Micer Donsejón y el III Adelantado», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 13 y 14 de julio de 1948.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2002): «Catalogación de obras e historiografía, en *El Tesoro de La Concepción*, Ayuntamiento de La Orotava, La Orotava, pp. 93-172.

LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista (1987): *Noticias para la Historia de La Palma*, tomo I. *Notas Rerum Canariarum*, XIX. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Cabildo Insular de La Palma, Santa Cruz de La Palma.

LUGO Y RODRÍGUEZ, Francisco (1968): «La Exposición de Arte Sacro, en 1967, del Arcebispo de Santa Cruz de La Palma», en *La Vire*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de mayo de 1968.

M. I. R. (1990): «El museo francés del Louvre, interesado por algunos detalles de la obra artística. También quisiera conocer detalles sobre la Santa Cena que figura pintada en el tríptico de Las Nieves», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de octubre de 1990.

M. S. A. (1995): «Casa de Colón / Pintura Flamenca. Un ecléctico frustra que obras de La Palma estén con los mejores flamencos. Una muestra recoge el arte de Flandes que integra el patrimonio canario», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de junio de 1995.

MADRE DI DIO, Fra Giuseppe della (1789): *Storia della vita, virtù, doti, e grazie del venerabile servo di Dio P. F. Pietro di S. Giuseppe Betancur*, Fondatore dell'Ordine Bettemilino nell'Indie Occidentali, Roma.

MARCO DORTA, Enrique (1964): *Plomos y dibujos del Archivo de la catedral de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria.

MARQUÉS DE LOZONA (Juan de Contreras) (1944): «Impresiones artísticas de una excursión a Canarias», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo LXVIII, año LVII, Madrid, pp. 5-14.

—(1945): *Historia del Arte Hispánico*, tomo IV, Salvat Editores, Barcelona.

MARTENS, Didier (2000): «Identification du *Tableau de l'adoration des Mages flamand, anciennement à la Chartreuse de Mirallores*, en *Annales de l'Institut de l'Art et d'Archéologie*, vol. XXXI, Université Libre de Bruxelles, pp. 59-92.

—(2001): «Identificación del cuadro flamenco de la Adoración de los Reyes, antiguamente en la Cartuja de Mirallores», en *Congreso Internacional sobre El Sitio y la Escultura de su época*, (13-16 octubre de 1999. Centro Cultural Casa del Cardén, Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 71-89).

MARTI BONET, Josep (1981): «M. Sant Pere de Vilamajor», en *Catàleg Monumental de l'Església de Barcelona. Valls Oriental*, vol. I, Arxius Diocesans de Barcelona, Barcelona.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959): «La influencia de Martínez Montañés en Tenerife», en *Archivo Español del Arte*, Madrid.

—(1959): «Vicente Carducho, Pintor de religiosidad hispánica», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 25, Valladolid.

—(1982): «La escultura barroca en Andalucía y otras regiones», en *Historia del Arte*, vol. II, Editorial Gredos, Madrid.

—(1986): *Historia del Arte*, tomo II, Editorial Gredos, Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ, Miguel Ángel (1999): *La historia de Santa Cruz de La Palma*, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma; Cabildo Insular de La Palma; CajaCanarias; Centre de la Cultura Popular Canaria, Tenerife.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Ulises (1993): «La historia», en *Anoeta*, Gobierno de Canarias; Viceconsejería de Medio Ambiente, [Con la colaboración del ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife], Tauri Producciones, Madrid pp. 34-55.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel (1995): *Santa Cruz de La Palma. La ciudad renacentista*, Litografía A. Romero, Santa Cruz de Tenerife.

MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel (1991): *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

MARTÍNEZ EXPOSITO, J. (1994): «Recintos de plegados», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de noviembre de 1994.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (1961): «El escultor Martín de Lozoya Cantos», en *Archivo Español de Arte*, nº 135, Madrid.

—(1979): «Esculturas americanas en Canarias», en *Coloquio de Historia Canario-Americana* (1977), tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 477-493.

—(1989): «Noticias sobre el Cristo de la Misericordia, Los Sitos (Tenerife), posible obra de Francisco de Ocampo», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 35, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria.

—(1991): *Historia de Arico*, Ayuntamiento de la Villa de Arico, Madrid.

MARTÍNEZ Y SANZ, M. (1874): «Episcopatado de Burgos», en *Boletín Eclesiástico del Arzobispado de Burgos*, nº XVI, Burgos.

MARTÍNEZ Y SANZ, M. (1983): *Historia del templo Catedral de Burgos*, Burgos.

MATLA, C. Ghyca (1965): *El número de Oro*, vol. I, Los Rítmicos. Vol II Los Rítmicos, Pusecán.

MARRERO RODRÍGUEZ, Manuela (1997): «Restamentos y codicilos de Mencia Diaz de Clavijo, madre del beato José de Anchieta», en *Anuario Estudios Canarios*, nº 41, La Laguna, pp. 243-256.

DE LA MAZA, Francisco [et alii] (1970): *Cuarenta siglos de plástica mexicana Arte Colonial*, Edición de Galería de Arte Herrero, México.

MEDINA, Paco (1995): «Exposición de obras de arte flamenco de las islas de Gran Canaria y Tenerife. Ceca de medio centenar de tablas del siglo XVI integran la muestra que se inaugura mañana en la Casa de Colón», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de junio de 1995.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1987): «La época de la Ilustración. El Estado y la cultura (1759-1808)», en *Historia de España*, tomo XXXI, Espasa-Calpe, Madrid.

MERINO, J. (1989): *Vida del Pacho Cueto, O.P. Fundador de las Dominicas Misioneras de la Sagrada Familia*, Editorial Agasa, Madrid.

MIGNE JACQUE, P. (1852): *Etlogique Curus Completus*, Parisii.

MILLARES CANTERO, Agustín (1988): «Anticlericales, masones y librepensadores», en *Almagor*, nº 141, Centro Teológico de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.

MILLARES CARLÓ, Agustín (1960): «Testamento y codicilos de Juan de Anchieta, padre del Apostol del Brasil, publicados con algunos comentarios», en *El Museo Canario*, nº 21, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 331-360.

MILLARES CARLÓ, Agustín y HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel (1975): *Bibliografía de escrituras canarias siglos XVI, XVII y XVII*, vol. I. El Museo Canario-Cabildo Insular de Gran Canaria, Valencia, pp. 181-250.

MILLARES TORRES, Agustín (1977): *Historia General de las Islas Canarias*, [Completada con elaboraciones actuales de diversos especialistas], tomo III, Edicra, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

—(1974): «Misión Rescate en el Mundo Histórico: iconografía palmera del Arcángel San Miguel», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 28 de septiembre de 1974.

MONDANER LÓPEZ, Emilia (1987). *La pintura barroca en Salamanca*, Ediciones Universidad de Salamanca-Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca.

MONTENEGRO DUQUE, A. (1991). *Historia de Burgos*, tomo II. Edad Media II, Burgos.

MONTERO MORENO, Antonio (1963). *Historia de la Persecución Religiosa en España*, BAC, Madrid.

MONTESDEOCA, Marian (2002). «Álvar historico del Guatimán, en *La Optima*, Supplemento Semanal de Ciencia y Cultural, Santa Cruz de Tenerife, 5 de diciembre de 2002.

MORALES PADRÓN, Francisco (1978). *Canarias. Crónicas de su conquista*, Ayuntamiento de Las Palmas-El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1985). «Del hermano cordero a la puercita asada», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de noviembre de 1985.

MORENO MENDOZA, Arsenio (1997). *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Electa, Madrid.

MÚJICA, José S. (1964). «El tríptico de Las Nieves puede estar incompleto. Según la descripción o testamento del cuadro del siglo XVI, en la que se menciona la existencia de una peana o hucos», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de diciembre de 1964.

MUÑOZ, Antonio (1985). «Donado un tríptico flamenco del siglo XVI a la Basílica de San Juan», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de septiembre de 1985.

—(1986a). «Ayer se anunció oficialmente la donación del Tríptico flamenco», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de enero de 1986.

—(1986b). «El Tríptico flamenco del siglo XVI llegó ayer a la Basílica de San Juan», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de enero de 1986.

—(1986c). «El retablo merece una consideración», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de enero de 1986.

NAVARRO Y RUIZ, Carlos (1936). *Sucesos históricos de Gran Canaria*, tomo II, tip. Diario, Las Palmas de Gran Canaria.

NAVARRO SECURA, M^a Isabel (1981). «Arquitectura del siglo XX en Canarias» en *Noticias de la Historia de Canarias*, Planeta, Barcelona.

—(1982). *Arquitectura del Mundo Económico en Canarias*, Aula de la Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

NAVARRETE PRIETO, Benito (1998). *La Pintura andaluza del Siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.

—(2001). María Magdalena Estévez y orientamientos, [Catálogo de la Exposición], Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

NEGRÍN DELGADO, Constanza (1985). «Esculturas en Arte Flamenco en La Palma, [Catálogo de la Exposición], Gobierno de Canarias, julio-julio, s.p.

—(1988). «¿Somos de Monteverde y las ermitas de su hacienda de Taacorte», en *La Palma*, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 34, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, pp. 323-351.

—(1992). «El cuadro de la Última Cena de la Iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma (Islas Canarias)», en *Archivo Dominicano*, tomo XII, Salamanca, pp. 199-221.

—(1993). «Cinco esculturas de origen brabantino conservadas en la isla de Gran Canaria», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 39, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, pp. 159-184.

—(1994). «La imagen titular del antiguo convento dominico de Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes (Gran Canaria)», en *Archivo Dominicano*, tomo XV, Salamanca, pp. 197-206.

—(1995). *Los Fieles Bajos y Tenerife. Pinturas del siglo XVI*, Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

—(1995). *Pintura flamenca del siglo XVI*, [Catálogo de la Exposición], Cabildo Insular de Gran Canaria, Tabapress S.A., Las Palmas de Gran Canaria.

—(1998). «Escuela Flamenca», en *Gran Enciclopedia Canaria*, tomo VI, (Etno-Fy), Ediciones Canarias, La Laguna-Las Palmas de Gran Canaria, pp. 1413-1415.

—(2000). *El arte en Cataluña y los fieles hispanos en tiempos de Carlos I* [Catálogo de la Exposición], Saló del Tinell, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, 19 de diciembre de 2000-4 de marzo de 2001, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V con la colaboración del Institut de Cultura de Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, Ediciones El Vaso, Madrid, cat. 72 (por Constanza NEGRÍN DELGADO), pp. 326-327, cat. 79 (por IDEM), pp. 341-343.

—(2001a). «Flamencos flamencos en las «islas del antic» testimonios de su incensuado artístico durante los siglos XVI y XVII», en *Coloquio Internacional Canarias y el Atlántico*, 1580-1648. IV Centenario del Ataque de Men der Does a Las Palmas de Gran Canaria (1999), Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 719-759.

—(2001b). «Flandes y el Atlántico ibérico: el incensuado artístico de Jacques de Gromenberg en la isla de La Palma», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Sileó y la Escultura de su*

época, [13-16 octubre de 1999, Centro Cultural Casa del Condal] Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 505-520.

—(2001 c). [Catálogo de la Exposición Arte en Canarias siglos XVIII-XIX]. Una mirada retrospectiva, tomo II, Gobierno de Canarias; Consejería de Educación, Cultura y Deportes; Viceconsejería de Cultura y Deportes; Dirección General de Cultura, Islas Canarias, cat. 1.8 (por Constanza NEGRÍN DELGADO), pp. 21-25, y cat. 3.1 (por IDEM), pp. 181-183.

NOVAR VILAR, B. y SALAZAR HERRERA, F. (2001). «La restauración de dos cristos de pasta de cera como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yanhuatán, Oaxaca», en *Imaginero indígena mexicano. Una catequesa en cera de miel*, Ediciones Caja Sur, Córdoba.

NÚÑEZ MUÑOZ, M. F. (1975). «Tenerife o San Cristóbal de La Laguna: Diócesis Nariwenses», en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, tomo IV, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

—(1978). «Preliminares para la erección de la Diócesis de Tenerife (1813-1819)», en *Revista de Historia de Canarias*, tomo 36, Tenerife.

—(1986). *La Diócesis de Tenerife. Apuntes para su historia (1813-1899)*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

OCETE RUBIO, R. (1988). *Armas blancas en España*, Madrid.

OLIVEIRO DÍAZ, Esther y PERERA BENDICORAY, Francisca María (1999). «Bienes histórico-artísticos de la iglesia de San Ginés de Clermont de Ameciva, en VIII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura», tomo II, Cabildo Insular de Lanzarote-Cabildo Insular de Fuerteventura, San Sebastián.

ONRUBIA PINTADO, J.; RODRÍGUEZ FLEITAS, A.; RODRÍGUEZ SANTANA, C.G. y SÁENZ SAGASTI, J.I. (2000). «Idolos Canarias. Catálogo de tenebratos prehispánicos de Gran Canaria», en *El Museo Canario*, nº 33, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 119-131.

ORTEGA, Luis (1967). «La Exposición de Arte Sacro. Entrevista con D. Gabriel Duque Acosta, Presidente de la Comisión de Arte», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 25 de mayo de 1967.

—(1969). «¡Importantísimo hallazgo artístico. La Última Cena de la Iglesia de Santo Domingo de esta ciudad se debe a la paleta de Ambrosius Francken», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 18 de septiembre de 1969.

OTTE, Enrique (1982). «Canarias plaza bancaria europea en el siglo XVI», en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana* (1981), tomo I,

Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 157-173.

P. F. C. (1980) «Semana Santa de 1980 en el Santuario Insular Galería de Imágenes: Datas de los Siglos XVI, XVII, XIX y XX», en *Ecos del Santuario*, nº 2, abril. Real Santuario Insular de N. S. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, p. 3.

PS. (1984) «Tomás Martín: La villa de su volcadero en la restauración del triptico. El presidente de la Comisión del Consejo Pastoral espera que las obras den comienzo en breve», en *Canarias* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de marzo de 1984.

PACIOLI, Luca (1959) *La Divina Proporcione*, [Traducción de Ricardo Fiesta de la Ed. de 1509], 12ª Ed. Editorial Losada, Buenos Aires.

PADRON ACOSTA, Sebastián (1943) «La custodia de Santo Domingo», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de septiembre de 1943.

—(1943) «Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz. La genealogía de los hermanos Lognani», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de septiembre de 1943.

—(1946) «El pintor isleño Juan Abreu», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de agosto de 1946.

—(1952) *Don Luis de la Cruz. Pintor de cámara de Fernando VII*. J. Régulo editor, San Cristóbal de La Laguna.

PADRON ESPINOSA, Rafael (1924) «El arzobispo Benavente. Insigne patrio tinerfeño», en *Revista de Historia de Canarias*, San Cristóbal de La Laguna.

PALAU Y DULCET, Antonio (1948-1977) *Manual del libro hispánicoamericano*, 2ª ed. con y aum. Librería Anticuaría de A. Palau, Barcelona.

PALMA ALVARADO, Dasiel y BAEZ ALLENDE, Christian (1999) *Proy. Andrestio: el limonero venerado*, Talleres J. M. Impresor, Santiago de Chile.

PALLADRO VICENTINO, Andrea (1979) *Los Cuatro Libros de Arquitectura* [Titul. Joseph G. Ortíz y Sanz], Imp. Real, Madrid.

PARDO RODRÍGUEZ, Mario Luisa y RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena E. (1993) «La producción libraria en Sevilla durante el siglo XV: artesanos y manuscritos» Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, III, 1993. En: *Scriti e cofanetti: le sottostazioni di copisti delle origini all'avvento della stampa: atti del seminario di Ericz X Coloquio del Comité International de Philographie Latine (23-28 ottobre 1993)*.

(El) Patrono (1960) «El Patrono de La Palma en el Santuario Insular», en *Ecos del Santuario*, nº 5, septiembre-octubre, Real Santuario Insular de N. S. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, p. 3.

PARSJA FERNÁNDEZ, Enrique Manuel (1949) *El Manuscrito Luiano Torrec J del Seminario*

de Canarias Universidad de la Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

PERIOMIO CERPA, Manuel (1995) *Firgas. El pepón y la fiesta (1964-1994). Tercera obra en el acontecer histórico y cultural*, Ayuntamiento de Firgas, Firgas.

PÉREZ BARRIOS, Ulpiano (1982) «Un similar contexto histórico. Pinturas abusivas al Cielo Navegante en Buenavista y Tajarinas», en *El Día*, [Extra Navidad/82], Santa Cruz de Tenerife, 23 de diciembre de 1982.

PÉREZ GARCÍA, Jaime (1980) «Santa Cruz de La Palma y su patrimonio histórico-artístico. Breve guía para una visita a la ciudad», en *Ecos del Santuario*, nº 6, noviembre-diciembre, Real Santuario Insular de N. S. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, p. 16.

—(1990) «Nuevos datos para la Historia del Arte en Canarias. La familia Santa Cruz y el convento dominico de Santa Cruz de La Palma», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de agosto de 1990.

—(1995) *Casas y Familias de una Ciudad Histórica. La Calle Real de Santa Cruz de La Palma*. Cabildo Insular de La Palma-Colegio de Arquitectos de Canarias, Marjar Impresores, Madrid.

PÉREZ MORERA, Jesús (1989) «La Carabela Escarminada de la Iglesia», en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del I Coloquio de Iconografía* (1988), tomo II, nº 4, Madrid, pp. 75-77.

—(1990a) *Arte Flamenco. Islá de la Palma*, Patronato de Turismo del Cabildo Insular de La Palma, Tenerife.

—(1990b) *Santa Cruz de La Palma. Conjunto histórico-artístico*, Patronato de Turismo del Cabildo Insular de La Palma, Tenerife.

—(1990c) «Arte Flamenco en la Isla de La Palma. Flandes y su relación con La Palma», en *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de noviembre de 1990.

—(1991) «Orfebrería americana en la isla de La Palma» en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (1988), Las Palmas de Gran Canaria.

—(1994a) «El Patronato de los Señores», en *La cultura del azúcar los Ingenios de Argual y Tazacorte*, Heredamiento de las Haciendas de Argual y Tazacorte, Asociación de vecinos Francisca Gámirra, Cabildo Insular de La Palma, pp. 47-92.

—(1994b) *Silva. Bernardo Manuel de Silva*. Biblioteca de Artistas Canarias nº 27, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife.

—(1994c) «Sevilla y La Palma a través del mecenazgo de la familia Masías-Montevielso», en *La cultura del azúcar los ingenios de Argual y Tazacorte*, Heredamiento de las Haciendas de Argual y Tazacorte, Asociación de

vecinos Francisca Gámirra, Cabildo Insular de La Palma, Santa Cruz de Tenerife, pp. 93-104.

—(1994d) «El herostamiento de los catalanes, en La cultura del azúcar los ingenios de Argual y Tazacorte. Encina, Cabildo Insular de La Palma, La Laguna, pp. 105-120.

—(1995) *Angeles y Arcángeles. Cinco siglos de Arte en La Palma*, [Catálogo de Exposición], Los Llanos de Andara, Cabildo Insular de La Palma.

—(1998) «Devocones isleñas en América: Un retrato de la Virgen del Pino de Gran Canaria en Michacán (México), en XIII Coloquio de Historia Canario-Americana, Cabildo Insular de Gran Canaria-Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1999a) «Un Cristo de caña de maíz y otras obras americanas y flamencas», *Anuario de Estudios Canarios*, tomo XLIII, La Laguna, [1998], 1999, pp. 75-92.

—(1999b) «Platería cubana en Canarias. La custodia de campanillas del Museo de San Marcos de Ycod, en Ycoden, nº 3, local de los Vinos, pp. 197-219.

—(1999c) «Entre el retablo y el oro», en *Imagen* [Canarias-América], un país, año 32, I, CONAC, Canarias, pp. 23-26.

—(1999d) «La platería en la Comarca de Abona», en *1. Jornadas de Historia del Sur de Tenerife* [Comarca de Abona], Ayuntamiento de Arona, pp. 417-441.

—(1999e) «Un Cristo de caña de maíz y otras obras americanas y flamencas», en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios* (1998), nº 43, La Laguna, pp. 75-92.

—(2000a) «Platería litúrgica y ornamentos sagrados», en *La Catedral de La Laguna: su historia y su patrimonio histórico*, Cabildo Catedral de la Catedral de San Cristóbal de La Laguna, pp. 18-35.

—(2000b) *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad*, CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife.

—(2001a) «Los velos y las lámparas votivas del Santo Crucifijo», *Fiestas del Santísimo Cristo de La Laguna*, San Cristóbal de La Laguna.

—(2001b) «Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX», en *Arte en Canarias* (Siglos XV-XXI) *Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, tomo I, pp. 241-292; y tomo II catálogo general.

—(2001c) «Convento franciscano de Nuestra Señora de la Piedad», en *Cuadernos de Cultura*, nº 3, Ayuntamiento de San Andrés y Sauces, La Palma.

—(2002a) «El Arte de la Seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)», en *Revista de Historia Canaria*, nº 184, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 275-316.

—(2002b) «El puzón de Gran Canaria y otras noticias sobre el maraje de la plata en Canarias», en *El Museo Canario*, nº 4, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 13-15.

—(2002c) «Platería europea en Canarias: La bandeja de Tegueste, la copa con tapa y las flechas de la catedral de Las Palmas», en *Vespertino* (2000-2002), nº 6, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 169-176.

—(en prensa) *Íbismos del Nuevo Mundo: Platería americana en Canarias*, Gobierno de Canarias.

PEREZ PARILLA, Sergio T. (1985). «Oría entre el Eclesiástico y el experimentalismo clasicista», en *Boletín*, nº 3, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

PEREZ PEÑATE, E. R. (1994) «Proyecto de reparación de Pedro Maffiotte, de la Iglesia de San Bernardo de Las Palmas, a mediados del siglo XIX» en *Coloquio de Historia Canaria Americana*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

PÉREZ REYES, Carlos (1975). *Monolo Ramos, su vida y su obra*. Casa de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

—(1984) *Escultura Canaria Contemporánea (1918-1978)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid.

PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (2002). «La huella de Luca Giordano en la pintura española», en *Luca Giordano y España* (Catálogo de la Exposición), Patrimonio Nacional, Madrid.

PERERA BETANCORT, Francisca María (1998) «Causas de Mortalidad en el Puerto del Arrecife (1842-1856)», en *XII Coloquio de Historia Canaria-Americana*, tomo II, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1999) «Causas de la Mortalidad en el Puerto del Arrecife (1857-1866)», en *VIII Jornadas de Historia sobre Lanzarote y Fuerteventura*, tomo I, Cabildo Insular de Lanzarote-Cabildo Insular de Fuerteventura.

PILÓN, Marta (1980): *BEATO PIETRO DI SAN GIUSEPPE BETANCUR*, Fondatore della Congregazione BETLEMITE, dal Testo originale spagnolo della scrittrice guatemalteca —(1980): *Estratto e riadattamento*, Roma, giugno 1980, nella ricorrenza della Beatificazione. Finito di stampare dalla Multigraf Spinea (VE).

POGGIO, Manuel (1980): «El primer templo de La Palma. El Salvador, Tabór misterioso», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de julio de 1980.

POLEO, Vicente (1857): *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, Ilmo. del Excmo. Real*.

POST, Chandler Rathfon (1968) «The Catalana School in the Early Renaissance, in *A History*

of Spanish Painting, XI, Harvard University Press, Cambridge, (Hs.).

PRADO OKARANDA, Juan Guillermo Mazaricio (2001) *Frey Andres*, precursor del movimiento obrero, Talleres J. M. Impresor, Santiago de Chile.

(La) PROVINCIA (1984a) «La compañía de Alfonso Guerra restaura el trptico de Agaeltes, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de julio de 1984.

—(1984b) «Por la restauración del Trptico de Las Nieves, Coce el maletar en Agaeltes, en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de julio de 1984.

—(1984c) «Una comisión científica, integrada por Matías Díaz Padrón y Van de Yvece supervisará las obras. La restauración del trptico de Agaeltes costará 900.000 pesetas», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de julio de 1984.

—(1984d) «Será presentada hoy en la ermita de Las Nieves. Terminó la restauración del Trptico de Agaeltes», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de agosto de 1984.

—(1984e) «Un grupo de ciudadanos de Agaeltes denuncian la manipulación del alcalde en la restauración del trptico de las Nieves», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, II de noviembre de 1984.

—(1984f) «Para su restauración, El Obispaado autorizó el traslado del trptico de las Nieves», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de noviembre de 1984.

—(1985a) «La Iglesia, propietaria, ha autorizado su desplazamiento. Parte del Trptico de Las Nieves será restaurado en Madrid», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de mayo de 1985.

—(1985b) «Por acuerdo entre el Obispaado, la Parroquia y la Corporación de Cultura, Parte del Trptico de Agaeltes ya está en Madrid», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de mayo de 1985.

QUESADA, C. (1984) «En su primera fase. Finalizó la restauración del trptico de Las Nieves», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de agosto de 1984.

QUESADA ACOSTA, Ana M^a. «Escultura», en *Historia, Arte y Literatura de San Bartolomé de Tirajana*, (inédito), Gran Canaria.

—(1998) «Juan de Miranda» en *Patrimonio Histórico de Canarias*, Gran Canaria, tomo III, Gobierno de Canarias, Tenerife.

QUINTANA DOMÍNGUEZ, Rosa M^a (1985): «Crónica. Memoria de Actividades, Año 1985. Comisión de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 31, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas, pp. 673-714.

QUINTANA MARRERO, Ignacio y CAZORLA LEÓN, Santiago (1971) *La Virgen del Pino en la Historia de Gran Canaria*, Litografía Saneada, Las Palmas de Gran Canaria.

QUINTANA MIRANDA, Pedro Marcelino (1929) *Historia de Arucas*, Casa de la Cultura del Ayuntamiento de Arucas, Arucas.

RAHNER HUGO (1964): *Symbol der Kirche*, Die Ebnhke der Vater Salzburg.

RAMÍREZ Juan Antonio (1991): *Dios edificó: J. B. Villalpando y el templo de Salomon*, Ed. Sinuela, Madrid.

RAMÍREZ SUÁREZ, Fernando (1986) «Restaurado un trptico del siglo XVI en Telde. Con las tablas de Agaelte y el retablo de la Iglesia de San Juan, son las tres obras artísticas más valiosas del patrimonio de la Isla», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de enero de 1986.

RAMOS, Wilfredo (1968) «La Exposición de Arte Sacro de Los Llanos de Arucas», en *Diario de Arucas*, Santa Cruz de La Palma, 14 de junio de 1968.

RAMOS LÓPEZ, M^a del Carmen y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1988) «Aproximación a la imaginaria flamenca en Canarias. Cuatro piezas flamencas en Oratorio de Ntra. Sra. de la Salud, Valseguillo (Gran Canaria)», en *Agonyro*, Boletín Informativo, nº 175, enero-febrero, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, pp. 31-33.

—(1996) *Iconografía del Arte Cristiano*, Iconografía de la Biblia Nuevo Testamento, Ediciones del Serbal, Barcelona.

REAL, Louis (1998) *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. 5, Serbal, Barcelona.

RESCHRO, Gala de (1950) «Iglesia de Margart. Estatuas de Juan Marqués en Mujeres en la Isla», nº 53, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid.

REVILLA, Federico (1990) *Diccionario de iconografía*, Ginebra, Madrid.

REYES DARIAS, Alfredo (1969) *Las Canarias Occidentales*, Tenerife, *La Palma La Gema*. El Hierro. Guías de España, Ediciones Destino, Barcelona.

ROQUELME PEREZ, María Jesús (1996) *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

ROQUIER, Martin de (1968) *Armes del cavalier: Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona.

RUQUETTI M. (1955-1956): *Historia de la liturgia*, vol. 2, BAC, Madrid.

RODRÍGUEZ, Gloria (1985) *La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Cabildo Insular de La Palma, Encuentro Ediciones, Madrid.

—(1993a) «Cálices sevillanos en la isla de La Palma (Canarias), en *Atrio*, nº 6, Sevilla, pp. 43-48.

—(1993b) «Platería en La Palma», en *San Miguel de La Palma. Cinco Siglos. [Exposición conmemorativa del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma]*, Iñédit.

—(1994a) «La platería Americana en el *Isle de La Palma*, Caja General de Ahorros de Canarias, Añla.

—(1994b) «Platería en la parroquia de Nuestra Señora de las Gorgas [exposición de orfebrería y ornamentos], Villa de Garañía, Ayuntamiento de la Villa de Garañía-Parroquia de Nuestra Señora de la Luz La Palma.

—(1995) «Platería litúrgica en Tijarafe (en prensa).

—(1996) «La Platería en La Palma (Siglos XVI-XIX): Artífices y piezas. Aspectos jurídicos», en *Revista de Historia Canaria*, nº 178, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 151-169.

—(1999) «Platería en Breña Alta» (en prensa).

RODRÍGUEZ, M^a Isabel (1984) «El trípico de Agüete puso el dedo en la llaga. Replanteamiento de las obras del Patrimonio», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de julio de 1984.

—(1984) «Para las restauradoras del Tríptico de Agüete. No hubo inventario oficial», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de julio de 1984.

—(1985a) «Se inaugurará en Bélgica a finales de mes. Notable participación canaria en Europa-85», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de septiembre de 1985.

—(1985b) «Confirmado por Matías Padrón, comisionado español en «Europa-85». Las tablas flamencas de Agüete irán a Bélgica», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de septiembre de 1985.

—(1990) «El tríptico flamenco de la Virgen de las Nieves de Van Cleve», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de octubre de 1990.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Elena E. (1990) «Una misal hispánica del siglo XV. Estudio codicológico y paleográfico», en *Historia, Instituciones, Documentos* nº 17, Universidad de Sevilla, Sevilla.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1992) «El retablo barroco», en *Cuadernos de Arte Español* nº 72, Historia 16, Madrid.

RODRÍGUEZ GAGO, Víctor (1995) «El Tríptico de Las Nieves y el de Nava-Grimón se exhiben juntos por primera vez. Una muestra reúne las joyas de la pintura flamenca en Canarias», en

Canarias 7, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de junio de 1995.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1985a) «La pintura en Canarias durante el siglo XVII», *Cabildo Insular de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1985b) «Martin de Andújar en Gran Canaria», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 31, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas.

—(1992) *Arte hispanoamericano en Canarias*, [Catálogo de la exposición, Comisión del V Centenario del Descubrimiento de América, Diócesis de Tenerife, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Tenerife].

—(1994) *Juan de Miranda*, [Catálogo de la Exposición, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria].

—(1998) «La pintura hasta 1800» en *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, pp. 349-383.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita y HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes (1991) *La Pintura en Canarias hasta 1800*, El Arte en Canarias, tomo III, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, J. Manuel (1998) «Los Idolos», en *Patrimonio Histórico de Canarias. Lanzarote y Fuerteventura*, tomo I, Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Patrimonio Histórico, Las Palmas de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ MESA, M. y PÉREZ MOREIRA, Jesús (1996) *La Laguna y San Cristóbal*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2001) «Escultura en Canarias del Gótico a la Ilustración», en *Arte en Canarias* (siglos XV - XX). Una mirada retrospectiva, Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Dirección General de Cultura, 2 vol., Madrid, pp. 125-159.

RODRÍGUEZ MOURÉ, José (1911) *Cuadros históricos de la admirable vida y virtudes de La Sra. de Dios Sr. Marío de Jesús de León Delgado*, Tipografía de Alvarez Hermanos, La Laguna.

—(1915) *Historia de la Parroquia Madre de Nuestra Señora de la Concepción*, La Laguna, Tenerife.

—(1935) *Guía Histórica de La Laguna*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.

RODRÍGUEZ YANES, José Miguel (1997) *La Laguna durante el Antiguo Régimen*. Desde

su fundación hasta finales del siglo XVI, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.

ROMERO y CEBALLOS, Isidoro (2002) *Diario cronológico histórico de los sucesos elementales, políticos e históricos de esta isla de Gran Canaria (1780-1814)*, tomo II, [Inscripción y estudio preliminar de Vicente J. Suárez Gimón], Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

ROSA OLIVERA, Leopoldo de la (1972) «Francia de Ribesal y la colonia genovesa en Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 18, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas, pp. 61-198.

ROVEGNO SUÁREZ, P. Juan Ramón (1999) *El siervo de Dios, Fray Andrés García Acosta (1800-1853)*, Publicaciones del Archivo Diocesano Santiago de Chile, Santiago de Chile.

RUIZ DE VILLARIAS, Ana María (1978) «El venerable Pedro de Belarcur. Intentos de fundación en La Laguna, siglo XVIII», en *El Coloquio de Historia Canario-Americana (1977)*, tomo I, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

RUMEI DE ARMAS, Antonio (1947) *Platerías y ataques noveles contra los Ilos Canarias*, [3 tomos en 5 vols], Centro de Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid.

—(1953) *Alonso de Lugo en la corte de los Reyes Católicos (1496-1497)*, Centro de Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, Biblioteca Reyes Católicos Estudios, nº X, Madrid.

—(1964) «La exploración del atlántico por mallorquines y catalanes en el siglo XV», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas.

—(2001) *El obispo de Tárde, Madrid-Tárde*, —(1964) «La exploración del atlántico por mallorquines y catalanes en el siglo XV», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid - Las Palmas.

—(1969) *La política insignificante de Isabel La Católica*, Instituto Isabel La Católica de Historia Eclesiástica, Valladolid.

—(1975) *La Conquista de Tenerife (1494-1496)*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

—(1993) «Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la Catedral de Las Palmas», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 39, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas.

—(1997) *Luis de la Cruz y Ríos*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura, Gobierno de Canarias, Tenerife.

- (1999): *La Invasión de Las Palmas por el almirante holandés Van Der Does en 1599. Cabillo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.*
- S. F. B. (1950): «Exposición en el Museo», en *Fórnage, Las Palmas de Gran Canaria*, 3 de agosto de 1950.
- S. J. S. (1950): «En el Museo Canario. Exposición artística-retrospectiva de Gran Canaria», en *Fórnage, Las Palmas de Gran Canaria*, 14 de julio de 1950.
- SACOTO AZAGUA, Patricia (1999): *Pray Andrés: un sermón sin altar*. Ayuntamiento de Puerto del Rosario, Puerto del Rosario.
- SAGARRA, Ferran de (1822). *Sigil-topografía catalana*, Barcelona.
- SAENZ DE LA CALZADA, Consuelo (1963): «Restauraciones en Gran Canaria», en *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, nº 4, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología Madrid, pp. 25-32.
- SANABRIA RODRÍGUEZ, Inmaculada de Jesús y GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO, Juan Ramón. *La ornamentación de la iglesia parroquial de Tequisé (1624-1794)*, en VIII Jornadas de Estudio sobre Lanzarote y Fuerteventura, tomo II, Cabillo Insular de Lanzarote-Cabillo Insular de Fuerteventura, San Sebastián, 1999.
- SÁNCHEZ-LASSA, Ana (1999): en *Santiago, La Esperanza*, [Catálogo de la Exposición], Junta de Galicia, Santiago de Compostela.
- SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, ANA; RUIZ-OZAFIA, María José; GALIÉJA ANTON, Ana M. «La Restauración de La Magdalena de Ribera», en *Guía de Exposiciones*, nº 138, Museo de Bellas Artes, Bilbao.
- SÁNCHEZ MESA MARTÍN Domingo (2002): *Alonso Cano. Arte e iconografía* [Catálogo de la Exposición en el 4º Centenario de su nacimiento], Granada.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2001): *De nos noticias de interés para el Arte de Canarias del siglo XVIII. El escultor dominico Fray Marcos Gil de la Cruz de la Virgen del castro que pintó Diego Nicolás Eduardo*. Imprenta Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1990): «450 años de la muerte del autor del tríplico de Las Nieves. El retablo fue encargado por el hijo de Francisco de Palomares al maestro Juan van Cleve», en *La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria*, 16 de agosto de 1990.
- (1991): «El tríplico de la Virgen de las Nieves y el difícil equilibrio entre el arte y la religiosidad popular», en *Iglesia al día*, nº 41, enero, Las Palmas de Gran Canaria, p. 12.
- (2000): «Compromisos éticos, patrióticos y políticos de los Obispos de Canarias», en *Almagamen*, nº 26, Centro Teológico de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.
- (2001): *La Merced en las islas Canarias*. Colección Alonso Ruiz de Vinatea, Canarias.
- (2002): *Los escultores Miguel y Marcos Gil*. Imprenta Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.
- (2003a): *Obispos y Clergos en las Sociedades Económicas de Amigos del País de Gran Canaria y Tenerife*. Colección Alonso Ruiz de Vinatea, Las Palmas de Gran Canaria.
- (2003b): «El Papa Pío II y los canarios», en *Iglesia al día*, febrero y marzo.
- «La Virgen en la evangelización de Canarias», en *Iglesia al día*, abril, Las Palmas de Gran Canaria.
- SANTA ANA, Mariano de (1995): «La Casa de Color muestra el esplendor del arte ligado al comercio azucarero del XVI. Las obras más relevantes de la pintura flamenca podrán ser vistas desde hoy», en *La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria*, 14 de junio de 1995.
- SANTANA, Adolfo (1984a): «La compañía de Alonso Guerra restaura el tríplico de Agüete», en *Diario de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria*, 5 de julio de 1984.
- (1984b): «Por el procedimiento seguido para la restauración del tríplico. Malestar en Agüete», en *Diario de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria*, 6 de julio de 1984.
- (1984c): «La villa de Agüete, recobrada. Impresionante manifestación de fervor religioso», *Diario de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria*, 6 de agosto de 1984.
- (1985): «Lo reconoce el Alcalde de Agüete. José de Armas «Si mhan el tríplico, levanto al pueblo», *Diario de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria*, 25 de noviembre de 1985.
- SANTANA, Lázaro (1974): «Tríplico de Las Nieves», en *Agüete Boletín Informativo*, nº 56, octubre, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, pp. 17-20.
- (1984) *José Agüete*. Edición, Las Palmas de Gran Canaria.
- SANTANA PÉREZ, Juan M. y MONZÓN PERDOMO, M^a Eugenia (1995): *Hospitales de La Laguna durante el siglo XVIII*. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.
- SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo (2000): «Un Ecce Homo de bulto en su arca: El Cristo Difunto de La Laguna» en *La muerte y entierro de Cristo nuestro Señor y la Cofradía de la Misericordia*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.
- (2000): «El tríplico de Santiago del Realajeo», en *El Mundo, Magazine Vivir en Canarias*
- Aislados, artes y letras del archipiélagos, Madrid, 18 de febrero de 2000, pp. XFNV.
- (2000): «La seda y su bordado en Tenerife y La Palma durante el siglo XVI», en *El Mundo, Magazine Vivir en Canarias*, Aislados, artes y letras del archipiélagos, 19 de mayo 2000, pp. XXVXVII.
- (2002): «Los bordados en Tenerife durante el siglo XVI», en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios* (2001), nº 46, La Laguna, pp. 493-503.
- SARRAILH, Jean (1957): *La España ilustrada de la Segunda mitad del Siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica, México.
- SAUGNIEUX, Joel (1968): *La ilustración católica en España - escritos de D. Antonio Tovar Obispo de Salamanca (1737-1807)*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- SCAILLIÈREZ, Colette (1991) *Jos van Cleve au Louvre: Musée du Louvre, Pavillon de Flore. 14 février-27 mai 1991*, Les dossiers du Département des peintures, nº 39, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- SCHRAEDER, C. (Ed.) (1979): *Herodotus IV*, Flit de C. Schradel. Ed. Gedros.
- SPINOSA, Inocencio (1979): *La obra pictórica completa de Ribera*. Editorial Noguer, Barcelona-Madrid.
- SERASTIÁN, S. (1985): *Contrareformismo y barroco*. Alarma Editorial, Madrid.
- SEGARRA, Ferran de (1911): «Un nou retaula de Joan Gasó», en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 11 octubre de 1911.
- SERLJO, Sebastiano (1977): *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*. Colección Juan de Herrera, Alfaros.
- SERRA RAFOLS, Elias (1941): «Los mallorquines en Canarias», en *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.
- (1944) «Taganana», en *Revista de Historia*, tomo X, año XVII, nº 68, octubre-diciembre, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, pp. 317-325.
- (1949) «Los franciscanos de Fuerteventura, El manuscrito Ludovico Torcuato I del Seminario de Canarias», Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.
- (1949) «El Tríplico de Taganana», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de abril de 1949.
- (1965): *Le Canarias: Crónicas Francesas de la conquista de Canarias*. Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna.
- SEVILLANO COLÓN, F. (1972): «Los stajes medievales desde Mallorca a Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Cabillo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Luthar (1977) «La Música en Canarias» en *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria.

SOLER DEL CAMPO, Alvaro (1993) *La evolución del armamento medieval en Castilla y León* (Siglos XII-XVI), Madrid.

SCISA J. (1958) «Agüete y D. Juan de Armac. I», en *Falanga*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de agosto de 1958.

SUÁREZ GRIMON, Vicente J. (1992) «Aparates para la historia de Páguis: el Convento de San Juan de Ortega y la fiesta de San Roque», en *Vaqueta Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 0. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

SUÁREZ MARTEL, J. (1996) *Aportaciones a la Historia de Véasequillo, Cabildo Insular de Gran Canaria-Ayuntamiento de Véasequillo*, Tilde.

TARQUES RODRÍGUEZ, Pedro (1943) «La inscripción del San Pedro de Villafra. Una escultura de Silos», en *Revista de San Roque*, en *La Tercera Santa Cruz de Tenerife*, 2 de noviembre de 1943.

—(1956) *Don Luis de la Cruz. Su desarrollo técnico y categorización regional y nacional*, en *Revista de Historia*, nº 111-114, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

—(1964) «Esculturas de Europa y América introducidas en Tenerife, en *La Tercera Santa Cruz de Tenerife*, 22 de noviembre de 1964.

—(1966-67) *Riqueza Artística de los Templos de Tenerife*, su *Historia y Fiestas*, Edición ilustrada, Santa Cruz de Tenerife.

—(1967) *Riqueza Artística de los Templos de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife.

—(1973) *Retazos Históricos*, Santa Cruz de Tenerife. Siglos XV al XIV, Santa Cruz de Tenerife.

TEJERA GASPAR, A. (1988) *La Religión de los guanches. Ritos, mitos y leyendas*, CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife.

—(1991) *Mitología de los cultos prehistóricos de las Islas Canarias*, I edición inaugural, Curso 1991-1992, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.

—(1995) *La Religión de los guanches. Ritos, mitos y leyendas*, Ed. A. Tejera, Tenerife.

—(1998) «Ídolos y Estelas», en *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

—(2001) *Las Religiones preuropeas de las Islas Canarias*, Ediciones del Orto.

TEJERA GASPAR, Antonio y GONZÁLEZ ANTON, Rafael (1987) «Las manifestaciones religiosas de los aborígenes de Fuerteventura, I. Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote», tomo II, Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario.

TEJERA GASPAR, Antonio y GONZÁLEZ ANTON, Rafael (1987) *Los cultos aborígenes canarios* Ediciones Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

TEJERA Y QUESADA, Santiago (1914) *Los grandes escultores. Don José Luján Pérez*, Madrid.

TORRE, Claudio de la (1966) *Las Canteras Orientales*, Gran Canaria Fuerteventura Lanzarote, *Guías de España*, Ediciones Destino, Barcelona.

TORRES SANTANA, E. (1982) «Los oficios y el mundo del trabajo en Gran Canaria, 1695 - 1710», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 28, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas.

TORRIANI, Leonardo (1978) *Descripción de las Islas Canarias*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.

TOSTO, Pablo (1969) *La Composición náutica en las Artes Plásticas*, E. Haschette, Buenos Aires.

TROUS MELLÁ, Juan y HERRERA PIQUÉ, Alfredo (1993) *Las Palmas de Gran Canaria a través de la cartografía (1589-1899)*, Catálogo de la Exposición, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

TOUSSANT, Manuel (1965) *Pintura colonial en México*, Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, México.

TRENS, Manuel (1961) *Acto inaugural y catálogo de los objetos del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona*, Imprenta E. Subirana, Barcelona.

—(1947) *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid.

TRULLIO CABRERA, José (1965) *Guía de la Diócesis de Tenerife*, Imprenta y Litografía Corvantes, Santa Cruz de Tenerife.

TRULLIO RODRÍGUEZ, Alfonso (1976) *Arte Gótico en Canarias*, Enciclopedia Canaria, nº 18, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.

—(1977) *El retablo barroco en Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

—(1978) *Iconografía de la Navidad en el Arte Canario*, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de diciembre de 1978.

—(1980) «Aportación a un estudio de la escultura en Las Palmas anterior a Luján Pérez», en *III Coloquio de Historia Canario-Americano* (1978), tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

V.B. DE Q. (1981) «Para el trípico de la Virgen de las Nieves. Creada una junta civil-religiosa. Se pretende restaurar el original y hacer una reproducción que saldrá en la procesión», en

Diario de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de marzo de 1984.

V. G. (1986) «Después de más de un siglo de ausencia. El templo de La Anunciación volverá a instalarse en la iglesia de San Juan de Ildes, en La Provincia; Las Palmas de Gran Canaria, 5 de enero de 1986.

VALDIVIESO, Enrique (1990) *Murillo*, Sties, Madrid.

—(1994) *Murillo*, Alianza, Cien, Madrid.

—(1998) *Valdés Leal*, Editorial Guadalupe, Sevilla.

—(2002) *Historia de la Pintura Sevillana*, 13ª edición, Ediciones Guadalupe, Sevilla.

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel (1978) *Catálogo de las Pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Editorial Sever-Costa, Valladolid.

VELÁZQUEZ RAMOS, Cirilo (1996) *Historia General de Villa de Mazo*, Ayuntamiento de Villa de Mazo-Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife.

VIERA Y CLAVIJO, José de (1952) *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Edición definitiva. Publicación con Introducción, Notas, Índices e Ilustraciones a cargo de una Junta Editora bajo la dirección del Dr. Elías Serra Roldán, tomo III (4ª, 1783), Goya-Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.

—(1978) *Noticias de la Historia de Canarias*, Edición de Dr. Alejandro Corrales, Cúpsa Editorial, Madrid.

—(1981) *Extracto de las Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1777-1780)*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, Madrid.

VINKE, J. (1942) «Primeras tentativas misioneras en Canarias», en *Analecta Sacro Tarraconensis*, Tarragona.

—(1959) «Comienzo de las misiones cristianas en las Islas Canarias», en *Hispania Sacra*, Madrid.

VITRUVIO POLLINO, M. (1797) *De Architectura* (Trad. Joseph Fco. Ortíz y Sanz), Imprenta Real, Madrid.

VORAGINE, Santiago de la (1982) *La Leyenda Dorada*, Alianza, Madrid.

VV. AA. (1888-1948) *Biblioteca Colombina: Catálogo de sus libros impresos*, Imp. de E. Raeca, 7 vol., Sevilla.

VV. AA. (1904) *Exposición de Finitus Retrospectiva*, (Catálogo de la Exposición), Sociedad de Empresas Artísticas de Bilbao, Bilbao.

VV. AA. (1914) *Aristos de la Provincia de Las Palmas (Islas Canarias)*, Catálogo de la Expo-

cción]. Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid.

VV. AA. (1972-1973): *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

VV. AA. (1974): *Boletín Oficial de la Diócesis de Canarias*, nº 4, abril, Las Palmas de Gran Canaria.

VV. AA. (1975): *Las Palmas XX. Arquitectura, Escultura, Pintura 1900-1975*, Catálogo de la Exposición, Ayuntamiento de Arucas, Arucas.

VV. AA. (1979): *Gran Enciclopedia de Andalucía*, tomo V, Granada.

VV. AA. (1980): *Canarias*, Ediciones Anaya, Madrid.

VV. AA. (1982): *Homenaje a Alfonso Trujillo. Arte y Arqueología*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife.

VV. AA. (1985): *El niño y el joven en los artes sevillanos*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Museo de Bellas Artes de Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla.

VV. AA. (1986): *Exposición Histórica de Canarias* [Organizada con motivo de la celebración de las Fuerzas Armadas. Panque Viera y Clavio, Santa Cruz de Tenerife, 16-25 de mayo de 1986. s.c.]

VV. AA. (1987): *Síntesis de los cuatro Evangelios con paralelos de los apócrifos y de los padres*, [Estudios y comentarios de P. Benoit, M. E. Boismard, J. L. Meillassoux], Ediciones Desclée de Brouwer, Bilbao.

VV. AA. (1989): *Las JÓVAS de la Colomina*: las exposiciones de Hermano Coín [catálogo de la exposición organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Biblioteca Nacional y el Cabildo Catedral de Sevilla], Consejería de Cultura, Sevilla.

VV. AA. (1990): *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Ed. Guadalupe Sevilla.

VV. AA. (1991): *El siglo de Hay Luis de León*, Selmanca y el Renacimiento. Catálogo de la Exposición, Salamanca.

VV. AA. (1991): *Los Evangelios Apócrifos*, [versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Olmedo, BAC, Madrid].

VV. AA. (1992): *Magna Hispaniensis. El Universo de una Iglesia*, [Catálogo de la Exposición, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla].

VV. AA. (1993): *Stoada Diocesana*, [Número especial Revista Almorqent, nº11, junio, Las Palmas de Gran Canaria].

VV. AA. (1994): *El Libro de la capilla Real*, Granada.

VV. AA. (1995): *Las Palmas de Gran Canaria a través de la cartografía (1588-1896)*, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

VV. AA. (1995): *El Pilar es la Columna. Historia de una Devoción*, [Catálogo de la Exposición], Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.

VV. AA. (1997): «Cerámica española», en *Summa Artis*, vol. XLII, [Dirección de Trinidad Sánchez Pacheco], Editorial Espasa Calpe, Madrid.

VV. AA. (1998): *La Catedral de Santo Ana*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, [Cd-rom].

VV. AA. (1998): *Patrimonio Histórico de Canarias*, Gran Canaria, tomo III, Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

VV. AA. (1998): *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife.

VV. AA. (1999): *Catedral de Santa Ana. Patrimonio Histórico*, [Cod. A. Sebastián Hernández Gutiérrez], Dirección General de Patrimonio Histórico, Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.

VV. AA. (2000): *La Catedral de La Laguna: su historia y su patrimonio litúrgico*, Cabildo Catedral, San Cristóbal de La Laguna.

VV. AA. (2000): *Arte Hispanoamericano en las Islas Canarias - Orientales, Siglos XVI - XIX*, [Catálogo de la Exposición], Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

VV. AA. (2001): *Sacra Memoria: arte religioso en el Puerto de la Cruz*, [Catálogo de la Exposición], Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife.

VV. AA. (2002): «La escultura andaluza entre Martínez Montañés y Pedro de Mena (1568-1688)», en *Historia del Arte*, Espasa Calpe, Madrid.

VV. AA. (2002): *El Finar de los Santos*, [Catálogo de la Exposición], Casa de Colón, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

WANGÜEMERT Y POGGIO, José (1909): *Influencia del Evangelio en la Conquista de Canarias*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.

WOLFEL, Dominik Josef (1980): *Estudios Comarios* I Bungeid-Verlag, Auzua.

YOUNG, Eric (1982): *Murillo*, Todos sus pinturas. Biblioteca gráfica Moquet, Madrid.

ZAIT DE LEÓN, Elías y PERERA BETANCORT, Francisca María (1997): *Inventario General del Patrimonio Eclesiástico de Lanzarote y La Griocosa*, Diócesis de Canarias, Lanzarote.

ZUNZUNEGUI ARAMBURU, José (1941): «Los orígenes de las misiones en las Islas Canarias», en *Revista Española de Teología*, Madrid.

En el XX Aniversario. (1980) «En el XX Aniversario del Reconocimiento Pontificio del Patronato Insular. Exposición de Arte Sacro en el Santuario de Las Nieves», en *Ecos del Santuario*, nº 5, septiembre-octubre, Real Santuario insular de S. S. de las Nieves, Santa Cruz de La Palma, p. 3.

ARCHIVOS

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS: Inventario del Tesoro del Sagrado y Capillas, 1785.

—Libro del tesoro y ornamentos que existen en la Sacristía Mayor y menores como también en la del Sagrado de esta Santa Yglesia. Catedral de Canaria formado en este año 1785.

ARCHIVO SECRETO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS. Leg. 75. Leg. 61.

ARCHIVO DEL MUSEO CANARIO: Fondo Sebastián Jiménez Sánchez, caja 46. Carpeta 1; Documento 13.

—Fondo Sebastián Jiménez Sánchez, caja 48, carpeta 2; Documento 12, Iglesia de San Cristóbal.

ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE LAS PALMAS: 8. Parroquia; Inventario de la Iglesia de San Agustín, 1926.

—Sección Parroquia de Tías, documentación suelta.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE LAS PALMAS: Protocolo. Leg. 1538. 84.86-87.

ARCHIVO PARROQUIAL DE HARRA: Libro de la ermita de San Juan.

ESTE LIBRO SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES
DE CROMOCAGEN, S.L., DE MADRID
EL DÍA 16 DE DICIEMBRE DE 2004,
AVD. CAGÓN DE SAN JULIÁN.



Gobierno de Canarias
Consejería de Educación, Cultura y Deportes
Consejo de Hacienda
Vicesecretaría de Cultura y Deportes
Dirección General de Cultura



Cabildo de Gran Canaria



1984 - 2004
EL CENTENARIO
Diócesis
Canariense
y Rubicense



AYUNTAMIENTO DE
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

E
fundación endesa

JSP

 **La Caja** de CANARIAS