

DONACIONES, ALTARES E IMÁGENES DE DEVOCIÓN. PATRIMONIO MUEBLE EN LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE GUÍA (SIGLOS XVI-XIX)

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias

RESUMEN

Con un sentido misceláneo, este artículo profundiza en el análisis de algunas acciones de patrocinio artístico que pudieron darse en torno a la parroquia de Santa María de Guía durante los siglos XVI y XIX. Aspira a completar otros estudios que han ido publicándose sobre el tema, ya que insiste en la importancia de los libros de fábrica o mayordomía como pista fiable para comprender su desarrollo y alcance posterior. En los epígrafes que lo componen se alude a la superación de modismos o modelos artísticos, así como a la singularidad que diversas obras de arte adquieren como testimonios de época en clave contextual.

PALABRAS CLAVE: patrocinio artístico, pintura, retablos, escultura, artes suntuarias, religiosidad, Santa María de Guía, Gran Canaria.

DONATIONS, ALTERPIECES AND DEVOTIONALS IMAGES.
MOVABLE HERITAGE IN THE PARISH OF SANTA MARÍA DE GUÍA
(16TH-19TH CENTURIES)

ABSTRACT

With a miscellaneous approach, this paper focuses on the analysis of some artistic patronage actions that were promoted in the parish of Santa Maria de Guía during the 16th and 19th centuries. It aspires to complete other studies that have been published on the subject, emphasizing the importance of documents as a reliable element to understand its development and subsequent worth. In the chapters that compose it we study traditions and artistic models, as well as the singularity that various works of art acquire as testimonies of the time in a contextual interpretation.

KEYWORDS: artistic patronage, paint, altarpeices, sculpture, decorative arts, religiosity, Santa María de Guía, Gran Canaria.



El patrocinio que se desarrolló en los templos de Canarias durante el Antiguo Régimen es un testimonio útil para conocer la evolución de dichos inmuebles, las inquietudes de quienes alentaban obras de diverso tipo en ellos y, por consiguiente, la devoción que manifestaron tantos feligreses que los frecuentaban para cumplir con toda clase de obligaciones piadosas. La investigación de ese fenómeno, menospreciada a menudo por su carácter local o secundario, no resulta arbitraria y muchas veces aporta datos de interés, ya que antes del siglo XIX el vínculo entre parroquia y vecindario era incuestionable por múltiples razones¹. Podría decirse que la trayectoria de sus fábricas concentra buena parte de la historia de los pueblos donde se emplazan, porque, aunque la documentación no lo refiera de un modo claro, noticias de distinta naturaleza permiten aproximarnos a una coyuntura tan compleja y diversa. En el caso que abordamos de la parroquia de Santa María de Guía, esa realidad puede constatararse gracias a notas incluidas en los libros de cuentas y acuerdos de su feligresía firmados ante escribano público. Para percatarnos de ello basta reparar en diversos documentos que nos ayudan a conocer la implicación de los vecinos a la hora de reedificar el templo desde 1602 y 1777, por citar tan solo un ejemplo recurrente y extrapolable a otras localidades del archipiélago².

Al margen de dichas empresas colectivas bajo circunstancias excepcionales, las parroquias fueron un lugar preferente para la inversión de amplias sumas de dinero. Gracias a la recogida común de limosnas a través de los mayordomos de fábrica o de iniciativas particulares, ligadas en no pocos casos a mandas piadosas, cofradías y patrocinios ya establecidos por comitentes de diverso estatus, muchas iglesias recibieron la dotación patrimonial necesaria, adornaron los espacios de culto, habilitaron sepulturas para el uso privativo de sus poseedores y hasta modificaron el sentido litúrgico de capillas o retablos, siempre que fuera posible y necesario. El conocimiento de esa otra realidad nos aproxima con frecuencia a dinámicas e intervenciones que merecen ser rescatadas, puesto que las pequeñas historias que aporta cada templo permiten escribir sobre el patrocinio artístico con un sentido amplio o global³. De ahí que el interés de dichas propuestas no resida en lo que englobamos bajo el término común de acciones puntuales, cuya representatividad se antoja

* Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias, E-mail: jlormim@gobiernodecanarias.org, <http://orcid.org/0000-0001-9016-2529>, <https://independentresearcher.academia.edu/JuanAlejandroLorenzoLima>.

¹ Seguimos en ello la línea argumental e interpretativa que propuso SOBRADO CORREA, Hortensio (2012): «Identidad parroquial y comunidad rural en la Galicia de la Edad Moderna», *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*. León: Fundación Española de Historia Moderna, t. I, pp. 705-718, cuyo análisis trasciende al sentido artístico o devocional que nos interesa ahora.

² No profundizaremos en esa circunstancia, puesto que a ella dedicamos un estudio amplio y bien documentado. Cfr. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): «Sobre arquitectura e identidad vecinal. Reconstrucciones de la Parroquia de Santa María de Guía (siglos XVII-XVIII)», en prensa.

³ Tal y como razona CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1995): *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, en su esclarecedora monografía sobre el tema.



menor e intrascendente siempre. Como señala Morte García, cada manifestación de patrocinio es producto de unas circunstancias que permiten comprender la voluntad individual o comunitaria de sus impulsores e interpretar el ejercicio artístico con planteamientos de signo contextual⁴.

La lectura de tales procesos bajo una perspectiva múltiple, eludiendo siempre el carácter localista, resulta clave a la hora de explicar y comprender la evolución de cualquier edificio religioso. La fábrica de Santa María de Guía no es una excepción en ese sentido, porque, al contrario de lo que pudiera creerse, su trayectoria es reflejo de lo ocurrido con no pocas contradicciones en el medio donde se emplaza. En esta ocasión nuestro relato se limitará a acciones promovidas entre los siglos XVII y XIX, aunque somos conscientes de que en la centuria anterior se dieron fenómenos que merecen una atención mayor. Sorprende, no obstante, que la documentación de fábrica todavía aporte datos inéditos y de gran utilidad para esta clase de análisis. Desde la década de 1980 diversos autores se han aproximado al devenir histórico del recinto y a ellos, ya sea por uno u otro motivo, debemos acudir para familiarizarnos con el tema que nos ocupa. Sin embargo, como González Sosa abordó algunos aspectos que conciernen al origen del inmueble parroquial, su primera evolución, el sentido ornamental y la fundación de capillas, altares y funciones de patronato o patrocinio, en los epígrafes que siguen nos limitaremos a iniciativas de tipo particular, en su mayoría inéditas, y a algunos ejemplos que merecen una relectura o consideración mayor, a pesar de lo publicado antes sobre ellos con otros fines⁵.

LAS MEDIDAS PREVIAS. UNA APROXIMACIÓN AL ORNATO Y AL PATROCINIO DURANTE LAS PRIMERAS CENTURIAS

Como sucedió en tantos pueblos del archipiélago desde el siglo XVI, los avances de la fábrica de Santa María de Guía no pueden dissociarse de las actividades de patrocinio surgidas en torno a ella, ya fueran de carácter individual (a través de acciones personales) o colectivo (habitualmente por medio de iniciativas que capitalizaron cofradías y hermandades). Un repaso de los datos que ofrecen sus libros de contabilidad e inventario es bastante clarificador en ese sentido, hasta el punto de que animan a replantear hipótesis e ideas previas bajo una perspectiva contextual. Como trataremos más adelante, lo sucedido en el templo de Guía no es original ni puede desligarse de fenómenos que se dieron al mismo tiempo en otras parroquias

⁴ MORTE GARCÍA, M. Carmen (2017): «El patrocinio artístico de las clases privilegiadas. Prestigio y devoción durante el Renacimiento en Aragón», *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: actas del XIV coloquio de arte aragonés*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 45-101.

⁵ MORENO MOLINA, José Fernando (1978): «El templo de Santa María de Guía», *Aguayro*, n.º 174, s/p; GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1985): *Contribución para una historia de Guía de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Santa María de Guía; GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación de las ermitas, capillas y altares de la parroquia de Guía*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.



del norte de Gran Canaria, porque, al fin y al cabo, su desarrollo en cuestiones arquitectónicas y ornamentales es consecuencia de un mismo contexto religioso, socioeconómico y propiamente creativo. Si atendemos a ello, la realidad artística del archipiélago durante el siglo XVI es más uniforme de lo que parece a simple vista, revelando en no pocos casos pautas y prácticas afines entre diversas islas⁶.

No es nuestro propósito ofrecer una relación exhaustiva de todas las acciones de patrocinio que se dieron en la llamada a veces «iglesia mayor de Guía», pero sí señalar, al menos, que antes de 1700 su significación fue notable en algunos casos. A partir de simples notas o apuntes pueden atisbarse casuísticas comunes, puesto que gran parte de los bienes que decoraron dicha fábrica no han llegado a nuestro tiempo y resultan desconocidos. En ese sentido, el inventario más antiguo que existe de la parroquia, redactado con motivo de la visita pastoral que el canónigo Gonzalo Hernández de Medina desarrolló en febrero de 1602, es un ejemplo claro de la poca conveniencia que tenía ya el mobiliario proclive a costumbres popularizadas décadas atrás por manufacturas adquiridas en Flandes. Afortunadamente, ese tema cuenta ya con estudios de conjunto para el ámbito isleño⁷, aunque, si limitamos el análisis a lo sucedido en recintos de la comarca noroeste de Gran Canaria, se comprende mejor el valor que pudieron alcanzar las primeras imágenes y retablos que tuvo el edificio de Guía.

Ignoramos si gran parte de los bienes o enseres responde a una donación particular, pero, dada la coyuntura del momento, no es descabellado atribuirles esa cualidad y un origen foráneo, quizá nórdico en algunos casos. Pensemos que, por ejemplo, la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, en Agaete, tuvo después de 1535 un retablo de pincel dedicado a la Virgen María que Antón Cerezo había encargado en Flandes para que la presidiera⁸. Aunque los datos son imprecisos muchas veces, del Norte pudieron llegar otros enseres que dicho templo tuvo en fecha temprana, entre los que se encontrarían al menos un retablo de san Sebastián y un «cuadro grande» adquirido en Flandes⁹. En el caso de la iglesia de Santiago Apóstol de Gáldar, los inventarios del siglo XVI confirman que su presbiterio fue amueblado en distinta época por manufacturas muy diversas, entre las que se encontraron ini-

⁶ Así lo confirma el panorama que describieron PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2008): *Arte en Canarias. Del gótico al manierismo* (Historia cultural del arte en Canarias, 2). Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

⁷ PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2022): «La escenografía del altar. El retablo al modo nórdico: uso, tipología e iconografía», *Hechura de Flandes. Arte de los antiguos Países Bajos en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 241-289.

⁸ CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio (1990): «Las artes plásticas en la Villa de Agaete (Gran Canaria): el tríptico flamenco de Las Nieves», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 36, p. 272.

⁹ Para un conocimiento de estas obras y del patrimonio de la localidad, véase CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio (2016): *Arquitectura y artes plásticas en la Villa de Agaete*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Agaete.



cialmente altares de piedra, un tabernáculo, obras de pincel, esculturas, espaldares de tela, crucifijos pintados sobre cruces de madera y «paños de Flandes»¹⁰.

La coyuntura de Guía es menos conocida, pero, atendiendo al registro ya citado de 1602, se constata que en torno a la cabecera o en el presbiterio de su fábrica primitiva pudo disponerse un tiempo «una imagen de Nuestra Señora de bulto pequeña, con un Niño Jesús, dorada, dentro de un tabernáculo pequeño», advirtiéndose entonces que «las puertas que solía tener se consumieron»; «un lienzo en que está pintada Nuestra Señora con su Niño en brazos, con su marco y los extremos dorados», que ya era «viejo» y colgaba en la sacristía; «otro retablo guarnecido de madera, en que está pintado un crucifijo, y Nuestra Señora, [...] san Juan y la Magdalena», que era «muy viejo»; «una cruz de madera, en que está pintado un crucifijo»; «otro lienzo en que está pintada la Natividad de Nuestro Señor y Nuestra Señora con su hijo en brazos», que era igualmente «muy viejo»; y «un lienzo en que está pintada la Quinta Angustia», que mostraba el mismo estado por ser «muy viejo»¹¹.

El adorno de esos cuadros o retablos de pincel era simple, puesto que en un momento determinado sus mesas de altar se cubrieron con manteles de tela blanca y otros textiles, entre los que hubo al menos «un frontal de lienzo pintado con las insignias de la Pasión», que era igualmente «muy viejo»¹². Lo mismo podría decirse de un velo o lienzo sencillo, que no contaba con bastidor para colgarlo y fue descrito como «un paño en que está Cristo a la columna y dos sayones»¹³. En el contexto que nos ocupa, el apelativo «viejo» alude a su antigüedad o al mucho uso que se le había dado, tal vez porque gran parte de esos bienes date del tiempo fundacional del edificio o de época inmediatamente posterior a él. Prueba de ello es que las primeras cuentas de su libro de fábrica, aprobadas en 1596, incluyan el pago de 432 maravedíes que originó la compra de «llaves, cerraduras y goznes para los retablos y la iglesia»¹⁴.

No parece casual que en el altar mayor de la parroquia Hernández de Medina encontrara en 1602 «un tabernáculo de madera, en que está de bulto la Presentación [en el Templo] dorada, con su Niño Jesús, y san José y Simeón, con sus puertas», aludiendo, sin duda, a un retablo de tipo escultórico que tuvo tapas o cubiertas abatibles al frente. Asimismo, en los laterales existieron dos retablos más. Uno estaba dedicado a la Virgen de los Ángeles y pervivió hasta el siglo XVIII, aunque originalmente lo presidía una escultura mariana «metida en un tabernáculo», que «no se viste» y portaba a «su niño en [los] brazos». A diferencia de él, en el otro altar recibió culto desde época previa la imagen actual de la Virgen de Guía o su antecedente,

¹⁰ CAZORLA LEÓN, Santiago (1999): *Gáldar en su archivo*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Gáldar, 1999, pp. 57-60.

¹¹ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 13r. De estas obras y de otras consignadas en el mismo inventario dio noticia GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación..., op. cit.*, pp. 36-38, interpretando de forma diferente algunos temas y términos.

¹² APSMG: Libro I de cuentas..., f. 13r.

¹³ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 14r.

¹⁴ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 6v.



que ya González Sosa identificó con una escultura vestidera que fue descrita en ese registro de modo ambiguo. Quedó inventariada como una imagen de «Nuestra Señora de Candelaria, con su niño», advirtiendo que ambas contaban con coronas de plata sobredorada y que sus vestidos permanecían bajo la custodia de Isabel de Vargas, tal vez como primera camarera e hija del fundador del templo, Sancho de Vargas¹⁵. Esa deducción parece lógica, si tenemos en cuenta que algunos documentos descubren el cuidado que miembros de las familias Riverol y Vargas le dispensaron desde el siglo XVI, aunque, atendiendo a los apuntes que proporciona el libro primero de fábrica, en 1606 era descrita como «una imagen de Nuestra Señora de Guía de bulto dorada en su tabernáculo»¹⁶ y en 1621 como «la imagen de la Virgen, de bulto vestida», que presidía el «altar de Nuestra Señora» situado en un lateral¹⁷.

Las acciones de patrocinio se sucedieron en aquel periodo de formas distintas, ya que antes y después de la reconstrucción del templo hay noticias sobre ellas. El mismo registro de 1602, por ejemplo, refiere la existencia de «un crucifijo de madera grande de la cofradía», acaso adquirido en fecha previa por sus componentes o un patrocinador sin identificar de la misma¹⁸. Esta imagen, que los documentos citan de forma irregular y en diversos altares o emplazamientos hasta bien entrado el siglo XVIII, fue clave para el desarrollo de los cultos durante Semana Santa y puede identificarse con el mismo que un inventario posterior, el redactado en 1608, menciona como «un Cristo con su cruz de bulto», señalando que quedó colocado «en la pared del altar [mayor] con un velo de toca y un espaldar de tafetán colorado y amarillo»¹⁹. Algo similar ocurrió con las alhajas de plata y varios ornamentos que se encontraban al uso de los clérigos del templo desde el siglo XVI, porque, entre otras piezas, Alejos de Riverol, vecino de La Palma, ya había donado a la parroquia «un cáliz y patena de plata sobredorada, con relieves y molduras», además de «un terno de seda blanca y encarnada, aforrada con la misma seda, que tiene casulla, dalmáticas, cordones, manípulos, y tres estolas y collares de lo propio»²⁰. De igual forma, antes de 1602 Ana Martín había costado «un paño de sarguilla colorado y blanco para el púlpito», Tomasina Alonso «una casulla de raso negro con la cenefa de fajas de terciopelo» y Alonso Rodríguez Castrillo «dos sotanillas de besuatre colorado» que vistieron «los muchachos de los ciriales», por referir tan solo algunos casos²¹.

La documentación no aclara siempre el origen o el donante de todas las piezas que la iglesia tuvo en aquellos momentos, aunque algunas pudieron adquirir-las sus mayordomos y beneficiados con limosnas recogidas entre los fieles. Así, por

¹⁵ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 15r. Cit. GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 33r.

¹⁷ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 91v.

¹⁸ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 13r.

¹⁹ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 33r. Cit. GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, p. 45.

²⁰ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 15r.

²¹ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 16r.

ejemplo, no sabemos mucho de un primer ostensorio que el mismo inventario de 1602 menciona como una custodia de plata, con labra *a lo romano* y acaso en forma de templete arquitectónico, que era usada para llevar el Santísimo a los enfermos. Estaba forrada en el sagrario con tela de bocacín y mostraba todas «las vidrieras quebradas», tal vez por su mucho uso. No ocurría lo mismo con «una cruz de plata grande para las procesiones» que fue aderezada después de 1596, aunque, por el contrario, los tres misales sevillanos con que oficiaban tantos clérigos se encontraban ya «viejos» y «hechos pedazos»²². Mayor interés adquirió entonces «una lámpara de plata que dieron de limosna Francisco de Niebla y Catalina Díaz, su mujer, para el altar de Nuestra Señora de Candelaria [o de Guía]»²³.

La alusión e identificación de los legatarios se produce solo cuando sus donaciones eran nuevas o cercanas en el tiempo, puesto que los mayordomos y capellanes podían indicarlas mejor. Por eso mismo, sin ánimo de ser escrupulosos en las citas, advertimos que el registro de 1602 menciona algunas alhajas de reciente incorporación al templo. No identifican a los comitentes, si es que en verdad los hubo, pero de las enumeraciones de dicho documento se desprende que sus sacerdotes habían recibido como dádiva dos frontales de tafetán colorado para los altares de la Candelaria y de los Ángeles, una cruz de plata con su crucifijo para que el oficiante la llevara en las manos y, entre otras, un misal romano y pequeño «de los nuevos». En lo referente a artes plásticas, hay constancia del añadido de un Niño Jesús para el tabernáculo existente en el presbiterio, aunque tuvo luego altar propio, «dos retablos de Verónicas» [o de la Santa Faz], a buen seguro pictóricas, y «un retablo de san Jerónimo, que dio el racionero Segura», descrito más tarde como obra «al óleo» o de pincel. Además, los mayordomos refirieron de modo concreto «una cama de tafetán carmesí, que —señala el mismo redactor del inventario— es un cielo y espaldar, la cual se hizo del valor de un vestido que dejó María de Niebla, que se vendió y lo demás se sacó de limosna entre [los] vecinos»²⁴.

A raíz de la reconstrucción del templo durante las primeras décadas del siglo xvii, el patrimonio parroquial fue incrementado cuantitativa y cualitativamente. No solo aumentó el volumen de piezas reunidas, sino que sus donaciones, muchas veces convenientes con mayordomos y clérigos, respondieron a diversas casuísticas. En 1606, por ejemplo, el nuevo inventario menciona por primera vez «un san Sebastián pequeño de bulto» e imágenes de san José y san Diego en sus pequeños retablos, además de otra efigie escultórica del mismo san José «que se acrecentó». Asimismo, el sagrario y la capilla mayor podían iluminarse desde entonces con «una lámpara de plata que dio la mujer de Juan de Bracamonte para el Santísimo Sacramento»²⁵. El valor de estas piezas y de otras previas era notable en el orden piadoso, porque sin

²² APSMG: Libro 1 de cuentas..., ff. 14r, 21v.

²³ APSMG: Libro 1 de cuentas..., f. 15v.

²⁴ APSMG: Libro 1 de cuentas..., ff. 15v-16r.

²⁵ APSMG: Libro 1 de cuentas..., ff. 32v-33r. Cit. GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación..., op. cit.*, pp. 38-40, 45.





Fig. 1. Interior, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Francisco Díaz Guerra.

quererlo introdujeron cultos que contarían con una larga trayectoria en la parroquia gracias a fundaciones o patronatos posteriores²⁶.

El siglo XVII fue una época proclive a novedades de todo tipo y al desarrollo de oficios o funciones muy diversas, que se atuvieron al ideario común de la Contrarreforma. El incremento de devociones lo pone de manifiesto el inventario de 1621, donde, entre otras, se refiere por primera vez la talla sobredorada en parte de «un san Juan Bautista, con una cruz dorada y un cordero»²⁷. En ese sentido, la consolidación de la fábrica parroquial como un inmueble «amplio y capaz» durante la década de 1620 permitió la apertura de capillas y nichos donde colocar nuevas y viejas imágenes, altares modestos y retablos de madera que superaban el uso otorgado antes a los conjuntos de pincel. Así, al tiempo que se construía su torre y la reja del baptisterio nuevo en 1624-1626²⁸, el inmueble alcanzaba una comodidad que nunca había tenido. A finales de siglo contaba ya con una estructuración regular en tres naves, muros de mampuesto, un presbiterio de mayor consideración y techumbres de madera para cubrir toda su superficie (fig. 1). Esos rasgos, que no aportaban novedades en el medio local, eran la consecuencia lógica de unos sistemas construc-

²⁶ Una visión de conjunto sobre el tema en GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, pp. 27-125.

²⁷ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 91v.

²⁸ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 108v, 117f-118v.



tivos que apenas variaron con el paso del tiempo y acabaron adaptándose a materiales disponibles en la comarca para su avance o consolidación en lo estructural, a veces sin una lógica clara. De ahí que tantas noticias de la mayordomía aludan a la compra de maderas, piedra, cal y ladrillos, así como al pago de oficiales y peones que les daban forma o velaron por su traslado desde diversas partes de Gran Canaria. Los encargados de la ampliación en aquel tiempo fueron, entre otros, los maestros Marcos Báez, Luis González Pavón, Juan Benítez, Francisco Hidalgo, Antonio Betancor y Luis Báez Marichal, quienes, a pesar de la cortedad de los fondos, lograban rematar un inmueble acorde a lo experimentado en construcciones semejantes de la isla²⁹. Su éxito sería tal que, salvando la adición de capillas dieciochescas o reformas de mayor calado en torno a la cabecera, el esquema dispuesto entonces ha pervivido hasta la actualidad y no fue alterado por los responsables de su transformación a finales del Antiguo Régimen³⁰. Es más, ese inmueble de vistosas proporciones y gran tamaño se convirtió también en el espacio idóneo para acciones de patrocinio que no eludían otras constantes del patrimonio isleño, en cuyo avance tuvieron mucho que ver la producción local y los aportes foráneos.

De Indias, por ejemplo, llegó al templo una custodia de plata sobredorada que el capitán Antonio de Bethencourt y Franquis había adquirido en México antes de 1690³¹; y lo mismo podría decirse de la lámpara de plata que Juan Gómez Castriello, gran devoto de la Virgen de Guía, remitió desde Panamá para iluminar de forma permanente su altar³². Los inventarios de mediados del siglo XVII refieren obras que se sumaron al patrimonio parroquial en aquellos momentos, aunque no desvelan siempre la identidad de sus legatarios. Indudablemente, el boato de dicha imagen de la Virgen, que varios documentos califican ya como patrona o titular de la parroquia, aumentó de forma considerable. Dan prueba de ello las arañitas o lámparas de plata que colgaban frente a su altar en 1669, así como los velos y frontales que lo adornaban todo el año³³. Una década antes, el inventario de 1659 es bastante clarificador en ese sentido, al consignar por vez primera la existencia de «un cuadro de san Carlos Borromeo grande» y otro «cuadro de san Juan de Dios

²⁹ MORENO MOLINA, José Fernando (1978): «El templo...», art. cit., s/p; GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 27-44.

³⁰ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): «Sobre arquitectura...», art. cit., en prensa.

³¹ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1987): «Otra custodia americana en Canarias: la de Santa María de Guía», *América y los Centros de Estudios Locales. Actas del XXX Pleno de la Confederación Española de los centros de Estudios Locales*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, pp. 89-93; AA. VV. (2000): *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX* (catálogo de la exposición homónima). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 226-227; PÉREZ MORERA, Jesús (2011): *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Islas Canarias Orientales* (catálogo de la exposición homónima). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 22, 38.

³² Fue citada por primera vez en el inventario parroquial de 1662. GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 44-45; AA. VV. (2000): *Arte hispanoamericano...*, op. cit., pp. 250-251; PÉREZ MORERA, Jesús (2011): *Ofrendas...*, op. cit., pp. 18, 28.

³³ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, ff. 214r-214v.

grande», a los que se unían al menos «seis cuadros medianos en la capilla de Nuestra Señora de Guía» y «un cuadro con sus puertas de la Encarnación, que dio doña Ana Siverio»³⁴. El último pudo ser un tríptico al modo o estilo de Flandes, no de gran tamaño, porque una anotación posterior añade que fue colocado primero en el altar de la Virgen de Guía junto a la cruz «de los pendones de Semana Santa» y luego en el retablo del Rosario. En 1690 era descrito allí como «un cuadro de tabla de la Anunciación de Nuestr[a] Señora con sus puertescas, en que está san Francisco en la una y en la otra san Antonio»³⁵.

Al igual que sucede en muchos templos de las islas a mediados del siglo xvii, el volumen de pinturas acumuladas en la iglesia de Guía fue significativamente alto. En 1669, por ejemplo, se consigna la existencia de «cinco cuadros pequeños y tres grandes del altar de Nuestra Señora del Rosario», los seis ya citados del retablo de la Virgen de Guía y «un cuadro [más] de dos varas de Nuestra Señora de la Concepción en dicha capilla [de la Virgen de Guía]»³⁶. Los apuntes del libro de fábrica no informan siempre sobre ellos, pero, a raíz de citas contenidas en el inventario más completo de 1690, se deja entrever que muchas obras tuvieron un origen civil y fueron donadas en diverso tiempo por devotos y feligreses. Sirvan de referencia en ese sentido los «seis paisescos pequeños, que dejó de limosna el alférez Esteban Sánchez», acaso los mismos que se registraron antes en la capilla de la Virgen de Guía. Igual origen pudieron tener «un cuadro de la Asunción de Nuestra Señora», que servía «de frontal [...] cuando se ponen las andas», y al menos dieciséis cuadros que colgaban en distintas partes de la iglesia, donde quedaron representados temas muy diversos: «uno de la Santísima Trinidad, otro de san Gregorio, otro de la Adoración de los Reyes, otro de la Venida del Espíritu Santo [o Pentecostés], san Cayetano, san Matías Apóstol, santa Inés, santa Apolonia, san Andrés Apóstol, san Pedro Apóstol, [la] señora santa Ana, otro de la Concepción de Nuestra Señora [acaso el descrito antes en la capilla de la Virgen de Guía], santa Lucía, y los más de diferentes advocaciones»³⁷.

Inevitablemente, este incremento de las pinturas, de los bienes muebles y, sobre todo, de los textiles, ornamentos y alhajas de plata para su servicio se debe a la fundación de altares de patronato, aunque desde mediados de siglo existió un «buen púlpito con su escalera» y otros enseres indispensables para el culto. Así, por ejemplo, en el periodo 1624-1626 los mayordomos de fábrica pagaron 8 reales por el traslado a Guía de un nuevo sagrario que el presbiterio tuvo a partir de entonces, ya que diversos oficiales lo habían ensamblado y dorado en Las Palmas³⁸. Debe tratarse del mismo sagrario y expositor que años más tarde, ya a finales del siglo xvii, el escultor y pintor Miguel Gil Suárez (1654-1713...) aderezó para que cupiera en él

³⁴ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 177v.

³⁵ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 198r, 214v, 245r-245v.

³⁶ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 214r-214v.

³⁷ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 239v, 241v.

³⁸ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 120r.

la «custodia nueva» que había obsequiado Bethencourt y Franquis, antes aludida³⁹. Dicho maestro, que otros documentos de la iglesia mencionan solo como «dorador», fue yerno del alférez Marcos de San Juan Picar y residió durante largo tiempo en la localidad, hasta el punto de que se implicaría en algunas fundaciones y otros asuntos de su vida religiosa⁴⁰.

Gracias a las nuevas capillas y a los retablos particulares el patrimonio de la parroquia aumentó de modo considerable, hasta el punto de que su evolución es sintomática de inquietudes privadas que involucraron pronto a la feligresía. González Sosa estudió ese fenómeno detenidamente, señalando las especificidades que conllevaron el establecimiento del altar del Dulce Nombre por parte del licenciado y bachiller Juan Bautista Espino y Peloz (1638) y el existente luego en la capilla de San Juan Bautista o del Nazareno, ahora del Calvario, que el ya citado Marcos de San Juan Picar mandó a construir junto a la nave de la epístola (1643), cuyos sucesores no velaron por ellos ni por su aseo o dotación con el rigor debido⁴¹. Para su adorno los patronos y allegados adquirieron bienes muy diversos, tal y como se desprende de los inventarios redactados a finales del siglo xvii. Así, por ejemplo, el de 1690 consigna que el altar del Dulce Nombre y su capilla, de los que cuidaba entonces el beneficiado Constantino Acedo y Peloz, eran adornados con «un cuadro grande de santa Teresa, Nuestra Señora y san José, con su marco dorado», además de «ocho cuadros pequeños de diferentes advocaciones». Junto al retablo colgaron también tres «cuadros grandes», uno de santa Rosa de Viterbo, otro de santa Teresa y el «uno [donde] está Cristo a la columna»⁴². Por el contrario, la capilla del Nazareno concentró esculturas que formaban parte de algunos cortejos procesionales de Semana Santa, al inventariarse allí las efigies vestideras de Nuestra Señora de la Soledad, san Juan Evangelista y la Magdalena⁴³.

La dotación suntuaria del templo a lo largo del siglo xvii merece un breve comentario, porque, al margen de las alhajas de plata, los textiles que adornaban capillas y altares fueron notables en ocasiones. Algunas escrituras de patronato refieren colgaduras, cortinas, frontales, velos y manteles, pero noticias disponibles en los inventarios ya señalados nos ayudan a conocer ese otro aspecto del patrimonio parroquial. La lista de donaciones y adquisiciones es extensa en tal sentido, aunque conviene señalar que en 1690 el Cristo que presidía la capilla de Constantino Acedo contaba con «dosel, respaldo y dos velos, uno de tafetán negro y otro blanco»⁴⁴. Con

³⁹ Su trabajo ascendió a 100 reales, incluyendo en esa suma el «costo de oro y colores que se gastaron». APSMG: Libro I de cuentas..., f. 256v.

⁴⁰ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 207-212. Sobre este maestro, véase CALERO RUIZ, Clementina (1987): *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, pp. 200-204; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2002): *Los escultores Miguel y Marcos Gil*. Las Palmas de Gran Canaria: s. n., pp. 17-51, 74-86.

⁴¹ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 57-64, 101-116.

⁴² APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, ff. 246r-246v.

⁴³ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 239r-239v.

⁴⁴ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 239r.





anterioridad, en 1669, el altar y los muros de la capilla de la Virgen de Guía eran adornados con «dos cortinas de seda coloradas, con cenefas amarillas», acaso las mismas que otro registro mencionaba una década antes como «las cortinas coloradas de tafetán [...] con cenefas amarillas»⁴⁵. Debe tratarse de piezas confeccionadas con tafetán carmesí listado, que era distintivo de las manufacturas de Granada y tuvo éxito en Canarias antes del siglo XIX. No en vano, es probable que con ese tejido se cosieran también los adornos que el presbiterio mostraba en 1659 y fueron descritos como «un espaldar de tafetán colorado con cenefas blancas [...], donde está el Santo Cristo y un baldaquino, [con] cielo de tafetán colorado [...], y dos cortinas de tafetán colorado a los lados del dosel»⁴⁶.

Lo importante ahora es constatar que dichos modismos, introducidos a lo largo de siglo XVII por altares de patronato y la acción conjunta de clérigos y mayordomos, alteraron el ornato antiguo de la parroquia, apegado hasta entonces a fórmulas quinientistas y a obras de importación o de producción local bajo costumbres nórdicas. Con ello se afianzó un nuevo modo de entender y aproximarse al culto, la devoción popular y el adorno de los templos, que en el caso de Santa María de Guía no fue alterado hasta que antes de 1740 el clérigo Baltasar José Rodríguez Déniz y Quintana introdujera no pocas novedades y cambios. Con su labor constante, bien reflejada en el patrimonio que reunió para fundar una nueva capilla de San José en 1735, los bienes de la parroquia se renovaron al completo, al tiempo que por iniciativa suya pudieron establecerse colectivos de gran eficiencia piadosa como la Escuela de Cristo o la Cofradía de San José, aumentaban los cortejos procesionales de Semana Santa y, sobre todo, llegó a fundarse un altar y la Cofradía de la Virgen de la Merced, cuyos integrantes cuidaron del retablo que fue erigido en una nave lateral durante la década de 1760⁴⁷ (fig. 2). De este modo la parroquia de Guía volvió a incrementar y renovar lo sustancial de su patrimonio, ya que no fue desatendida por fieles, cofrades y patrocinadores particulares. Sin embargo, tras mediar el siglo XVIII, los visitantes encontraron que arquitectónicamente su fábrica era ya un «templo antiguo y ruinoso en parte», que mostraba deficiencias por la falta de cumplimiento en el aseo procurado a varias capillas y altares. Así lo entendieron muchos clérigos y vecinos, por lo que no extraña que desde 1777 afrontaran su reconstrucción con nuevos objetivos e ideales artísticos⁴⁸.

⁴⁵ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 177v, 214r.

⁴⁶ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 177r.

⁴⁷ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 65-99; SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2001): *La Merced en las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 108-117.

⁴⁸ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 45-48; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): «Sobre arquitectura...», art. cit., en prensa.



Fig. 2. Retablo de San Sebastián (antes de la Virgen de las Mercedes).
Parroquia de Santa María de Guía. Foto: Francisco Díaz Guerra.

LOS ALTARES DE PATRONATO Y EL PAVIMENTO DURANTE EL SIGLO XVIII

Antes de que el reformismo ilustrado alterara su imagen distintiva a finales del Antiguo Régimen, la iglesia de Santa María de Guía no había manifestado rasgos peculiares ni una evolución atípica. El visitador Estanislao de Lugo advirtió en 1752 que para su preservación eran necesarias actuaciones de urgencia, centradas en las techumbres y en dos capillas colaterales que, como ya sabemos, acabaron poniéndose bajo la titularidad de las Vírgenes del Rosario y de los Ángeles o del Dulce Nombre. De ahí que ordenara mantener «el edificio sin que padezca ruina, por lo que creyó indispensable que se reconozcan las canales maestras [...] como el resto de las tejas para que se repare todo lo que necesitase repararse»⁴⁹. Un año después el párroco Baltasar Déniz ya había aseado y albeado gran parte de la fábrica, a la que, incluso, dotó de poyos o asientos de mampuesto en el exterior. Además, trastejó las

⁴⁹ APSMG: Libro 1 de cuentas de fábrica, f. 389v.

naves y renovó los techos del camarín y del tránsito de la capilla del Rosario a la sacristía, refiriendo en sus cuentas gastos específicos de tejas, cantos, tierra y cal⁵⁰.

A pesar de tanto apaño o arreglo, el inmueble no podía mostrar una imagen decorosa en torno a las capillas colaterales. Por eso mismo, Estanislao de Lugo ordenó también que sus patronos compusieran las mismas centrándose en el ladrillado, el ajuste de las sepulturas y la dotación de los bienes necesarios para el culto. Avaló una determinación así el estado en que se encontraba años antes la dedicada a los Ángeles, puesto que sus titulares o patronos debían procurar la entrega «del frontal, manteles y lo demás necesario para su altar como es obligación». En caso de que no cumplieran con ello en breve, «se le secuestrarán sus bienes, y especialmente los obligados a la dote de dicha capilla, para de sus frutos mandar hacer todo lo que convenga y fuera necesario»⁵¹.

Esta medida no era novedosa en lo relativo a los patronatos de sendas capillas, puesto que la dejadez de sus poseedores y la falta de aseo son aspectos reiterados en todo tipo de documentos. Menos conflictivo resultó el estado de la capilla del Rosario o del evangelio, usada durante mucho tiempo como comulgatorio. Los inventarios del siglo XVIII aluden a ella de forma puntual y mencionan que en su altar recibieron culto las imágenes de la Virgen del Rosario, san Juan y san Sebastián, aunque la última solo es descrita allí en 1772. La titular era una obra de candelero y el párroco Baltasar Déniz renovó su vestuario antes de 1742, por lo que acabaría comprando para ella un vestido de persiana con túnica y manto. Además, le colocó un rostrillo de plata sobredorada que había encargado para engarzar en él las piedras de joyas previas y perlas pequeñas adquiridas al efecto⁵². Contaba en 1793 con coronas, media luna y otros atributos de plata, así como unas andas propias y rosarios junto a otras alhajas para su adorno durante los días de fiesta. A la vez, subsistía entonces «la efigie de san Juan de talla, a la derecha del sagrario con diadema de plata»⁵³.

La otra capilla, la del Jesús o de los Ángeles, tuvo una trayectoria más compleja después de que el canónigo Juan Bautista Espino dotara su altar en 1638. Obviaremos los pormenores ya conocidos que derivan de esa circunstancia⁵⁴, pero conviene advertir que el retablo y los espacios adyacentes no recibieron el aseo oportuno hasta que el párroco Constantino Acedo y Peloz, sobrino del fundador, asumió la titularidad de la construcción a finales de siglo. Tras fallecer dicho eclesiástico, el obispo Pedro Manuel Dávila y Cárdenas ordenaba en 1732 que se abrieran los tres nichos que quería procurar al retablo preexistente. Cinco años después el visitador Francisco José de Palencia pidió a Alonso de Mújica, su patrono entonces, que

⁵⁰ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 398r.

⁵¹ APSMG: Libro de mandatos, f. 4v.

⁵² GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 96-97.

⁵³ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 101v.

⁵⁴ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 57-63.

«arreglara la capilla así del techo por estarse lloviendo como de ornamentos para la decencia del altar»⁵⁵.

La situación no cambiaría de inmediato, puesto que los siguientes reconocimientos describen un aspecto similar al señalado por Estanislao de Lugo en 1752. Otro visitador, el canónigo Jerónimo Roo, aludió en diciembre de 1784 a la conveniencia de «poner cuanto antes en su capilla la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles», tal vez debido a un arreglo previo del altar que motivaron su mal aspecto o la consecución de obras en las techumbres del templo⁵⁶. Intuimos que ello era una consecuencia más de las reformas que propició la reconstrucción acometida en la parroquia desde 1777, pero el asunto no queda del todo claro. El inventario de 1772 confirma que su altar exhibía las imágenes previas del Niño Jesús, la Virgen de los Ángeles, san Cayetano y santa Lucía, si bien el posterior de 1793 aclara que la capilla contaba con un retablo que tenía tan solo dos hornacinas: en la del remate, tras un cristal, volvió a entronizarse «un Niño Jesús con su corona de plata» y en el nicho bajo o inferior los mayordomos colocaron luego la escultura de la Virgen que estaba componiéndose, tal vez por José Luján Pérez (1756-1815)⁵⁷.

Queda claro que las capillas laterales y el pavimento del inmueble eran los grandes problemas que manifestaba entonces la fábrica, de modo que pronto acabaron convirtiéndose en inconvenientes para preservar un aspecto adecuado al interior. De ahí que a partir de la visita de Juan Francisco Guillén, desarrollada durante la década de 1740, los obispos que reconocieron la parroquia aludieran siempre a ambas cuestiones, insistiendo una y otra vez en el mal estado de las sepulturas⁵⁸. Tal fue así que, incluso, el visitador Francisco José de Palencia propuso en 1737 realizar un «estadal de lineación o mapa de la iglesia» para señalar en él «los sujetos que tienen sepulturas o arrimos, presentando estos su data para que se les tenga presente al tiempo de formarlos»⁵⁹. Ignoramos si esa medida se materializó finalmente, pero de lo que no cabe duda es del gasto que ocasionaba la renovación continua de los ladrillos. Las cuentas de fábrica contemplan inversiones periódicas por ese motivo cuando medió la centuria, alcanzando a veces sumas considerables para la maltrecha economía del templo⁶⁰.

El asunto era más grave de lo que dejan entrever esos apuntes del siglo XVIII, puesto que de él dependían igualmente recursos de la mayordomía y la revalorización de privilegios heredados por vecinos notables e influyentes de la localidad. No debe obviarse que el mantenimiento y el aseo de las sepulturas particulares era una cuestión de obligado cumplimiento para sus poseedores, quienes, además, costeaban todo tipo de misas e imposiciones pías en memoria de sus antepasados. En ello radicó el sentido de un patrocinio que refrendaron las disposiciones testamentarias

⁵⁵ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, ff. 314r, 342r.

⁵⁶ APSMG: Libro de mandatos, s/f.

⁵⁷ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, ff. 13v, 102r.

⁵⁸ Cfr. APSMG: Libro de mandatos, s/f.

⁵⁹ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 342v.

⁶⁰ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 364v, 370v, 406v.



y, sobre todo, el prestigio que se presuponía a las clases dominantes de un pueblo agrícola e industrial como Santa María de Guía.

Tal y como advirtió el obispo Juan Bautista Servera en 1780, el mayordomo de fábrica no debía excusar un nuevo pavimentado para todo el inmueble ni el cobro de los derechos que trajo consigo el quebranto de sepulcros. Planteaba entonces que era necesario «ir enlosetando la iglesia poco a poco, dando principio por la capilla mayor y la nave del medio»⁶¹. Sin embargo, antes de que el pavimento fuera renovado en su totalidad a finales de siglo, el responsable de la fábrica y los cofrades de la Virgen de Guía invirtieron amplios caudales para procurar el arreglo de ladrillos viejos y la compra de piezas nuevas de cantería. Así, por ejemplo, entre 1772 y 1778 sus mayordomos destinaron a ese fin un total de 821 reales, cantidad nada desdeñable que pudo cubrir la «composición ligera» de los ladrillos, el pago de losetas traídas de Arucas y el salario de oficiales que fueron contratados para instalarlas antes de que dieran comienzo las obras en el frontis⁶². De este modo mejoraba el aspecto de una fábrica que no eludiría el programa reformista de las Luces, asumido pronto por los implicados en su desarrollo⁶³.

LA CAPILLA DE SAN JOSÉ

No todas las capillas del templo mostraban una apariencia indecorosa a finales del siglo XVIII, ya que antes de 1740 el párroco Baltasar José Rodríguez Déniz y Quintana (1693-1786) construía la dedicada a san José junto a la nave de la evangelio (fig. 3). Su remate es coetáneo a la edificación del camarín que tuvo la Virgen de Guía, adosado al muro del presbiterio y, como sucede en la actualidad, comunicado con él por medio de una hornacina de gran tamaño que centraba el retablo mayor. Esa construcción ha podido datarse entre 1736 y 1739, cuando fray Juan Suárez de Quintana materializó un proyecto que beneficiados y devotos de la imagen ambicionaron desde el siglo anterior⁶⁴. Sin embargo, hasta el periodo 1741-1743 las cuentas no refieren la inversión de 500 reales gastados en el remate de dicha dependencia⁶⁵.

A diferencia de esa nueva sala o estancia de uso restringido, la capilla de San José adquirió un protagonismo mayor por quedar a la vista de los vecinos durante gran parte del año y ser construida en su totalidad, convirtiéndose en un proyecto que aunaba lo arquitectónico y lo ornamental en un corto periodo de tiempo. De

⁶¹ APMSG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 21v. Sobre este prelado y su visita a la localidad, véase SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2010): *Juan Bautista Cercera. De franciscano descalzo a obispo ilustrado*. Las Palmas de Gran Canaria: s.n., pp. 194-199.

⁶² APMSG: Libro II de cuentas..., ff. 11r, 21v, 41v.

⁶³ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): «Sobre arquitectura...», art. cit., en prensa.

⁶⁴ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., 48-49.

⁶⁵ APMSG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 359r. No debe obviarse que el amueblamiento y el ornato de dicha sala, privativa para el uso de la Virgen, fueron remodelados de nuevo durante la década de 1960, mientras regía la parroquia Bruno Quintana y Quintana.





Fig. 3. Capilla de San José, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Francisco Díaz Guerra.

ahí el cuidado puesto por su patrocinador en recursos que garantizaran el mantenimiento y los aseos oportunos, porque, como era previsible, refirió la capilla en el testamento dictado en 1760, los codicilos posteriores de 1781, 1782 y 1783, otras escrituras y un reconocimiento de titularidad suscrito al final de su vida⁶⁶.

La fábrica de esta capilla hay que entenderla en clave piadosa y personal, puesto que en 1784 Rodríguez Déniz declaró que era consecuencia del «grande e inexplicable fervor» que el patriarca san José despertaba en él desde la juventud. Por eso mismo costeó el altar donde colocar una imagen suya que existía en la parroquia y a la que otros vecinos dotaron con alhajas y celebraciones propias desde el siglo XVII, para «de este modo –argumentó el mismo clérigo– extender también la devoción de los fieles». Con una determinación de ese tipo daba continuidad a funciones dotadas por Pedro Ratón y el párroco Constantino Acedo y Peloz, quienes aluden a ello en escrituras firmadas durante 1683 y 1711 que originaron un primer vínculo o patronato en torno al culto josefino⁶⁷. Así lo expuso Baltasar José en una memoria remitida al obispo Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, quien no firmaría el permiso para construir la capilla hasta abril de 1735. Él mismo declaraba luego que en breve tiempo erigió dicho altar, construyendo capilla en la que «coloqué la efigie

⁶⁶ AHPLP: SHPN, 2410, ff. 306r-306v; SHPN, 2423, ff. 316r-318r; SHPN, 2423, ff. 224v-226r; SHPN, 2424, ff. 20r-21v; SHPN, 2425, ff. 146v-150r.

⁶⁷ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, pp. 77-82.





Fig. 4. Retablo (detalle). Capilla de San José, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

del Santo Patriarca, ornamentándola con toda decencia, con buen retablo y otras efigies, la una de Nuestra Señora de Dolores en una urna dorada con sus cristales, y otras dos del Señor Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, como asimismo coloqué unidos a dicho retablo por los lados dos retratos, el uno mío y el otro del muy reverendo padre fray Juan Déniz, mi tío, de la Orden de Predicadores, todo costado de mi propio caudal»⁶⁸.

En efecto, antes de 1745 había colocado en la capilla de nueva planta un retablo y lo hizo decorar con oro y colores vivos, rescatados por último a raíz de un proceso de restauración⁶⁹. El conjunto revela interés y, gracias a los elementos sustentantes y a la talla en relieve, guarda relación con obras similares que se erigieron en templos de Gran Canaria a mediados del siglo XVIII, algo que a buen seguro ayudará a su estudio y catalogación en el futuro (fig. 4). Lo importante ahora es que el retablo se convirtió en un testimonio válido para perpetuar la memoria de quien fue regente del templo durante varias décadas, puesto que en sus hornacinas acabarían exhibiéndose imágenes de la Virgen de la Soledad y de san José con el Niño, por las que sentía gran devoción. En los remates laterales continúan visibles las representaciones pintadas en óvalo de santo Tomás de Aquino y san Juan

⁶⁸ AHPLP: SHPN, 2425, ff. 146v-150r.

⁶⁹ DÍAZ GUERRA, Francisco (2008): «Retablo de San José de la iglesia de Santa María de Guía», *Boletín de Patrimonio Histórico* (Cabildo de Gran Canaria), n.º 6, pp. 32-33.



Fig. 5. Fray Juan Déniz. Capilla de San José, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Francisco Díaz Guerra.



Fig. 6. Baltasar José Déniz. Capilla de San José, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Francisco Díaz Guerra.

Evangelista, ambas de discreto acabado. Bajo ellas cuelgan los retratos de fray Juan Déniz junto a una vera efigie de la Virgen de Candelaria y del propio Baltasar José frente a la reproducción de una pintura estimable de san José con el Niño firmada por Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), sobre los que volveremos más adelante (figs. 5-6). En cambio, se han perdido las esculturas de san Francisco y santo Domingo que fueron colocadas sobre la mesa de altar y figuran inventariadas en los registros parroquiales de 1772 y 1793⁷⁰. Los mismos documentos informan que luego existió allí «un Niño Jesús dentro de una urna dorada con título del Buen Pastor», ya desaparecido⁷¹.

Igual suerte ha tenido la representación del santo titular, que no puede identificarse con la que preside actualmente el retablo ni con la documentada en la iglesia desde 1606 como parte de un tabernáculo de madera u otra posterior que

⁷⁰ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, ff. 13v, 101v. GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, p. 84 plantea la posibilidad de que la representación del santo de Asís sea «la misma que se encuentra hoy sin culto [...] en la casa de Aguilar», aunque de momento no ha podido probarse.

⁷¹ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, ff. 13v, 101v.





fue acrecentada⁷². La suya era una efigie de vestir que Déniz costeó antes de 1742, cuando declaraba que «por ser la imagen de san José muy antigua y muy pequeña hice otra mayor y más hermosa, a la que adorné con dos vestidos, uno de tisú para el nicho y otro de persiana con sus franjas de plata en túnica y capa, y cíngulos de tisú de seda con orlas de plata». A ello se sumaba «una camisa de olán [...] con encajes muy finos», así como la vara y diadema de plata⁷³. Estos bienes, cuyo encargo afrontó también a mediados de la centuria, fueron claves para el adelanto de los cultos que se tributaban al santo durante el mes de marzo y en festividades vinculadas a él como los Desposorios o la Navidad, por lo que tampoco extraña que fuera el mismo párroco quien alentase una cofradía que veló por su desarrollo durante el siglo XVIII y ya es citada en la visita de 1737⁷⁴.

Esa congregación de fieles y el propio Baltasar tuvieron a bien entronizar la imagen previa de san José con el Niño en la parroquia de Agaete, donde no existía una representación suya. Tal fue así que, al tiempo de finalizar la capilla y comprar las esculturas junto a una amplia partida de cera, se habían invertido en la empresa más de 10 400 reales. Es probable que dicha suma no incluya lo invertido en otros bienes que legó al mismo recinto antes de 1742, puesto que en una memoria de ese año mencionaba una cruz de carey para el altar⁷⁵, una casulla de persiana blanca, otra casulla carmesí y blanca, una piedra de ara de mármol blanco y una túnica para el santo que confeccionó con restos de clarín verde, acaso la misma que refería en otro momento porque reutilizó en ella unas enaguas sin uso de raso que pertenecieron a Nuestra Señora de Guía⁷⁶. Sin embargo, las atenciones no terminan en esas medidas de datación temprana. Con el paso del tiempo Baltasar José pudo renovar los enseres que adornaban a la escultura en sus fiestas, ya que, por ejemplo, en 1781 ordenó que la camarera del santo los conservara en su poder, citando expresamente «una vara de plata, [una] diadema de lo mismo y las potencias del Niño, y tres vestidos, uno de tela, otro de espolín y otro de persiana, así como la cortina de damasco del baldoquín»⁷⁷. Dos años después declaraba que parte de esas alhajas se habían realizado con la plata de cucharas, tenedores y cabos de cuchillos que había adquirido antes, aunque al momento de firmar un tercer codicilo las piezas no reutilizadas con fin piadoso se encontraban repartidas entre unos familiares y conocidos que enumera⁷⁸.

⁷² APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 91v.

⁷³ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., p. 85.

⁷⁴ En cambio, no figura nombrada en la relación de 1730. APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 339v.

⁷⁵ Cabe atribuirle origen americano, al igual que a «dos atriles de carey» comprados por el mismo Déniz para el servicio de la iglesia en 1753-1754. En su coste total de 175 reales se incluyen «las perillas que le hicieron aquí». APSMG: Libro I de cuentas..., f. 398r.

⁷⁶ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 93-94.

⁷⁷ AHPLP: SHPN, 2423, f. 317v.

⁷⁸ AHPLP: SHPN, 2424, ff. 20r-21r.

Al margen de dichas consideraciones materiales, el retablo y las obras que contiene la capilla de San José son de gran interés para calibrar los modos de patrocinio que se dieron en la parroquia de Guía antes de las reformas ilustradas. A día de hoy son los únicos testimonios que han sobrevivido al furor clasicista de las centurias posteriores (fig. 3); y en ese sentido perpetúan el recuerdo de los promotores conforme a prácticas comunes durante el Antiguo Régimen, tendentes siempre a hacer comunitarias devociones particulares y a perpetuar la imagen de sus patrocinadores por medio de representaciones o efigies devocionales, llamadas de forma errónea retratos de donantes⁷⁹. Rodríguez Déniz y Quintana se reveló entonces como un clérigo culto y apuesto, cuya identidad aclaran leyendas que exhiben el retablo y atributos recreados en la propia pintura⁸⁰. En cualquier caso, este párroco no sería olvidado y a principios del siglo XIX muchos fieles lo recordaban como un hombre diligente, porque, gracias a los beneficios que procuró a su fábrica, continuaba siendo una referencia obligada para quienes la rigieron y administraron.

Ese hecho y la popularidad impercedera permitieron que un retrato de Baltasar José siguiera ornando el retablo junto a la imagen análoga de su tío fraile, algo extraño porque el clero de la Ilustración, mucho más comedido en sus expresiones votivas, no era partidario de efigies como las descritas donde primó a menudo un recuerdo vanaglorioso o reivindicativo de los promotores. Dichos lienzos no manifiestan una calidad afín y parecen obra de distintos artistas del siglo XVIII, aunque resulta oportuna la atribución del suyo, el que ofrece mayor calidad, al maestro de Tenerife José Rodríguez de La Oliva (1695-1777) que ya advirtió Rodríguez González⁸¹. En efecto, esa propuesta cobra sentido al constatar que el retrato del beneficiado de Guía y el de Bartolomé Agustín Benítez de Ponte y Lugo, firmado por Rodríguez de la Oliva y conservado en una colección particular de Los Realejos, responden a un mismo esquema o patrón compositivo. En ellos sus protagonistas quedaron figurados de medio cuerpo y en el ángulo inferior derecho, junto a una mesa con tapete rojo donde se localizan libros, útiles de escritura y una cartela a modo de misiva o papel en blanco, que nos ayuda a identificar a los personajes efi-

⁷⁹ Para su contextualización el medio isleño, véase LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2018): *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna*. La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna y Gobierno de Canarias, pp. 47-49; PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2022): «La escenografía...», art. cit., pp. 282-287.

⁸⁰ Debajo de los retratos, en vistosas cartelas con marcos coloristas, los modelos quedaron identificados como «EL M.R.P.M^{RO} FR JUAN DENIS DE / QVINT.^A DIF.^R I PROC.^R GEN.¹ DE SV PROV^A DE / NRA. S.^A DE CAND.^A THEOGO DEL S.^O TRIB.¹ DE / YNQ^{ON} EXAM.^R SINOD.¹ DE ESTE OBP.^{DO} DE CAN.^S / Y COMPATR.^O DE ESTA CAPILLA A DE 1740» y «EL LIZ^{DO} D. BALTHAZAR JPH ROD.^Z DENIS / Y QUIN^A V. B^{DO} RECTOR DE ESTA PARROQ¹ DE GVIA / EXAM.^R SINOD.¹ DE ESTE OBP.^{DO} I PRIM. PATRONO / DE ESTA CAPILLA DEL S.^R S. JPH Q FABRICO P^R / SV CORD.¹ DOVCION EL AÑO DE 1740».

⁸¹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 443-444.



giados en cada caso por medio de una nota con igual grafía⁸². En la parte superior se disponen los cortinajes recogidos en un lateral y la reproducción de pinturas por las que ambos modelos sintieron interés o eran conocidas en su tiempo, estableciendo el juego habitual de cuadro dentro del cuadro o, mejor aún, de una pintura o un retrato dentro de otro retrato. En el caso de Déniz, se ha señalado ya la dependencia de su lámina de san José con el Niño respecto a la tabla de Hernández Quintana conservada en la parroquia de San Juan Bautista de Arucas u otra similar que existió en su poder y no conocemos ahora. En cualquier caso, el éxito de esta obra propiciaría que un pintor del momento lo recreara en la efígie análoga de fray Juan Déniz, tal vez encargada para su colocación en el retablo de la capilla de San José hacia 1740. La imagen de dicho religioso muestra con menor calidad o destreza figurativa un retrato idealizado de la Virgen de Candelaria (fig. 5), cuyo modelo remite igualmente a trabajos previos de Hernández de Quintana⁸³.

Al margen de esas concesiones a pinturas con atractivo durante las primeras décadas del siglo XVIII, el retrato de Baltasar Déniz tiene el interés de perpetuar su efígie con un anhelo devocional innegable. La valía de esta pieza es tal que nos ayuda a comprender el sentido que tuvo la fundación de la capilla parroquial en torno a 1735, cuando intuimos que el lienzo pudo pintarse. Lo más probable es que su destino no fuera originalmente dicho espacio de culto, puesto que la concepción y el sentido que adquiere lo vinculan mejor con un ámbito privado o doméstico. En él quedó representada la imagen impoluta de un sacerdote que tenía en torno a cuarenta años de edad, no más, cuyo atuendo con sotana negra y cuello blanco es igualmente distintivo. Otros elementos de interés en la obra corresponden con los libros recreados sobre la mesa y el marco que posee el cuadro o la lámina complementaria de san José con el Niño, donde el pintor dio cabida a un escudo identificativo y muestra los tableros al uso de madera tallada y recortada. Tal vez esos motivos fueron recreados a partir de los existentes en una guarnición semejante y, por lo tanto, copiados del natural (fig. 4).

En relación con los libros, conviene señalar que sobre la mesa con tapete rojo se encuentran tres ejemplares impresos que guardan relación con las inquietudes piadosas y asistenciales de Déniz, quien, además, sujeta un rico devocionario o libro de rezo en sus manos (fig. 7). El que presenta al lomo la identificación de *Clericato* debe aludir al *De Sacrosanctum Missae Sacrificio Decisiones* de Giovanni Maria Clericato o Chiericato (1633-1717), que figura también en el retrato de su tío fray Juan Déniz. Mayor interés despiertan los otros que identificamos con las *Excelencias del Señor San José* o las *Obras de Santa Teresa*, cuyos textos fueron editados con frecuencia a lo largo del siglo XVII. La presencia de estos libros allí deja entrever que

⁸² En este caso, dicha nota simula una carta y refiere al personaje de la siguiente forma: «A Dⁿ Balthazar Jph Rod^z / Denis y Quint^a q. Dios m^s a^s / V^e B^{do} de la Parroq^l de S^{ca} M^a / de la Villa de Guia y Exam^t / Synodal de este Obp^{do} / Canaria».

⁸³ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2009): «Espejos marianos. Retratos y retratistas de la Candelaria», *Vestida de sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. La Laguna: Obra social y cultural de CajaCanarias, pp. 44-45.



Fig. 7. Baltasar José Déniz (detalle). Capilla de San José, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

el joven beneficiado fue partícipe del anhelo o espíritu teresiano que alentó la devoción a san José, un fenómeno piadoso que no sería ajeno a la parroquia de Santa María de Guía desde la centuria previa. En ese sentido, gracias al retrato de la capilla, Baltasar José Rodríguez Déniz y Quintana se presentaba como heredero de cultos iniciados en el templo por el párroco Juan Bautista Espino y Peloz desde 1638 y continuados luego por su sobrino Constantino Acedo y Peloz, también clérigo. El primero dotó la fiesta de la santa de Ávila en su onomástica del 15 de octubre, a celebrar en el altar del Dulce Nombre que había erigido⁸⁴; y el segundo procuró que la capilla donde existían dicho altar y su retablo se adornase con varias pinturas que representaron a la santa junto a diversos personajes sagrados, citadas antes porque las describe allí el inventario de 1690⁸⁵.

Ante dicha coyuntura, la eficiencia del retrato atribuido a Rodríguez de la Oliva y del complementario del fraile nos conduce a otra cuestión que incumbe al patrocinio, puesto que el respeto y la continuidad que ganaron las acciones de Déniz, siempre admiradas por los vecinos, eran el mejor aval para perpetuar una memoria que no cuestionaron ni ensombrecieron sus sucesores en la parroquia. Al contrario, lo que intuimos tras leer sus testamentos y codicilos prueba que el mismo Baltasar José quiso garantizar ese hecho. Por tal motivo, después de descartar a su

⁸⁴ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁵ APSMG: Libro 1 de cuentas de fábrica, ff. 246r-246v.



hermana Ana Hernández de Quintana y a varios sobrinos, nombró al también presbítero Gaspar de Montesdeoca (1736-1810) como sucesor del patronato instituido en torno a San José. Con ello perpetuaba la aspiración declarada en 1735 de tener su altar aseado y ornamentado, contando siempre con lo imprescindible para el culto a desarrollar en la capilla⁸⁶.

En esa medida hay que reconocer la valía de dicho sacerdote, para quien no faltaron elogios en documentos donde fue citado una y otra vez por el propio Déniz. En 1784 lamentaba los seis años de inasistencia a la parroquia por su precario estado de salud y los numerosos achaques que sufrió durante la década de 1770, refiriendo «con bastante sentimiento [...] no poder acudir al aseo y culto de nuestro santo patriarca, su altar y capilla». Delegó tales funciones en el citado Montesdeoca por ser «clérigo de suma piedad y devoción», puesto que durante el tiempo de ausencia tuvo a su cuidado «el hacer la función y el novenario de dicho santo, y [...] asearle con el primor correspondiente». No extraña que le cediera entonces el patronato de la capilla para «asegurar perpetuamente el culto y la devoción de dicho santo», porque, de no hacerlo así, la parroquia carecía de sacerdotes, fondos y medios materiales para continuar con las celebraciones organizadas en torno a la fiesta anual de san José⁸⁷. En cualquier caso, tres años antes había designado a Gaspar de Montesdeoca como responsable a la hora de satisfacer las deudas generadas durante el tiempo de convalecencia. Le autorizó a disponer de «la pieza del oratorio [de su domicilio] con todo lo que dentro de él se contiene de imágenes, pinturas y ornamentos [...], para que con su producto y el de dos sillas encarnadas que son del mismo oratorio satisfaga los referidos créditos»⁸⁸. De ahí que los mayordomos del templo inventariaran en 1772 «una mesa de barbusano que ahora ha dejado el beneficiado don Baltasar Déniz para el servicio de la colecturía» y una alacena o armario que se le compró «para remediar con su importe las necesidades que padece». Ambas fueron colocadas a un lado de la capilla del Nazareno, donde permanecían instalados el archivo y la citada colecturía⁸⁹.

Gracias a una decisión así Baltasar José Déniz pudo rentabilizar lo producido en torno al patrimonio familiar, puesto que las celebraciones de marzo eran costeadas con beneficios que generaban dichos bienes. En ello se advierte también un cambio de idea respecto a la aspiración inicial, cuando en su testamento de 1760 nombró como primera heredera a su hermana Ana Hernández de Quintana, mujer del capitán de infantería Cristóbal del Castillo. Si por uno u otro motivo falleciera antes que él, esa responsabilidad recaería en los sobrinos Baltasar Rodríguez y Lulgarda Hernández, hijos legítimos de su hermano José Jacinto Hernández de Quin-

⁸⁶ AHPLP: SHPN, 2525, ff. 146v-150r.

⁸⁷ Estudio circunstanciado de todo ello en GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, pp. 87-89, aunque las alusiones a dicha cesión constan de un modo claro e incuestionable en AHPLP: SHPN, 2525, ff. 146v-150r.

⁸⁸ AHPLP: SHPN, 2423, ff. 316r-318r.

⁸⁹ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 75r.



tana y de Ángeles Benítez y Suárez⁹⁰. Luego eligió para ello a su también sobrino José Charbonier o Charbinier, aunque prefería al citado Montesdeoca y al también presbítero Cayetano Hernández Benítez, otro sobrino suyo, atendiendo a los cuidados y a las muchas «expresiones cariñosas» que le brindaron durante los años de convalecencia. No justifica el cambio de albaceas como un desagravio para sus familiares directos, porque, según declaraba en 1782, «se entiende tan solamente [por] descuido de los susodichos [hermana y sobrinos de Las Palmas] y el poco caso que hicieron a las cartas que les giró, a fin de que le acompañaran juntos e insolidum en su enfermedad y desamparo»⁹¹.

Tal determinación no tuvo validez hasta que, fallecido Baltasar José Déniz, el obispo Martínez de la Plaza aprobaba la sucesión propuesta en enero de 1787. Aunque advirtió algún incumplimiento en lo establecido por su fundador, concedía el título de patrono a Montesdeoca porque era de esperar «no solo el cumplimiento de la dotación y ofrenda, sino también [un] mayor aumento en la devoción y culto a san José, que se encuentra en la nave a la mano siniestra [...] con las dos sepulturas enfrente de dicho altar». Previno, no obstante, que el tributo a percibir por las funciones era de 100 pesos a favor de la fábrica parroquial y que debía modificarse el ornato del retablo, ya que los retratos o cuadros laterales se encontraban colocados indebidamente⁹². Lo más probable es que estuvieran colgados en la pared y sin un adorno notable, a ambos lados de la hornacina donde era venerada la escultura del santo. Los arreglos que pudieron practicarse luego al altar quizá avalen su integración en el conjunto previo, a buen seguro con dispositivos líneos que antes no existían. A día de hoy, las efigies pictóricas cuentan con guarniciones o marcos de madera lisa, pequeños bancos que fueron situados sobre los costados del altar y remates planos con óvalo que se integran mejor en una obra anterior de talla y con unidad en el apartado ornamental (fig. 3).

De esa forma parece describirlos el inventario de 1793, cuando la actividad de los hermanos Montesdeoca era determinante para prolongar en el tiempo la devoción josefina y la del Buen Pastor, citada antes como un culto prioritario de la capilla. Dicho registro confirma que la efigie titular contaba entonces con dos vestidos, uno de lampazo para el diario y otro de tapicería para los días de fiesta, así como una capa de espolín con flecos de plata a modo de guarnición. Más interesante es lo relativo a la imagen del Infante que quizá colocaran ellos o sus familiares tras la muerte de Déniz, puesto que contaba con «una túnica y sombrero de tela de plata bordada con otras muchas muy decentes que conserva en su poder el actual beneficiado don Lorenzo de Montesdeoca por su particular devoción»⁹³.

⁹⁰ AHPLP: SHPN, 2410, ff. 306r-306v.

⁹¹ AHPLP: SHPN, 2423, ff. 224v-226r.

⁹² GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁹³ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 102r.



LA VIRGEN DE GUÍA. SU ADORNO DIECIOCHESCO Y LOS CAMBIOS EN EL PRESBITERIO

Con la reforma prevista en la capilla mayor del templo, acometida por Luján Pérez y otros colaboradores durante las décadas de 1780 y 1790, tuvieron que alterarse los espacios de culto que rodeaban a la Virgen de Guía. Su antigua escultura de vestir, que los clérigos de la Ilustración llamaron siempre titular o patrona, continuó presidiendo el templo y para ella se buscarían alternativas que no mermaron el boato originado a alrededor suyo desde época previa. Al contrario, el culto de esta «efigie devota», definida una y otra vez como devoción principal de la comarca, se mantuvo estable en el periodo que nos ocupa y vivió una época de esplendor que posibilitaba una cofradía de la que era titular a principios del siglo xvii. El aumento de su culto fue tal que, incluso, en 1665 el visitador Diego Romero Botello ordenó que la imagen de la Virgen se iluminara al tiempo de rezar periódicamente el tercio del rosario en el templo⁹⁴.

De la administración de dicha cofradía como mayordomos cuidaron primero el capitán Marcos Falcón y luego Blas Sánchez Ochando, yerno suyo que se ha puesto en relación con el aprendizaje artístico de Luján⁹⁵. Era sabido que los integrantes de este colectivo piadoso propiciaron acciones indispensables como el arreglo del retablo mayor, su adorno y la renovación del pavimento de la iglesia durante la época del obispo Manuel Verdugo. No en vano, las cuentas del periodo 1799-1811 consignan el pago de 4275 reales para «el enlosado de la nave mayor», algo más de 3138 reales para «la nave del Rosario sin incluir la capilla que costeó el señor tesorero Montesdeoca» y otros 3037 reales que acabaron invirtiéndose en «la nave de los Ángeles o de las Mercedes». A estos descargos se suma la retribución de «los oficiales y peones que sentaron las losas, así como de los costos que conllevaron adelantar el pavimento, trastejar la iglesia y la cal que para ello se compró»⁹⁶.

Por ese motivo conviene repasar algunos hitos y valorar que la imagen de la Virgen de Guía era entonces un enigma, puesto que muchos fieles desconocían su origen y las cualidades plásticas que ofrece cuando es despojada de los ropajes que la cubren siempre. A día de hoy ocurre algo similar, aunque, si validamos el argumento ofrecido por fray Juan Suárez de Quintana a mediados del siglo xviii, correspondería con una imagen de la Candelaria que varios miembros de la familia Riverol donaron antes de 1621, gracias a la cual pudo renovarse una primera escultura de bulto que el templo tuvo hasta entonces y era resguardada en un «taberná-

⁹⁴ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 221v.

⁹⁵ Últimas valoraciones al respecto en CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2008): «El aprendizaje artístico de José Luján Pérez», *Luján Pérez y su tiempo* (catálogo de la exposición homónima). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 124-126.

⁹⁶ Los costos de dichas actuaciones se contienen en APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Virgen de Guía, f. 29v.





Fig. 8. Virgen de Guía, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Alexia Estévez Suárez.

culo pequeño»⁹⁷. Obviando de momento esos hechos, lo que nos interesa ahora es que el aspecto mostrado por la imagen a lo largo del setecientos no difiere mucho del que conocemos en nuestro tiempo (fig. 8).

Aunque pudo sobrevestirse con ricos atuendos desde fecha temprana, la escultura fijó en esa centuria su apariencia distintiva con el añadido del juego de manos que siguen al uso y una figuración nueva del Niño Jesús. Además, algunos documentos previenen que su ajuar cambió a mediados de siglo, aunque antes de 1719 contaba ya con el rostrillo de filigrana que luce durante los días de fiesta y pudo realizar el platero de la catedral José Eugenio Hernández, padre del párroco Baltasar José Déniz y Quintana. Además, la documentación de fábrica informa a veces sobre joyas que diversos devotos le donaron y no se han conservado, si bien muchas de ellas fueron cosidas en un peto en forma de V que exhibe ahora prendas del siglo XIX⁹⁸. Tal vez sustituya a uno anterior, puesto que hay constancia de un atuendo de gala donde, como sucedía con la Virgen del Pino y otras efigies de Gran Canaria que contaban con un ajuar notable, en él se integraron piezas que tuvo su joyero. La documentación de fábrica alude a dichas alhajas y al ropero mariano de

⁹⁷ Recoge y defiende tal suposición GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, pp. 36-39.

⁹⁸ Cfr. PÉREZ MORERA, Jesús (2017): «La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los joyeros marianos [I]», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 63, pp. 1-50.



forma esporádica, aunque, entre otras noticias, el inventario de 1619 es elocuente para conocer el vestuario de la Virgen en aquel momento y comprender las transformaciones que se dieron a su atuendo más tarde⁹⁹.

El registro de 1730 ayuda a comprender el modo en que se perpetuaron los modismos del siglo anterior, puesto que entre las posesiones de la imagen se encontraban tapapiés, verdugados, enaguas y trajes de telas diversas como damascos, tafetanes, rasos y sedas coloristas o «de primavera». El joyero era muy variado en aquel momento al integrarlo anillos, rosas de pecho, cruces, rosarios, medallas, cadenas y hasta unas concebidas o concepciones¹⁰⁰. Las dádivas dieciochescas quedan representadas con «una rosa o anillo de oro con cuatro esmeraldas que dio José Martín por su mucha devoción a la Virgen», si bien esa y otras semejantes de fecha posterior no fueron descritas de un modo concreto luego¹⁰¹. En todo caso, a finales del Antiguo Régimen las prendas de mayor estima correspondieron con «un relicario de san Antonio con diecisiete esmeraldas» y «un relicario de oro esmaltado con un cordero dentro», inventariadas de ese modo en 1784¹⁰².

Al margen de lo sucedido en fecha previa, la acción del párroco Baltasar Déniz resultó clave para solemnizar el culto de la imagen y renovar gran parte de su ajuar textil. Por eso mismo, en una memoria de 1742 dicho clérigo refirió que la Virgen disponía ya de un traje con tejido de plata y cuchillejos de oro que había mandado a coser él mismo con tela enviada por Mateo de Quintana desde Indias. Ello propició también la renovación de otros tejidos, puesto que hay constancia de la reutilización de un pendón viejo para arreglar los pasos de Semana Santa, de una túnica roja de mucho uso con el que pudieron confeccionarse forros de manga, de un vestido de seda verde que sirvió para dar forma a dos frontaleritas, de unas enaguas reutilizadas como la túnica interior de san José y de unos lazos ya sin uso por las nuevas andas de plata que fueron entregados a la mayordoma de santa Lucía. Además, el propio Baltasar repuso las perillas de plata de dicho trono que fueron robadas años antes¹⁰³.

El incremento de su ajuar es paralelo a la importación de textiles y pasamanerías para confeccionar sus trajes o nuevas galas a mediados de siglo, ya que, por ejemplo, en noviembre de 1754 la aduana de Santa Cruz de Tenerife registró un cajoncito con varias piezas de tela que había traído desde Cádiz la tartana francesa *San Ginés*. En él, a petición de fray Juan Suárez de Quintana, se encontraron algo más de 14 varas de tejido de persiana con flores de oro, 44 varas de tafetán, 34 varas de damasco, 6 marcos de cuchillejos de oro, 34 varas de lienzo platillado, varias bovinas de hilo metálico, dos tapetes pequeños y hasta «una cajeta con flo-

⁹⁹ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, ff. 235r-235v.

¹⁰⁰ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 300v-302v. No entramos en la documentación conocida sobre algunas de estas joyas, al aportarla antes PÉREZ MORERA, Jesús (2017): «La joya antigua...», art. cit., pp. 18-19, 26, 38, 45-46.

¹⁰¹ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., p. 96.

¹⁰² APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Virgen de Guía, f. 12r.

¹⁰³ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 92-97.



res de piedras falsas engastadas en plata», necesarias como lo demás para coser otro vestido de la Virgen y un «terno bueno» del que carecía la parroquia¹⁰⁴. Su confección posterior en Gran Canaria fue coetánea a los trabajos de ornato y reforma que el mismo Déniz impulsó al camarín recién construido, en cuyo desarrollo invirtió una limosna cuantiosa que los hermanos Mateo, Bernardino y Juana de Quintana habían dejado para ello¹⁰⁵.

De gran interés son las alusiones que el mismo párroco hizo sobre algunos bienes que necesitaba la imagen para sus desfiles procesionales, puesto que la reutilización comentada de los textiles deja entrever que la Virgen de Guía contó a mediados de siglo con un trono en forma de palio, cubierto con tela en la parte superior a modo de cielo y tapado al frente y en los laterales con varios velos. Precisamente, el encargo de sus andas se revela como un hito en el seno parroquial e implicó a maestros muy diversos, sobre todo carpinteros, herreros y plateros. Tal fue así que para «vestir con plata» los cuatro pilares que le dieron forma entre 1673 y 1702 tuvieron que fundirse al menos una custodia con viril que pertenecía a la iglesia y una cruz que cedió el canónigo Francisco Golfos de la Puerta, entonces mayordomo de fábrica. Gracias a su iniciativa esta «obra necesaria» pudo materializarse en parte, de modo que invirtió en ella un total de 4819 reales como parte de limosnas entregadas por otros clérigos, los vecinos del pueblo y varios indios¹⁰⁶. Sin embargo, el trono no llegaría a concluirse entonces. Su remate se convirtió en una expectativa que recuerdan los visitantes de fecha posterior, ya que dicho clérigo había dejado ciertas cantidades de dinero con ese propósito que aún no se habían recuperado en 1730. De ahí que el obispo Dávila y Cárdenas ordenase la inversión de algo más de 1026 reales para ejecutar su manda, aunque dicha aspiración vuelve a citarse como no realizada en otro mandato de 1752¹⁰⁷.

Ante ello, no quedó otro remedio que adaptar el trono inacabado a los usos cotidianos de la Virgen. De un velo antiguo Déniz hizo «el cielo de las mismas andas de Nuestra Señora» y, en compensación por la pérdida de sus enaguas, antes de 1742 aprovechó la madera sobrante del retablo de san José para obtener «una vara de las andas nuevas de Nuestra Señora de Guía». Es probable que invirtiera en ellas los 953 reales del mandato ya aludido de Golfos de la Puerta, cuyo ingreso figura como data en las cuentas del periodo 1753-1754¹⁰⁸. En cualquier caso, esa solución con tronos de madera y textiles sobrepuestos es propia de la centuria precedente y quedaría renovada con andas de baldaquino cubiertas con plancha de plata en su

¹⁰⁴ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen (1979): «La aristocracia y la burguesía canarias ante el arte. Importaciones artísticas», *Anuario UNED de las Palmas de Gran Canaria*, n.º 5, pp. 202-203.

¹⁰⁵ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁶ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, ff. 253v-254r, 257r. Curiosamente, en 1737 el visitador Francisco José de Palencia prohibía la reutilización de plata sin contar con licencia previa del provisor.

¹⁰⁷ APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 314r, 389v.

¹⁰⁸ Dicho legado no fue bien gestionado desde 1708 por Domingo Espinosa, albacea del canónigo. APSMG: Libro I de cuentas..., f. 388v.



totalidad, puesto que la Virgen del Pino ya tuvo un ejemplar de ese tipo fabricado en Tenerife años después¹⁰⁹.

No extraña que los vecinos de Guía imitaran lo sucedido en Teror al poco tiempo, de modo que las cuentas del periodo 1767-1772 informan sobre la compra de galones «para quemar y aplicar la plata en las andas de Nuestra Señora», obteniendo de ellos dos libras de metal¹¹⁰. El inventario de 1784 describe dicho trono como «unas andas desbaratadas con los cuatro pilares y cuatro perillas de plata», aunque una anotación posterior informa que parte de la planchas que las cubría fue destinada a «la hechura de un sol nuevo que se hizo con limosna del vecindario para la colocación [del templo] [...] y es el mismo que tiene puesto Nuestra Señora en el nicho siempre». Correspondería, pues, con el sol comprado por el mayordomo Sánchez Ochando entre 1786 y 1793, si bien en la partida de algo más de 5928 reales que tuvo de coste se engloba igualmente la composición de la lámpara que iluminaba la Virgen, la corona y las hebillas del Niño¹¹¹. Debe recordarse en ese sentido que el presbiterio contaba desde mediados del siglo xvii con una lámpara votiva de plata que, según la inscripción o leyenda escrita, fue remitida desde Indias por el capitán Juan Gómez Castrillo a *NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCION DE LA VILLA DE GVIA, DE A DONDE ES NATVRAL*¹¹².

De cuantas acciones se siguieron años más tarde para el arreglo de la imagen, de su trono y del camarín serían responsables los cofrades de la Virgen, ya sin la influencia directa de Déniz y con gestión productiva de los aludidos Falcón y Sánchez Ochando. Descargos posteriores a 1767 aluden insistentemente al aseo y a las reformas del camarín donde la imagen era vestida y venerada a menudo, hasta el punto de que en él se abrieron ventanas y puertas para otorgarle una comodidad mayor. Antes de 1772 los mayordomos adquirirían para su ornato cuatro espejos grandes y dos cornucopias, así como cuatro blandones nuevos de madera que iluminaron el trono durante los días de la fiesta¹¹³. Esas compras puntuales son contemporáneas a varias intervenciones sobre las coronas de plata sobredorada que tenían sendas imágenes, por lo que no extraña que también haya alusiones a los trabajos acometidos por Cristóbal Déniz en el periodo 1780-1784 y Marcos Sánchez y Carlos Romero en 1799-1811¹¹⁴.

Toda esta parafernalia y el boato piadoso que rodeaba a la Virgen de Guía fueron en aumento a lo largo del siglo xviii, acentuándose al tiempo de retirar los

¹⁰⁹ HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2005): *El Patrimonio Histórico de la Basílica del Pino*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 106-109.

¹¹⁰ APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Virgen de Guía, f. 6v. Cit. GONZÁLEZ SOSA, Pedro: *Fundación...*, p. 49.

¹¹¹ APSMG: Libro de cuentas..., ff. 6v, 12r, 20r.

¹¹² GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., p. 44; AA. VV. (2000): *Patrimonio hispanoamericano...*, op. cit., pp. 250-251; PÉREZ MORERA, Jesús (2011): *Ofrendas...*, op. cit., pp. 18, 28.

¹¹³ APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Virgen de Guía, ff. 2v, 3r, 19v, 30r.

¹¹⁴ APSMG: Libro de cuentas..., ff. 10r-31r.



velos que la ocultaban a menudo. De ahí los mandatos que el obispo Antonio Tavira dictaba al respecto en julio de 1793, cuando intentó regular su exhibición, darle el valor que le correspondía e, incluso, sustituir la efigie vestidera por una obra mayor de talla que eludiese los adornos suntuarios¹¹⁵. Una determinación así no fue cumplida en lo relativo a Nuestra Señora de Guía y sí de las Mercedes por medio de una escultura que Luján Pérez concluyó en 1802, aunque la documentación investigada hasta ahora tampoco refiere una tentativa de esas características ni la voluntad real de llevarla a cabo. Sánchez Ochando, los Montesdeoca y otros clérigos ilustrados eludieron a menudo al tema, por lo que el sentido tradicional que rodeó a la patrona pervivirá sin alteraciones hasta bien entrado el siglo xx. El único cambio que se advierte al respecto lo motivó la colocación del tabernáculo al medio de la capilla mayor durante la década de 1810, de modo que la Virgen tuvo que trasladarse a un retablo de las capillas laterales. Allí recibió el culto acostumbrado sin usar su camarín y presidía el llamado «nicho de la patrona», al que las cuentas de fábrica aluden de forma puntual hasta la década de 1880¹¹⁶.

EL ESPÍRITU LATENTE. LA RENOVACIÓN TARDÍA DE LOS RETABLOS Y DEL TABERNÁCULO

Hay constancia documental y fotográfica de que un tabernáculo proyectado por Luján Pérez en 1811 presidió la parroquia durante varias décadas, pero los libros de fábrica no confirman si la sillería del coro se dispuso a su alrededor o si, por el contrario, esa intervención que acomodaron algunos templos del archipiélago fue olvidada con posterioridad¹¹⁷. Lo más probable es que, a diferencia de la solución adoptada en la iglesia de Gáldar años después, dicha iniciativa no llegara a materializarse en Guía y su fábrica conservara la organización o estructura previa, respetada por Gaspar de Montesdeoca y sus contemporáneos tras la última reapertura de 1784. La parroquia dispuso siempre de un coro a los pies del inmueble, situado sobre la puerta principal de ingreso a modo de una tribuna alta o balcón en voladizo. Allí se situó la obra erigida entre 1673 y 1702 reutilizando madera del coro previo, algo que, entre otras circunstancias, permitía comunicar su acceso con la torre anexa¹¹⁸. En ella pudo ensamblarse una modesta sillería del coro que los mayordomos dota-

¹¹⁵ APSMG: Libro de mandatos, s/f. Transcrito en INFANTES FLORIDO, José (1998): *Diario de Tavira*. Córdoba: Publicaciones Monte de Piedad y Caja de Ahorros, pp. 111-112.

¹¹⁶ APSMG: Expediente 296. Legajo de cuentas de fábrica (1879-1881), recibo de data n.º 3.

¹¹⁷ Para conocer esta medida y su implicación litúrgica en el medio isleño a finales del siglo xviii, véase LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): «Arquitectura religiosa e ideal ilustrado en el pensamiento del obispo Tavira y Almazán: reformas de componente sacramental en las parroquias de Canarias (1791-1796)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 39, pp. 79-92.

¹¹⁸ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 255r.



ron con el paso de los años, puesto que entre 1741 y 1743 el párroco Baltasar Déniz invirtió 150 reales «para adelantar el coro y poner dos sillas más»¹¹⁹.

Tras la reconstrucción no se advierten novedades significativas, por lo que parece comprensible que a finales del siglo XVIII el amueblamiento del coro fuera pobre y convencional. Con todo, suponemos que en él pudo instalarse uno de los órganos que tuvo la parroquia, ya que el inventario de 1784 refiere la existencia de dos instrumentos: uno pequeño y viejo quedó situado en una capilla lateral y el otro, donado por los vecinos ese mismo año, acabaría reemplazándolo en el nuevo coro o tribuna que volvió a erigirse tras el frontis. Así lo previenen los inventarios de 1784 y 1793, aunque hay constancia de que Lorenzo de Montesdeoca mandó a componer el de menor tamaño antes de que finalizara la centuria. No en vano, para ello entregó los materiales correspondientes a Fulgencio Arturo¹²⁰. Apuntes periódicos de las cuentas de fábrica informan sobre los gastos que conllevaba el arreglo de dichos instrumentos y el pago de quienes los tocaban a menudo para solemnizar el culto¹²¹, pero cuanto se deduce de ellos confirma que la parroquia de Guía no mostró novedades significativas en este apartado. Al contrario, su amueblamiento litúrgico y la solemnidad procurada a funciones importantes resultarían siempre limitados, aunque los Montesdeoca y otros fieles se esforzaron a principios del siglo XIX por invertir esa situación.

A pesar del interés que muchos clérigos y fieles habían depositado en el tabernáculo construido bajo la dirección de Luján, su gran tamaño y las muchas incomodidades que acarreó un uso continuo obligaron a sustituirlo antes de que concluyera el siglo. El regente y mayordomo Antonio Artiles obtuvo licencia para esa acción, por lo que en 1891 se produjo la venta del templete que la parroquia tenía sin uso a los padres misioneros del Inmaculado Corazón de María, quienes contaban ya con casa propia en Las Palmas¹²². Ese año el carpintero José Hernández Rita recibió las 200 pesetas que se habían obtenido por él «a cuenta del sagrario [o nuevo tabernáculo] que está haciendo para el altar mayor»¹²³. Este segundo conjunto ya era conocido¹²⁴, pero la documentación de fábrica constata que no se le pudo dar término hasta el año siguiente. En 1892 el mismo carpintero recibía 587 pesetas con el propósito de «terminar el manifestador y dorarlo». A ello se unieron luego otros pagos que motivaron pequeñas reformas en el presbiterio y el montaje

¹¹⁹ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 359r.

¹²⁰ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, ff. 75r, 101v.

¹²¹ GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 49-50.

¹²² SANABRIA DÍAZ, Ofelia (1993): «El retablo neoclásico en el norte de Gran Canaria», *XIX Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1376-1378. Lo más probable es que luego sirviera para amueblar el templo que dichos religiosos habían abierto en Las Palmas de Gran Canaria. De ser válida esa idea, correspondería con el sagrario y manifestador que se mantuvo en él hasta las reformas acometidas con motivo del último Concilio Vaticano. Agradecemos esta información a don Julio Sánchez Rodríguez.

¹²³ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), s/f/recibos de cargo n.º 6 y de descargo n.º 3, 36. La venta no parece casual.

¹²⁴ SANABRIA DÍAZ, Ofelia (1993): «El retablo...», art. cit., p. 1378.



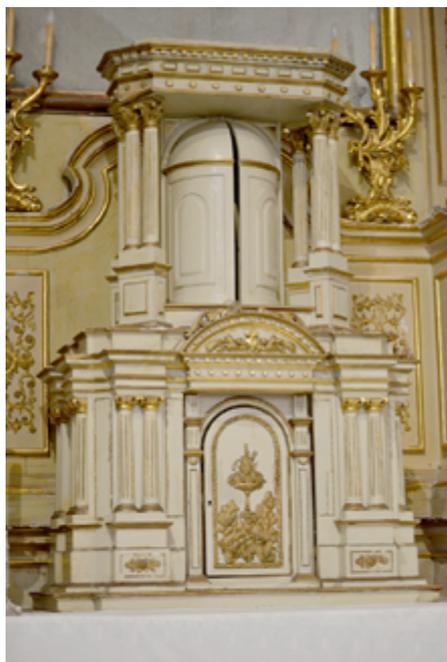


Fig. 9. Tabernáculo, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

de una baranda que había construido para su delimitación, si bien el conjunto dio cabida a un relieve del cordero o Agnus Dei y dos ángeles que Arsenio de las Casas esculpió meses atrás¹²⁵. Con esta obra nueva y su parafernalia cultural, conservada de forma fragmentaria en nuestro tiempo, desaparecía definitivamente el amueblamiento que Luján Pérez y los clérigos de la Ilustración idearon para el presbiterio de la parroquia un siglo antes. No en vano, estimamos que la obra de Hernández Rita corresponde con el vistoso conjunto de sagrario doble que se ha devuelto al presbiterio y permite una interpretación de los usos, significados y cultos que dicho espacio tuvo a finales del siglo XIX (fig. 9).

Lo mismo podría decirse sobre los retablos que decoran otras dependencias de la fábrica y algunos enseres de carpintería, puesto que los testigos subsistentes no guardan relación con los que se encontraban al uso en tiempos de Tavira y Verdugo. Tal y como ha estudiado Sanabria Díaz, el encargo de dichos conjuntos forma parte de una renovación que afectó a casi todos los altares, en su mayoría debidos a

¹²⁵ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibos de cargo n.º 6 y de data n.ºs 36, 40; expediente 304. Legajo de cuentas de fábrica (1892), recibos de data n.ºs 23, 26.





Fig. 10. Retablo de Santa Lucía, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Hernández Rita y ensamblados a partir de 1877¹²⁶. Sin embargo, la documentación de fábrica demuestra que antes de ello algunos se habían mejorado y sustituido por obras de gusto neoclásico. En 1851, por ejemplo, las cuentas refieren el gasto que supusieron la piedra necesaria para abrir los nichos donde disponer «los altares de los lados» y algunos jornales del maestro Lorenzo Martín, con los que llegarían a cubrirse «los huecos para colocar los retablos». A continuación se describen los pagos realizados por el jornal de varios oficiales, peones, clavos, materiales menores y hasta «cuatro tijeras de tea para los nuevos altares»¹²⁷. De igual modo, en 1867 hay noticias sobre una estera comprada para el «nuevo retablo que se ha hecho en la capilla de Ánimas»¹²⁸. Sobreentendemos, pues, que en esta época y no en fecha posterior llegarían a erigirse los actuales altares del Carmen y santa Lucía que existen en la nave de la iglesia (fig. 10), dedicados antes a otras advocaciones¹²⁹.

¹²⁶ SANABRIA DÍAZ, Ofelia (1993): «El retablo...», art. cit., pp. 1376-1378.

¹²⁷ APSMG: Legajo de cuentas de fábrica (1851-1866), ff. 10r, 33r-33v/recibo de data n.º 13.

¹²⁸ APSMG: Legajo de cuentas de fábrica (1867-1868), recibo de data n.º 9.

¹²⁹ Para su trayectoria histórica, no su configuración o descripción artística, véase GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación...*, op. cit., pp. 117-125.

Los siguientes retablos no pudieron contratarse hasta la década de 1870. Ya en 1877 se consigna el pago de diversos pedreros y materiales para dar forma a las hornacinas de los altares nuevos del Carmen y del Señor del Huerto, ahora de identificación dudosa. Para que ello fuera posible tuvieron que cesar los patronatos previos en las capillas colaterales, que ya valoramos como conflictivos por la dejadez de sus titulares a lo largo del siglo XVIII. Las cuentas son precisas a la hora de describir los costos, englobando partidas relativas a cantos, arena y cal, toda clase de jornales, herrajes, cañizo para el techo y maderas con diverso origen¹³⁰. Aclaran también que en el caso del Carmen su autor fue José Hernández Rita, quien firmó el recibo correspondiente por un total de 1160 reales de vellón, no maravedíes, el 30 de enero de 1878¹³¹.

No dejaron de sucederse acciones de este tipo con posterioridad, puesto que en 1881 el mismo carpintero recibió un pago de 338 pesetas para recompensar varios trabajos que había efectuado entonces, entre ellos «la hechura del nicho de la patrona»¹³². Lo más probable es que esta obra se vinculara con un retablo colateral y no con el mayor, porque, como ya señalamos, la reinstalación del tabernáculo en 1858 había desplazado hasta allí a la imagen de la Virgen de Guía. Años después, al tiempo que promovía otras intervenciones en la fábrica, Hernández Rita asumió la responsabilidad de dar forma a un nuevo retablo de la Virgen de los Dolores, tal vez el subsistente ahora en la capilla del Calvario. El asunto no queda del todo claro, pero en diciembre de 1891 firmaba un recibo relativo a su labor en el término de dicho altar, el ornato de la capilla para «dar color rosa con festón en sus paredes» y el pintado de arcos, columnas y zócalos de toda la iglesia con pintura de aceite¹³³.

Resulta problemático que la documentación sea poco concreta en algunas menciones, puesto que los cambios de titularidad en dichos altares fueron habituales antes de 1920. Pese a ello, no cabe duda de que los retablos de sendas capillas colaterales ya estaban construidos en 1891 (fig. 11); y como ellos, los otros conjuntos de la parroquia perpetuaron el gusto estético que se había introducido en la fábrica décadas antes. Además, a pesar de lo manifestado al respecto una y otra vez, se trata de obras contemporáneas a las que Hernández Rita afrontó de forma coetánea en Gáldar¹³⁴ y perpetúan el neoclasicismo anterior, porque, en última instancia, sus diseños remiten a conjuntos marmóreos que la Catedral de Santa Ana conserva desde finales del siglo XVIII y guardan relación con la proyectiva de Diego Nicolás

¹³⁰ APSMG: Expediente 295. Legajo de cuentas de fábrica (1877-1878), s/f/recibos de data n.ºs 22-28, 37, 40.

¹³¹ APSMG: Expediente 295. Legajo de cuentas de fábrica (1877-1878), recibo de data n.º 50. Cit. SANABRIA DÍAZ, Ofelia: «El retablo...», p. 1377.

¹³² APSMG: Expediente 296. Legajo de cuentas de fábrica (1879-1881), recibo de data n.º 3.

¹³³ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibo de data n.º 50.

¹³⁴ CAZORLA LEÓN, Santiago (1999): *Gáldar...*, *op. cit.*, pp. 49-50.





Fig. 11. Retablo de la Virgen de las Mercedes, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Francisco Díaz Guerra.

Eduardo (1733-1798)¹³⁵. De este modo el ornato de la parroquia de Santa María reveló por fin unidad en el apartado estilístico y perdía los antiguos retablos de sus capillas y naves colaterales, puesto que el único sobreviviente a dichas reformas fue el altar que preside la capilla de San José (fig. 4), ya estudiado.

A MODO DE EPÍLOGO. PINTURA Y ESCULTURA DEL SIGLO XIX

La unidad conferida al patrimonio de la parroquia no fue posible hasta finales del siglo XIX, cuando el ideario dominante hizo borrar las huellas del pasado y homogeneizó el aspecto de bienes que se habían adquirido de forma progresiva. Algu-

¹³⁵ Proponemos una relectura de estas obras o modelos en LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2017): «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual», *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, pp. 455-492.

nos maestros resultaron determinantes en ese proceso de cambio, ya que su actividad reiterada al servicio de la mayordomía otorgó por fin la coherencia pretendida al templo y al patrimonio mueble que lo decoraba. El aludido José Hernández Rita acabó vinculándose durante casi cuarenta años con diversos párrocos y mayordomos, porque, hasta donde sabemos ahora, su nombre figura por primera vez en la cuentas de fábrica cuando participó en arreglos previstos para el presbiterio durante 1858. Hasta bien entrada la década de 1890 lo encontramos afrontando la construcción de los retablos ya aludidos, pero también arreglando toda clase de piezas y ejerciendo a menudo como pintor, carpintero, tasador, transportista y surtidor de materiales. De ahí que, al margen de otros trabajos menores, con él se vincule la hechura de dos confesionarios (1865 y 1884), la colocación de vidrios (1884), la construcción de roperos para la sacristía (1888) y el pintado de varias puertas (1888)¹³⁶.

Con este oficial trabajaron otros maestros que conformaron en Guía una especie de cuadrilla o taller improvisado, gracias al cual pudo cambiarse el ornato de la parroquia y variar así la imagen que el clero de la Ilustración le confirió años antes. Al igual que Luján había hecho desde la década de 1790 con sus oficiales de confianza, Hernández Rita supo actualizar la ornamentación de una iglesia que volvería a renovarse y cambiar durante la centuria siguiente. Por eso mismo no extraña que en tan corto periodo de tiempo todos los retablos fueran pintados o decorados con tonos blancos, pocos sobredorados y simulaciones marmóreas con un colorido pobre. Las cuentas de fábrica refieren al menos la intervención de Arsenio de las Casas en 1891, quien pintaría entonces los retablos del Cristo de la Columna, el Predicador y el Señor del Huerto¹³⁷. Un año después Juan Galván Luján recibió 41 pesetas como pago del trabajo efectuado a la hora de pintar y decorar los que presidían entonces el Nazareno, la Virgen de las Mercedes, el Señor Predicador y la Virgen del Rosario¹³⁸. En marzo de 1893 el mismo Galván firmaba otro recibo a cuenta de la labor realizada de modo semejante en «el retablo grande del altar mayor» y «el nicho de la Virgen»¹³⁹. Sin embargo, no debieron ser actuaciones completas y unitarias, ya que el dorado parcial de cinco retablos tuvo que ajustarse con Juan León Perera durante 1892¹⁴⁰.

Especial protagonismo tuvo en ese contexto el citado Arsenio de las Casas (1843-1925), escultor que requiere un estudio monográfico y a quien el mayordomo Antonio Artiles protegió con múltiples encargos durante la década de 1890¹⁴¹. Del mismo modo que Luján tuvo contacto con los Montesdeoca y otros sacerdotes a

¹³⁶ APSMG: Legajo de cuentas de fábrica (1851-1867), ff. 163r, 167r/recibo de data n.º 9; expediente 297. Legajo de cuentas de fábrica (1884), recibos de data n.º 6, 18; expediente 301. Legajo de cuentas de fábrica (1888), recibo n.º 20.

¹³⁷ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibo de data n.º 34.

¹³⁸ APSMG: Expediente 304. Legajo de cuentas de fábrica (1892), recibo de data n.º 3.

¹³⁹ APSMG: Expediente 305. Legajo de cuentas de fábrica (1893), recibo de data n.º 4.

¹⁴⁰ APSMG: Expediente 304. Legajo de cuentas de fábrica (1892), recibo de data n.º 28.

¹⁴¹ De este autor se ha ocupado FUENTES PÉREZ, Gerardo (1990): *Canarias: el clasicismo de la escultura*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, pp. 443-458.





finales del siglo XVIII, De las Casas supo aprovechar la coyuntura renovadora del momento e intervenir sobre gran parte de los bienes de la «iglesia mayor» de Guía. Sus recibos dan cuenta de las acciones acometidas entre al menos 1891 y 1892, cuando residió de forma permanente en el pueblo. Previene también acerca de la variedad de trabajos que afrontó en un tiempo tan corto, puesto que los recibos aluden a acciones dispares como aplicar una nueva policromía a varios altares, barnizar el Cristo del altar mayor, pintar la pila bautismal, dar aceite a las tribunas y puertas del templo, construir un paso para las procesiones de Semana Santa, hacer una baranda para la capilla del Santísimo y hasta vender madera¹⁴².

Su avecindamiento una temporada en la localidad y la apertura allí de un taller improvisado pudo motivarlos el retoque que practicó entonces a las esculturas de san Cayetano, san Juan Bautista, san Felipe Neri, el Cristo atado a la Columna, el Nazareno, san Roque, el Señor del Huerto, el Niño de la Virgen de Guía, san José y la Virgen del Rosario¹⁴³, si bien en él concluiría también los ángeles y el relieve del Agnus Dei que hicieron falta para decorar el nuevo tabernáculo de Hernández Rita¹⁴⁴. En cambio, la única imagen procesional que talló para el templo fue entregada en Las Palmas y no en Guía ni en Gáldar, donde firmaba a menudo otros comprobantes de pago. Un recibo fechado allí el 7 de agosto de 1891 aclara que la nueva representación de san Juan Evangelista tuvo el costo de 200 pesetas, englobando dicha suma la ejecución, la ropa con que fue vestida a la moda y el empaque para su transporte hasta la localidad norteña. Con ello se invertía el total de las limosnas recogidas para ese fin entre el pueblo, tal y como declaró el mayordomo Artiles¹⁴⁵. Esta obra, hasta ahora desapercibida, sustituye a otra que ya es descrita a finales del siglo XVII e inventariada una centuria después como parte integrante de los cortejos de Semana Santa. Aunque no es una pieza notable, revela el trabajo desarrollado por su artífice conforme a modelos y soluciones definidas en época previa. San Juan quedó representado en pie, con mirada dirigida a lo alto y un lenguaje gestual que no contradice al estilo vigente en otras figuraciones de Luján que integran los cortejos de Semana Santa (fig. 12).

No todas las imágenes que recibió entonces el templo eran de manufactura local, puesto que en los nuevos retablos neoclásicos acabarían entronizándose un tiempo piezas adquiridas en el mercado peninsular. A la vez que se compraron allí ornamentos de fabricación industrial y piezas de plata Menseses, en 1888 Manuel Rodríguez hizo venir desde Barcelona sendas representaciones del Corazón de Jesús y de la Inmaculada. Su novedad era tal que llamarían la atención de los mayordomos, porque, además del buen acabado que mostraban, quedaron descritas en las

¹⁴² APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibos de data n.ºs 34, 35, 36, 40, 47; expediente 304. Legajo de cuentas de fábrica (1892), recibos de data n.ºs 23, 26.

¹⁴³ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibos de data n.ºs 36, 37; expediente 304. Legajo de cuentas de fábrica (1892), recibos de data n.º 16, 29.

¹⁴⁴ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibos de data n.ºs 36, 40.

¹⁴⁵ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibo de data n.º 44.



Fig. 12. San Juan Evangelista, parroquia de Santa María de Guía.
Foto: Francisco Díaz Guerra.

cuentas como «esculturas caras [...] de cartón piedra»¹⁴⁶. Debe recordarse que cada una de ellas tuvo un precio final de 250 pesetas, superior al de la efigie vestidera tallada años después por Arsenio de las Casas.

En los encargos de aquel momento, ya con mayor preocupación estética, se buscó siempre el cuidado de las formas y el *buen arte*. Por eso mismo tampoco extraña que algunos bienes fueran sustituidos de inmediato o que iniciativas tan costosas, siempre meditadas por clérigos y fieles, tardaran un tiempo en materializarse. Así, por ejemplo, sabíamos que durante la década de 1860 se erigió un nuevo retablo de Ánimas, pero el gran cuadro de altar que colgó en él no pudo sustituirse hasta finales de siglo. Lo más probable es que esa pintura ya deteriorada fuese la misma que describen los inventarios de 1772 y 1793, presidiendo su propio retablo en la nave de la epístola¹⁴⁷. Constatamos ahora que el donativo de 200 pesetas que

¹⁴⁶ APSMG: Expediente 301. Legajo de cuentas de fábrica (1888), recibo de data n.º 25.

¹⁴⁷ El inventario de 1772 refiere «un cuadro de Ánimas que está en su altar y un crucifijo en su cruz de carey», mientras que el de 1793 deja entrever que dicho altar y retablo pudo renovarse a raíz de la reapertura del templo. Tenía en 1793 un nicho de madera para exhibir «la imagen





dejó con ese fin la maestra de la escuela de niñas permitió adquirir un cuadro en 1891, por lo que María del Pino Vega, su autora, firmó el recibo correspondiente por él a finales de ese año en Las Palmas¹⁴⁸. Sin embargo, dicho trabajo no gustó o desentonaba con el medio previsto para ella años antes. Poco después el párroco y los mayordomos anhelaron adquirir una segunda «pintura del purgatorio» y recogieron limosnas con ese propósito desde 1894, valiéndose de las alcancías domésticas o cajas de Ánimas, la Virgen de Guía y el Niño Jesús. A dicha empresa contribuyeron los donativos dejados por Isabel Bethencourt y algunos fieles, ya que en aquel momento también se recaudaban fondos para adquirir un órgano nuevo y concluir con el pavimento de las capillas recurriendo a losas de mármol que Enrique Wiot ofrecía a buen precio en Las Palmas¹⁴⁹.

El encargo definitivo del cuadro del altar de Ánimas recayó en un maestro de prestigio: el pintor realista Francisco Suárez León (1865-1934), quien ya era conocido por los mayordomos de la parroquia de Guía porque un año antes había retocado el cuadro ahora desaparecido de san Lucas Evangelista¹⁵⁰. El costo de la obra fue realmente alto para aquella época, puesto que englobó los honorarios del artista, que ascendieron a 375 pesetas y fueron pagados en cinco plazos o entregas diferentes. Además, conllevaron partidas adicionales para cubrir su traslado desde Las Palmas, la adecuación del retablo, el montaje del bastidor que había realizado Hernández Rita y la adquisición de unas barras doradas con las que colgarlo adecuadamente¹⁵¹. Con esta acción, felizmente llevada a cabo durante el verano de 1895, concluía la larga nómina de adquisiciones que tuvo la parroquia a finales del siglo XIX y con ellas, ya fuera de una forma u otra, terminaba de borrarse el acabado esplendoroso que le infundieron los contemporáneos a Luján Pérez durante el periodo de la Ilustración¹⁵².

RECIBIDO: 17-4-2023; ACEPTADO: 18-4-2023

de talla de San Cayetano [...], que colocó la devoción de don José de Lugo». Además, sobre su mesa de altar estuvo ubicada entonces «la imagen de San Lázaro de talla». APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, ff. 13v, 103r.

¹⁴⁸ APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibo de data n.º 46.

¹⁴⁹ APSMG: Expediente 307. Legajo de cuentas de fábrica (1895), s/f.

¹⁵⁰ APSMG: Expediente 306. Legajo de cuentas de fábrica (1894), recibo de data n.º 26.

¹⁵¹ APSMG: Expediente 307. Legajo de cuentas de fábrica (1895), recibo de data n.º 21.

¹⁵² Agradecemos la colaboración prestada por Julio Sánchez Rodríguez, Pedro Luis Martínez Rodríguez, Francisco Díaz Guerra y Miguel Bolaños Mateos para el desarrollo de esta investigación.

SIGLAS

AHDLP: Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.

AHPLP: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria.

APSMG: Archivo Parroquial de Santa María de Guía, Santa María de Guía.

APSG: Archivo Parroquial de Santiago Apóstol, Gáldar.

SHPN: Sección histórica de protocolos notariales.



