

CON DECORO Y HERMOSURA.
DE LA ESCULTURA MARIANA EN LA PRODUCCIÓN
DE JOSÉ RODRÍGUEZ DE LA OLIVA (1695-1777)

Germán F. Rodríguez Cabrera
Historiador del arte

RESUMEN

En este artículo proponemos una puesta en valor de la obra escultórica de José Rodríguez de la Oliva (La Laguna, 1695-1777). Desde de la restauración de la Inmaculada del Santuario del Cristo de La Laguna, planteamos una reflexión sobre sus modos escultóricos, mediante el estudio y atribución de una serie de imágenes repartidas por diversas iglesias. El artista se muestra influido por los modelos imperantes en el Setecientos, que, generados desde la Corte, se extienden por los territorios hispanos. Sus esculturas son fruto de la tradición plástica presente en Canarias y de las obras llegadas hasta sus costas durante el Barroco.

PALABRAS CLAVE: José Rodríguez de la Oliva, escultura mariana, siglo XVIII, Tenerife, Islas Canarias.

WITH DECORUM AND BEAUTY.
OF MARIAN SCULPTURE IN THE PRODUCTION
OF JOSÉ RODRÍGUEZ DE LA OLIVA (1695-1777)

ABSTRACT

In this article, a value enhancement of the sculptural work of José Rodríguez de la Oliva (La Laguna, 1695-1777) is proposed. Since the restoration of the Immaculate Conception of the Sanctuary of Christ of La Laguna, we propose a reflection on its sculptural ways, through the study and attribution of a series of images distributed by various churches. The prevailing models influence the artist in the seventeenth century, which, generated from the Court, spread throughout the Hispanic territories. His sculptures are the result of the plastic tradition present in the Canary Islands and of the works that reached its shores during the Baroque.

KEYWORDS: José Rodríguez de la Oliva, Marian sculpture, 18th century, Tenerife, Canary Islands.



Las diversas campañas de restauración que se promueven desde distintos organismos de la isla de Tenerife han permitido el estudio transversal de las piezas intervenidas y avanzar en la Historia del Arte de las islas. El trabajo compartido entre historiadores y restauradores ha facilitado, aunque no siempre, aumentar el conocimiento de las obras intervenidas. En algunos casos, este proceso ha confirmado las atribuciones establecidas y profundizar sobre la historia de las obras y su contexto; en otras conocer nuevos datos y plantear nuevas autorías para los bienes intervenidos.

La restauración de la imagen de la *Inmaculada Concepción* que recibe culto en el real santuario del Santísimo Cristo de La Laguna (antiguo convento franciscano de San Miguel de Las Victorias) ha permitido devolver la autoría a José Rodríguez de la Oliva (La Laguna, 1695-1777). La obra es ejemplo del modelo femenino propuesto por este autor, estableciendo unas pautas que facilitan su identificación en una serie de obras conservadas en las Islas Canarias¹.

JOSÉ RODRÍGUEZ DE LA OLIVA. ESCULTOR Y PINTOR

José Rodríguez de la Oliva (La Laguna, 1695-1777) es reconocido como un polifacético artista (escultor, pintor y diseñador) en el panorama artístico canario. Una personalidad creativa que le permitió destacar y contar con el patrocinio de las élites insulares. Como pintor retrató a diversos personajes de la milicia, de la aristocracia y el ámbito eclesiástico con un estilo definido por su veracidad al natural y su virtuosismo en los detalles, mientras que su impetuoso carácter le valió el mote de *El Moño viejo*.

Parte de su formación artística la recibe de Lope Fernando de la Guerra y Ayala (1660-1729), dibujante y poseedor de una nutrida biblioteca que supo ver sus dotes en el campo de las artes plásticas. En esta primera etapa también debieron de tener un destacado papel algunos parientes frailes de las comunidades franciscana y dominica². De igual manera en los talleres laguneros debió de perfeccionar su técnica, lo que, junto con su natural curiosidad, le aportaron una fama que ha trascendido hasta nuestro tiempo.

El conocimiento de su producción ha tenido sus más recientes avances en el campo de la retratística³, mientras que en lo escultórico su catálogo se ha visto mermeado de modo considerable. La restauración de la Inmaculada de los franciscanos ha supuesto una oportunidad para estudiar su producción escultórica. La imagen,

¹ Parte del informe histórico-artístico y de restauración se ha publicado en el volumen *Restauración de bienes patrimoniales de la Esclavitud del Cristo de La Laguna* (2022). Silvia Díaz Padilla y Carlos Rodríguez Morales, Ed. Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, pp. 123-129.

² Cfr. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1983).

³ Cfr. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2018). *Vecinos de la Ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna*. Ayuntamiento de La Laguna, Gobierno de Canarias.



destacada por Lope de la Guerra en sus *Memorias*, había sido dada por desaparecida por los estudiosos del tema durante el incendio que afectó al inmueble en 1810.

Rodríguez de la Oliva es una figura que hace valer su profesión cada vez más alejada de la realidad gremial; si bien se rodea de los artistas de su tiempo, mira a las élites para tener acceso a mayores prebendas y ganarse una selecta clientela. Un hombre con carácter, capacidades para la gestión, pues ocupó cargos públicos, y para las relaciones sociales, como deja entrever en su *Elogio Fúnebre* Lope Antonio de la Guerra y la documentación aportada por otros autores como la profesora Carmen Fraga⁴. En este sentido el aristócrata lagunero escribe que

No tuvo lugar en don José Rodríguez la antigua disputa entre la pintura y la escultura. Él pudo cifrarlas en dos círculos iguales; pues en el bulto ejecutaba los mismos primores que en lo plano.

Profundiza de igual manera en su creación artística destacando el sentimiento religioso que se manifestaba en sus intervenciones en lo sacro. Sus obras poseen una actitud mayestática, con un definido decoro y hermosura, que las dotan de un aura de divinidad que propicia la devoción de los fieles y justifica su presencia en los altares. José Rodríguez de la Oliva se presenta altivo en lo mundano y sumiso en lo sacro. Un posicionamiento algo contradictorio, ya en cuestión en ámbitos artísticos continentales. Un planteamiento que deja entrever la insularidad, su formación y su relación con los ámbitos más conservadores de la religión insular. En este sentido, Lope Antonio de la Guerra y Peña también recoge este pensamiento del artista:

... tengo tan alto concepto de la inteligencia angélica, de la infinita sabiduría, y poder de Dios, y de la perfección de sus obras, que no puedo persuadirme a que sean obras angélicas, ni milagrosas unas esculturas y pinturas que yo tendría vergüenza de que me las aplicasen⁵.

El escultor desarrolla gran parte de su obra en La Laguna, una población que participa activamente de la renovación estética del Setecientos. Durante el siglo XVIII las artes plásticas en las Islas recibieron, como en el resto del Imperio, la influencia estética de la nueva dinastía reinante llegada de Francia⁶. En Canarias debemos valorar la repercusión de las obras llegadas desde los estados italianos y los talleres virreinales del otro lado del Atlántico. Modelos que influyen en los autores locales plasmándose en los acabados, policromía o soluciones compositivas. Tras la Guerra

⁴ PADRÓN ACOSTA, Sebastián (1943). «La personalidad artística de D. José Rodríguez de la Oliva. (1695-1777)». *Revista de Historia*, n.º 61. La Laguna, pp. 15-16. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1983). *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva. (1695-1777)*. Ayuntamiento de La Laguna, Tenerife. CALERO RUIZ, Clementina (1987). *Escultura Barroca en Canarias. (1600- 1750)*. Aula de Cultura de Tenerife. Cabildo de Tenerife, pp. 292-308.

⁵ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. *Op. cit.*, pp. 128 -135

⁶ ALZAGA RUIZ, Amaya (dir.) (2022). *El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)*. Cat. Exp. patrocinada por Fundación MAPFRE, Madrid, 11 de febrero/8 de mayo.





de Sucesión y sus secuelas, el reinado de Fernando VI mantuvo un largo periodo de paz. Tanto Fernando VI (1746-1759) como Carlos III (1759-1788) propiciaron que el comercio se restableciera y se fomentara el progreso social y económico de los reinos, desarrollando un tiempo en que se pudo sanear y aumentar materialmente las posesiones de la Corona Hispánica. En este contexto las artes florecieron, se recibieron nuevas influencias que las renovaron y desarrollaron, se patrocinaron nuevas obras, y se propició la modificación de espacios, sustituyéndose los objetos heredados por nuevas creaciones.

En este escenario artístico las Islas Canarias tienen en la ciudad de La Laguna un importante referente para las artes y la intelectualidad. La urbe, pese a ver mermada su influencia política según avanza el siglo en favor de la floreciente Santa Cruz de Tenerife, mantiene parte del pulso de siglos anteriores. La villa contenía diversos talleres de platería que lograron una producción diferenciada⁷. También acogió a muchas de las personalidades del mundo de la pintura como Cristóbal Hernández de Quintana o a un joven Juan de Miranda. En el campo de la escultura, junto con la producción local, incorporación de piezas desde Génova o América influenciaron a escultores locales como Sebastián Fernández Méndez y José Rodríguez de la Oliva. En este tiempo, sus habitantes ven cómo se acometen nuevas obras en sus principales templos. Las parroquias de Nuestra Señora de Los Remedios y Nuestra Señora de la Concepción continúan su evolución arquitectónica modificando los diversos espacios que la componen. Pueden ser buenos ejemplos la capilla de El Carmen en la primera o las sucesivas ampliaciones del edificio parroquial y la capilla de Bartolomé Casabuena en la segunda⁸. También las órdenes religiosas levantaron nuevos templos o realizaron amplias reformas en los ya existentes, como hicieron los frailes franciscanos en la primera mitad del siglo XVIII en su iglesia⁹. Por su parte, los agustinos rehicieron su templo desde los cimientos a lo largo de la segunda mitad de la centuria.

De manera paralela a la renovación material, avanza el campo intelectual al crearse estudios superiores en las fundaciones agustinas y dominicas, origen de la futura Universidad de La Laguna. La sociedad lagunera, donde se mezclaban campesinos, artesanos y artistas con aristócratas, regidores y religiosos, fue testigo de un movimiento cultural, que, al amparo de las nuevas ideas que llegaban al Archipiélago, generaron un foco ilustrado que intentó renovar parte de la vida insular. Las tertulias de la casa de Guerra y la de Nava, entre otras, generaron un contrapunto a las ideas tomistas, tenidas como válidas para el gobierno de lo divino y de

⁷ En el año 2019 falleció el último de estos oficiales, Juan Ángel García.

⁸ Autores contemporáneos como José de Anchieta y Alarcón recogen en su diario gran cantidad de referencias a las mismas. GARCÍA PULIDO, Daniel (ed.) (2011). *Diario. José de Anchieta y Alarcón*. Tomos I y II. Ed. Idea. La Laguna.

⁹ TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (2008). *El Cristo de La Laguna y su Santuario*. Introducción y notas Carlos Rodríguez Morales. Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna.

lo humano¹⁰. Estas reuniones, donde concurría lo más granado de sociedad insular, se componían por jóvenes clérigos como José de Viera y Clavijo o los hermanos Betancourt-Castro, miembros de la familia Guerra, el marqués de Villanueva del Prado o el vizconde de Buen Paso. Movimientos sociales que propiciaron la creación de la Sociedad Económica de Amigos del País en el último cuarto del siglo, institución de la que Rodríguez de la Oliva fue miembro. En ese contexto debemos ubicar a nuestro artista, siendo su producción testigo de una sociedad que se renovaba en consonancia con la evolución de su siglo.

LA INMACULADA DEL CONVENTO DE SAN MIGUEL DE LAS VICTORIAS

Esta imagen, que hoy preside el primero de los altares que se ubican en la iglesia, ya recibía culto en el anterior templo. Desde mediados del Setecientos, la capilla de la cabecera de la nave de la Epístola estuvo dedicada a Ella. La Inmaculada Concepción fue la gran devoción mariana de los franciscanos, y la defensa de su Dogma sobrepasó los límites de la Orden, que no solo encabezaron la acción, sino que, además, encontró en la corona española un fiel aliado que lo asumió como una cuestión de Estado. Prueba de ello son las diversas acciones sobre el tema durante los reinados de Felipe IV y Carlos II¹¹ para el reconocimiento de la causa como Dogma, o la creación por parte de Carlos III de una orden bajo su protección en 1771.

Durante el siglo XVIII el convento de San Miguel de las Victorias y su templo son objeto de reformas y transformaciones; proceso al que se suman otros templos de la ciudad y de la isla. El convento franciscano de La Laguna parece tener su punto de inflexión en el aluvión de 1713 que afectó al templo, iniciándose a partir de aquí una serie de obras menores que prosiguen con reformas más profundas. Estas afectaron a la capilla de los Gallinato o de la Inmaculada Concepción en la década de los cincuenta. En 1752 comienza la reforma de la capilla, que se replanteó desde los cimientos, levantándose un camarín para la imagen y otras salas anexas. De igual manera, se ideó un nuevo retablo, que, como aporta Pedro Tarquis, tenía tres nichos en el primer cuerpo, donde la imagen de la Concepción ocupaba el central¹². Estas obras en la capilla se prolongaron hasta 1756 en que se estaba construyendo el nuevo retablo. En 1754, en el transcurso de las mejoras, Juan Saviñón hace entrega para la imagen titular de un manto azul y un velo para el nicho (foto 1).

¹⁰ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael (ed.) (2014). *La tertulia de Nava*. Ed. Idea. Santa Cruz de Tenerife.

¹¹ RIBOT, Luis (dir.) (2009). *Carlos II. El Rey y su entorno cortesano*. Madrid, Centro Estudios Europa Hispánica.

¹² TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (2008). *Op. cit.*, pp. 93-94. Los nichos laterales debieron de estar ocupados por las imágenes de San José y San Diego de Alcalá, a los que Diego de Llerena instituye respectivos cultos en su testamento.





Foto 1. *Inmaculada Concepción*. Santuario del Stmo. Cristo de La Laguna. Foto del autor.

Durante estas décadas del Setecientos el recinto cambia de patronato, que pasa de la familia Valcárcel, por tránsito hereditario, a manos de las de los marqueses de Torre Hermosa y Acialcázar. Cuando esto sucedía ambas distinciones nobiliarias las ostentaban Diego de Llarena-Calderón y Mesa, v marqués de Acialcázar y iv de Torre Hermosa, esposo de Florencia de Llarena-Calderón y Nava (1721-1799). El matrimonio destacó por sus escándalos y la renuncia al siglo de ella, ingresando como monja dominica en el monasterio de La Laguna¹³. Diego de Llarena falleció el 7 de enero de 1764 siendo enterrado al día siguiente con toda la pompa que correspondía a su persona, como bien recogió Lope Antonio de la Guerra en sus *Memorias*, en el convento franciscano¹⁴. En su testamento, redactado el 23 de diciembre de 1763, aclara los pormenores de su sepelio:

¹³ PÉREZ MORERA, Jesús (2005). «La república del claustro: jerarquía y estratos sociales en los conventos femeninos». *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 51. Patronato Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁴ DE LA GUERRA Y PEÑA, Lope Antonio (2002). *Memorias. Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*. Estudio y notas de Enrique Romeu y Palazuelos. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.

Sea mi cuerpo amortajado con los hábitos de las tres sagradas religiones de esta ciudad y sepultado en la capilla colateral del lado de la Epístola de la Iglesia y convento de Nuestro Seráfico Padre Francisco en la parte y lugar más preeminente y que me corresponda como su patrono que soy.

Los marqueses de Acialcázar y Torre Hermosa, nuevos patronos de la capilla, ya poseían otras fundaciones con derecho a entierro en el norte de la isla, caso del monasterio de monjas clarisas de San José en La Orotava o la capilla de San Pedro de la parroquial de la misma población¹⁵. En este particular, Diego de Llarena mantiene la costumbre familiar, pese a su actuación en el convento lagunero, estableciendo en sus últimas voluntades el deseo del traslado de su cuerpo al convento de San José:

... que al cabo del año de mi fallecimiento se trasladen mis huesos a la dicha villa de La Orotava y que se sepulsen en la bóveda en que fueron el señor mi padre y mis abuelos que es en el altar del señor San José y monasterio de religiosas de Santa Clara de que soy patrono¹⁶.

La nueva imagen mariana que presidía la capilla de los Gallinato, ahora sepulcro del v marqués de Acialcázar, logró el efecto deseado de renovación gozando de la buena crítica y devoción de sus contemporáneos. En palabras de Lope Antonio de la Guerra «... hay algunas imágenes de su mano muy hermosas como la de La Concepción en San Francisco».

La última intervención sobre la obra ha permitido el estudio detallado de la misma, confirmando que se trata de la escultura que realizara Rodríguez de la Oliva para los franciscanos de La Laguna. Una obra dada por desaparecida para la historiografía insular, como resultado del incendio del convento y las intervenciones posteriores a las que fue sometida¹⁷. Vuelta a identificar, proponemos que fue ejecutada en la década de los años cincuenta del Setecientos, periodo en el que se renueva la totalidad de la capilla, que presidía la cabecera del templo. La escultura se muestra como una obra de madurez del artista, con un modelo definido y seguro que lo aleja de otras creaciones más tempranas. En esa década no solo cambió el aspecto arquitectónico de la capilla sino que se hizo un nuevo retablo y se adquirieron otros aderezos para el adorno y ornato de la imagen. En manos de los Llarena la capilla deja de identificarse con la imagen de Cristo Azotado, asociado con los Gallinato y los Valcárcel desde el siglo XVI, asociándose a la Inmaculada Concepción. En este sentido José Rodríguez Moure ahonda un poco más, aportando la fecha de 1755 como el año de cambio del titular¹⁸. El promotor de esa reforma parece asociarse

¹⁵ Cfr. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1995). *El patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria.

¹⁶ Archivo Histórico Provincial de Tenerife, en adelante AHPT. P. N.: 962, pp. 199- 200.

¹⁷ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1983). *Op. cit.* p. 88.

¹⁸ RODRÍGUEZ MOURE, José (1935). *Guía Histórica de La Laguna*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, p. 153.



con la presencia en el convento de fray José Sánchez Tapia, provincial de la Orden. Este, a su vez, era hermano del beneficiado Francisco Sánchez Tapia, generador de la devoción a Las Mercedes en la parroquia de Los Remedios, asociada a una escultura tallada por José Rodríguez de la Oliva. El patronato de los marqueses, tenidos por una de las principales fortunas de su tiempo, facilitaría la renovación de la capilla, la nueva ornamentación y, proponemos, el sufragio de la nueva imagen.

Tras el incendio del 28 de julio de 1810, los bienes rescatados de la iglesia de los franciscanos fueron acomodados en el nuevo templo levantado entre 1815 y 1816 por la Esclavitud del Santísimo Cristo. Un destino que en la siguiente década se ve alterado por las diversas leyes desamortizadoras que afectaron a las comunidades religiosas. En 1821 regresa la imagen del Cristo y los frailes al lugar de San Francisco, solicitando que se les restituyan sus obras, entre las que figura la imagen concepcionista, lo que ocurrió tres años más tarde. La imagen volvió a presidir su altar, como aparece reflejado en el inventario de noviembre de 1835:

El dedicado a Nuestra Señora de la Concepción, imagen de vestir con corona y media luna de madera, todo dorado, y una crucita pequeña de carey con embutidas en madre-perla¹⁹.

En el afán de retomar el esplendor perdido, corregir los desperfectos del fuego y el abandono durante los tiempos fuera del culto, se inician una serie de reformas en los bienes. En 1855 entra como nuevo mayordomo del templo José María Argibay, que comienza una serie de reformas para mejorar el estado general del inmueble. Dos años después se compone el sagrario, la orla del Cristo y el altar de Nuestra Señora de la Concepción. En 1857 tanto la Inmaculada como la imagen de la Dolorosa fue «barnizada» por el pintor Juan de Abreu (Santa Cruz de Tenerife, 1800-1887). En la segunda mitad del siglo xx fue nuevamente intervenida por el escultor Ezequiel de León Domínguez (La Orotava, 1926-2008), que, por las catas que dejó en la obra, la liberó de otras intervenciones intermedias documentadas o no. Ezequiel de León repuso parte de los valores plásticos de la imagen que se habían ocultado con el paso de los años y las diversas intervenciones realizadas. La última restauración se hizo a cargo de Rubén Sánchez López, lo que ha permitido la recuperación de los valores plásticos de la escultura a la vista y en el candelero.

De la autoría de la imagen da buena cuenta Lope Antonio de la Guerra y Peña en sus *Memorias* sobre José Rodríguez de la Oliva. En 1777 la identifica como escultura salida de su mano, junto a otras de la ciudad como la Virgen de las Mercedes y la Dolorosa del templo de los agustinos, ambas conservadas. De su buen hacer en la imaginería religiosa da cuenta el *Elogio Fúnebre* que le dedica en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, cuando dice:

¹⁹ RODRÍGUEZ MESA, Manuel (1999). «El patrimonio artístico del Cristo de La Laguna en el siglo XIX». *Anuario de Estudios Canarios*, n.º 44. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, pp. 503-523.

Sobre nuestros altares se adora a Cristo y a su Santísima Madre, y se veneran otros Santos por medio de sus esculturas, que tienen fuerza de inspirar a la devoción y el aprecio de tan nobles artes.

Estas líneas nos hablan del aprecio y admiración que lograron sus imágenes entre la sociedad insular, permitiendo establecer otras líneas de investigación en su producción y atribuir un mayor número de obras que las asociadas hasta ahora a su mano. En la Inmaculada de los franciscanos se plasman muchos de los valores descritos para los modelos femeninos salidos de su taller. En este sentido, debemos apuntar lo limitado de su producción y los paralelismos que presentan sus esculturas con sus obras de caballete, lo que nos lleva a creer que es el autor de muchas de las policromías y encarnaciones de sus imágenes. Algunas de sus esculturas presentan ricas policromías en sus candeleros, en los torsos donde se imitan galones y soluciones ornamentales que las relacionan con los tejidos de su tiempo, plasmados en sus retratos.

CON DECORO Y HERMOSURA

Con estas palabras define Lope Antonio de la Guerra en su *Elogio Fúnebre* las obras religiosas del artista, calificativos que nos dan pie a profundizar en la obra escultórica del artista. En la actualidad la imaginería del Setecientos es cada día más valorada. Un campo donde la obra llegada hasta nuestras costas ha sido objeto de mayor estudio, frente a la desarrollada en los talleres insulares²⁰. Un panorama, aparentemente corto, de autores isleños por actualizar desde los años ochenta²¹. En este contexto, donde las obras italianas y americanas parecen protagonizar la mayoría de los avances, debemos encuadrar las mermas en el catálogo de esculturas asociadas a José Rodríguez de la Oliva. Fruto de los avances de la historia del arte, algunas de las imágenes tenidas como suyas, se han descolgado en los últimos tiempos²². Esta merma en la producción escultórica asociada con el autor se contrapone a su catá-

²⁰ Destacan las aportaciones realizadas sobre la producción escultórica llegada desde Italia, con Génova como principal foco, y los medios para su arribo. En este sentido debemos destacar diversos artículos de Juan Alejandro Lorenzo Lima sobre el tema. Por otra parte, las manifestaciones artísticas llegadas desde los reinos del otro lado del Atlántico también han protagonizado importantes avances en este tiempo.

²¹ En 1987 se publica el libro de la profesora Clementina Calero Ruiz sobre *Escultura Barroca en Canarias entre 1600 y 1750*, que estudia a una serie de autores clave para poder movernos en el periodo estudiado.

²² De entre las más destacadas, debemos citar los tres apóstoles del paso de la Oración en el Huerto de La Laguna. Sabemos ahora que provienen de Génova por el patrocinio de la familia Fonseca. AMADOR MARRERO, Pablo y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2007). «La plástica canaria en el setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario». En *Luján Pérez y su tiempo*. Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 235-244. La profesora Fausta Franchini Guelfi (2013) las ha catalogado como salidas de las gubias de Agostino Storace (1710-1720-circa-post 1788) sobrino de Antón María Maragliano, en «La Virgen del Carmen, del taller genovés de Antón María Maragliano a Los Realejos», en AA.VV.: *Vitis Florigera. La Virgen*



logo pictórico, que sí se ha visto incrementado en la última década con la localización de nuevas obras dentro y fuera de Canarias.

Los modelos femeninos en la producción de Rodríguez de la Oliva resultan más evidentes que los masculinos, permitiendo una aproximación más segura a su producción. El artista parece tener en los simulacros marianos su principal contribución al imaginario colectivo y devocional de muchos de los pueblos de Tenerife. Un aprecio social hacia su obra que, en un momento de renovación estética, le hacen autor de las reformas de imágenes titulares tan importantes como la *Virgen de los Remedios* de la parroquia de Tegueste, la de *Nuestra Señora del Rosario* del convento dominico de Güímar o crear otras nuevas que sustituyen a otras anteriores como veremos en algunos casos. Durante el Setecientos se inicia un cambio de mentalidad en el plano religioso, que propicia el desarrollo de importantes capítulos del Barroco insular, aportando su maestría en diferentes disciplinas artísticas. Destacada es su intervención en el diseño de piezas de platería como la custodia de Santo Tomás de Aquino realizada por Alonso de Sosa (1737), donde graba su nombre en el hábito del santo dominico. Esas intervenciones son igualmente recogidas por Lope Antonio de La Guerra en su *Elogio Fúnebre*:

Él era el alma, o el director de cuanto se trabajaba de bueno en pintura, escultura, bordados y aún piezas de plata, y otras cosas que necesitaban de inteligencia superior a la de todos nuestros artífices...

Su virtuosismo en el arte y su fama hace que sea reclamado en Gran Canaria para retratar a prelados o canónigos y realizar una serie de verdaderos retratos de la patrona insular revestida o desprovista de los tejidos que la cubren y ocultan el verdadero aspecto de la escultura (1760). Ricamente revestida y alhajada pintó a *Nuestra Señora del Pino* por encargo del maestrescuela Fernando Monteverde; cuadro conservado en la catedral de Santa Ana de Las Palmas. A su mano debemos atribuir la vera efigie de *Nuestra Señora de Guía*, titular de la parroquia de su nombre en la misma isla y conservada en el oratorio del cortijo de San Ignacio, que ha pasado desapercibida como obra de su mano.

El Moño viejo planea en sus creaciones un modelo propio que refleja los ideales de belleza femeninos de la época. Nuevos modelos que, emanados desde la corte, se reflejan en los diversos centros de poder del Imperio Español y sus élites. El artista plasma los ideales de belleza presentes, sobre todo en lo pictórico, donde se evidencian los aires franceses llegados a la sociedad canaria. Los retratos de corte de los reinados de Fernando VI y Carlos III son buen reflejo de esa impronta. Una influencia que pinta Rodríguez de la Oliva en los retratos que hace de Catalina Russell (1750), luego monja clarisa de La Laguna, en cuyo convento se conserva la obra, el de Ana Machado y María Román (1771) y el de la marquesa de Casahermosa, María de la O van de Heede y Yansen, ambos en colecciones particulares. Estos

del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Los Realejos, pp. 225- 239.





Foto 2. *Ntra. Señora de Las Mercedes* (det). S.I. catedral de Los Remedios, La Laguna. Foto del autor.

modelos de belleza también se hacen visibles en los altares, en las nuevas imágenes o en las reformadas durante este tiempo. Pues si como recoge Lope de la Guerra su arte aunaba un ideal de decoro y hermosura, sus obras no dejan de plasmar lo descrito por su contemporáneo, un ideal de belleza que acerca lo divino a lo mundano.

Rodríguez de la Oliva talla con las gubias unos rostros despejados, de simétricas cejas, dibujada y elegante nariz, delicada boca de carnosos labios, mentones no muy prominentes o abultados en exceso, marcando en algunos casos el hoyuelo. Para la composición de sus cuerpos, para ser revestidos, plantea talles estrechos, de poco pecho para los torsos, dotando a los candeleros de amplias devanaderas que parten de anchas caderas y elegante estructura de planta ovalada, de esta manera crea un perfil de equilibrada composición y diseño. Devanaderas realizadas en tablas, abiertos y ligeros, o cerrados y policromados con ricos detalles, pero siempre acampanado. Un candelero que permite componer una figura femenina afín a los ideales de belleza de su tiempo, con amplias faldas sostenidas por miriñaques. En las extremidades superiores, sus manos tienen largos y estilizados dedos, con detalladas uñas. Unas manos que muestran elegantes y refinadas posturas en la colocación de sus dedos. Sus imágenes sacras transmiten un aura mayestática y de santidad que las alejan del simple retrato y de las esculturas realizadas en la isla durante de la centuria anterior, aunque no dejan de ser una referencia. De igual manera reflejan, según avanza la centuria, la presencia de la escultura genovesa llegada hasta Tenerife, que tanto influye en nuestro autor, como en su contemporáneo Sebastián Fernández Méndez (1700-1772) (foto 2).





Foto 3. *Ntra. Señora de la Encarnación*. (det). Parroquia de San Bartolomé Apóstol, Tejina, La Laguna. Foto del autor.

Sus obras representan diversas advocaciones y momentos de la vida de Nuestra Señora. Las esculturas que se reconocen como de su mano se han ido incrementando y permiten plantear nuevas atribuciones. Así, por ejemplo en la iglesia que se levantó en el barrio de Jama, en Vilaflor de Chasna, en los años veinte del pasado siglo se conserva una *Inmaculada* que atribuimos a José Rodríguez de la Oliva. Restaurada por el Ayuntamiento de Vilaflor en el año 2020²³, proviene de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol²⁴. Realizada para vestir y recibir cabellera postiza, presenta todos los valores en talla que hemos descrito para el autor, presentes en la Inmaculada del Santuario lagunero, con la que guarda un gran parecido. De su procedencia nada sabemos, inclinándonos a pensar en una procedencia conventual, llegando al templo parroquial en las sucesivas desamortizaciones del Ochocientos. También en el templo de San Bartolomé Apóstol de Tejina (La Laguna) se conserva la imagen de *Nuestra Señora de la Encarnación*, que consideramos obra suya y que recibe culto en el lugar desde el siglo XVIII (foto 3).

²³ Así se recoge en la página de facebook del Ayuntamiento de Vilaflor de Chasna en su entrada del 23 de junio de 2020: [facebook.com/vilaflorchasna](https://www.facebook.com/vilaflorchasna) (consulta en 20 de noviembre de 2022). En ella nos aporta el nombre del responsable de su restauración.

²⁴ DÍAZ FRÍAS, Nelson (2002). *Historia de Vilaflor de Chasna*. Ayuntamiento de Vilaflor, p. 204.

También la *Inmaculada Concepción* de la iglesia matriz de la Asunción en la isla de La Gomera puede ser atribuida a José Rodríguez de la Oliva. Llegada al templo junto con el antiguo retablo mayor, que aún preside en 1821, desde el convento franciscano de los Santos Reyes²⁵. El profesor Darías Príncipe cataloga este retablo, ahora en la capilla de Nuestra Señora del Rosario, como obra de la segunda mitad del Setecientos²⁶. Destacan las labores de tallas en los estípites y los lienzos que completan el segundo cuerpo obras tinerfeñas del siglo XVIII. La imagen estudiada muestra rasgos similares a los descritos para la Inmaculada de los franciscanos, transmitiendo una mayor sensación de ternura. De su patrocinador nada sabemos, pero hay que apuntar el patronato de los condes de La Gomera desde 1531 sobre la fundación franciscana. Durante la segunda mitad del siglo XVIII se desarrolla un proceso de renovación y patrocinio artístico en los templos de San Sebastián de La Gomera, y de manos de familias como los Dávila, Álvarez Orejón o Echevarría se levantaron nuevos retablos y se trajeron imágenes y cuadros de artistas tinerfeños o, a través de las redes comerciales, desde Madrid y otras ciudades de la Península Ibérica²⁷. También sería posible la intervención de los condes de La Gomera y marqueses de Adeje, que, en las últimas décadas del siglo, asistían a la extinción de su linaje en las islas y propiciaron una importante labor de patrocinio en los templos y fundaciones bajo su patronato²⁸ (foto 4).

En 1735 José Rodríguez de la Oliva hizo para la comunidad dominica de La Orotava la imagen de *Nuestra Señora del Rosario* por encargo o mediación de fray Bartolomé Benítez y Ponte, prior en esos años²⁹. Pese a la intervención realizada por Nicolás Perdigón Oramas, su candelero conserva parte de las inscripciones y decoración originales. La información que desapareció en los tableros retirados, Perdigón la plasmó con sus pinceles en el torso de la escultura, aportando los datos de los promotores de la reforma (Emilia Díaz Flores y Domingo García) y el nom-

²⁵ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier (1993). «Los inventarios desamortizadores como fuente para el estudio de la piedad franciscana y el arte en Canarias». *Revista de Historia Canaria*, n.º 177, pp. 41-60.

²⁶ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (1992). *La Gomera espacio, tiempo y forma*. Compañía mercantil hispano-noruega S.A. San Sebastián de La Gomera, pp. 148-149.

²⁷ RODRÍGUEZ CABRERA, Germán Francisco (2023). «De los hermanos Dávila Quintero y su legado artístico en el templo de la Asunción de San Sebastián de La Gomera. Nuevos datos y propuesta de catalogación». En *Homenaje al profesor Alberto Darías Príncipe*, Universidad de La Laguna, Cabildo de La Gomera, pp. 262-278.

²⁸ MESA MARTÍN, José María (2018). «La verdadera historia de la Candelaria de Adeje». En *Imagen y reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*. Ayuntamiento de La Laguna, pp. 105-127.

²⁹ La información aparece plasmada en el candelero, además de parte de la firma de su autor. En el trabajo decorativo de los mismos se aprecia la solvencia de la mano de nuestro autor, presente en diversos retratos de su mano. Por su parte Nicolás Perdigón repintó rostro y manos de la imagen, además de la colocación de una cabellera de estopa y escayola, alterando la concepción original.





Foto 4. *Inmaculada Concepción*. Parroquia de la Asunción. San Sebastián de La Gomera. Foto del autor.

bre de su autor, José Rodríguez de la Oliva³⁰. De igual manera, respeta gran parte de la orla que recorre los extremos de la policromía interna de la imagen y la fecha de ejecución en el galón que recorre el cuello. La decoración, como las del extremo inferior, se compone de orlas vegetales y rocallas doradas, matizadas por corlas para generar volumen. La imagen mariana, pese a la intervención descrita, sigue mostrando las calidades de una obra de José Rodríguez de La Oliva³¹. En el caso de la Inmaculada de los franciscanos laguneros, el escapulario interior que aparece policromado en su torso se ornamenta con un galón similar al descrito en La Orotava y al que aparece de los cortinajes presentes en el retrato de la marquesa de Casahermosa, María de la O van de Heede.

Con anterioridad a su bendición en 1761, Rodríguez de la Oliva debió tallar para la ermita de San Sebastián Mártir de la hacienda de La Montañeta, en

³⁰ En relación con la autoría solo consideramos de su mano la imagen mariana, no así la del Divino Infante que porta en sus brazos. Sobre esta última escultura muestra características propias de la escuela sevillana de la primera mitad del Setecientos.

³¹ El pasado año 2022 la imagen fue intervenida por el restaurador Domingo José Cabrera Benítez, que, con su trabajo, recuperó su aspecto primigenio.

La Orotava, la imagen de *Nuestra Señora del Carmen* que aún la preside. La ermita y hacienda fue promovida por el sargento Francisco Montañés del Castillo y su esposa Teresa de Tolosa Benítez de Lugo-Grimaldi, que alzaban el conjunto residencial en los años cuarenta del Setecientos. El fallecimiento de Francisco Montañés en 1753 obliga a la ralentización de los trabajos de construcción, interviniendo en ellos sus herederos. Sebastián Montañés, su hijo mayor, dotó a la ermita de varios enseres como el altar-hornacina que la preside y parte de la rica colección de pinturas que aún se conservan en su interior³². La familia Montañés era poseedora de una destacada residencia en la calle de San Agustín de La Laguna y una rentable actividad comercial vinculada a comerciantes como Matías Rodríguez Carta. Las características formales de la imagen de vestir y del niño que porta en su brazo hacen situarlas también en el listado de obras asociadas al maestro lagunero. Pese a los repintes del rostro y manos de la Virgen, se aprecian las calidades de talla, además de la composición de las manos, que muestran las características del maestro lagunero. Sin un repinte tan importante, el Divino Infante que lleva en sus brazos muestra las mejores maneras de su autor³³. Las calidades de su talla, el recreo que muestra en la realización de su cabellera y anatomía lo relacionan con la escultura genovesa llegada a la isla en ese tiempo. Una influencia que se identifica en especial con el Niño Jesús de Nuestra Señora del Carmen de Los Realejos, obra del escultor genovés Antón María Maragliano (+ 1739)³⁴ (foto 5).

En la misma población del norte de la isla se ha asociado también con *El Moño* la antigua *Inmaculada Concepción* del convento de San Lorenzo Mártir de La Orotava. Trasladada en 1836 a la parroquia de San Juan Bautista de la misma población, fue intervenida por Nicolás Perdígón Oramas, que alteró las policromías, añadió cabellera y transformó parte de su devanadera, cuestión esta que no impide apreciar los valores plásticos de José Rodríguez en rostro, manos y aspecto del candelero³⁵. Usada como Virgen en el belén parroquial, ha pasado desapercibida para la historiografía local hasta el pasado año 2020.

³² LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2006). «San Sebastián», en *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias*. Cat. Expo. Villa de Garachico, p. 106.

³³ Muchas de las imágenes que se conservan al culto no siempre portan en sus brazos las imágenes infantiles con las que fueron concebidas por sus autores, cuando el encargo lo incluía. En muchas ocasiones resultan ser obras posteriores a la realización de la Virgen, sustituidos por causas de deterioro o cambio de gusto. Este no es el caso de la ermita de la hacienda de San Sebastián de La Montañeta.

³⁴ La imagen de la Virgen muestra en su torso, repolicromado de azul petróleo, la siguiente inscripción: «+ Mater / Carmelitarum / ora pro nobis». Intervención que atribuimos a Nicolás Perdígón Oramas. No sucede así con la devanadera, de nueva hechura y sin finalizar en su base. Debo agradecer las facilidades dadas por la familia propietaria de la hacienda y en especial a Yasmina Batista.

³⁵ DUQUE GONZÁLEZ, Eduardo, BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis y LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2019). «Tota Pulcra. Prodigios y devociones marianas de gloria». En *Seraphicum Splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Cat. Exp. Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias, pp. 175-207.





Foto 5. *Niño Jesús*. Ermita de San Sebastián.
La Orotava. Foto del autor.

La villa de Adeje también conserva una imagen de *Nuestra Señora del Rosario* que preside su capilla en el templo de Santa Úrsula Mártir. En 1742 Antonio José de Herrera y Ayala, VI marqués de Adeje y x conde de La Gomera, hace donación de la efigie, dotándola de ajuar, ante el notario Francisco Venancio Pérez³⁶. La escultura preside un retablo compuesto por un solo nicho que en su ornamentación perpetúa la memoria de su donante, mostrando la fecha de 1744 como año de conclusión³⁷. La efigie presenta un cuidado trabajo en las facciones del rostro y manos que la dotan del ideal mayestático y una simetría presente en las obras de madurez del artista. La Virgen del Rosario aún conserva la originalidad del volumen de la

³⁶ AHPT. PN. 3700. Copia del documento se conserva en el archivo de la parroquia. Agradezco a Carlos Rodríguez Morales las facilidades dadas para su consulta en los tiempos de covid-19.

³⁷ Sobre el patrocinio del culto a Nuestra Señora del Rosario en la villa de Adeje ha tratado recientemente Carlos Rodríguez Morales (2023), manteniendo la vinculación a José Rodríguez de la Oliva. Cfr «El Rosario», en *Adeje. Patrimonio Artístico e historia religiosa*. Ayuntamiento de la Histórica Villa de Adeje, pp. 215-221.

cabeza, preparado para recibir cabellera postiza, mientras que la escultura del Niño Jesús desprende una dulzura propia que hace diferenciar a José Rodríguez de la Oliva de otros maestros de su tiempo.

La imagen de *Nuestra Señora del Rosario* que se venera en la parroquia del Dulce Nombre de Jesús de La Guancha igualmente se ha relacionado con el maestro. Su atribución ya la plantearon Eduardo Espinosa de los Monteros y Estanislao González en el año 2005³⁸. La pieza fue adquirida en 1743 por su cofradía titular en La Laguna y trasladada al municipio del norte de Tenerife por varios hombres pagados por su confraternidad. Si bien presenta varias intervenciones, estas no desvirtúan la totalidad de las calidades primigenias de la misma³⁹. En relación con el Divino Infante apreciamos en su ejecución que el autor apostó por una composición menos elaborada, generándome dudas su autoría. La compra de la nueva imagen titular de la cofradía propició igualmente la renovación de su ajuar: luna, coronas para sus cabezas y nuevos trajes. Una modernización de los enseres que llevó al encargo, durante la década siguiente, de unas nuevas andas de baldaquino a Laureano Veraud o Verde (Realejo de Abajo, 1737), hijo del artista francés, vecindado en Los Realejos, Guillermo Beraud⁴⁰.

El Moño es el autor de *Nuestra Señora de Las Mercedes* de la parroquia de Los Remedios de su ciudad natal. Esta imagen se perfila como un buen ejemplo del ideal de decoro y hermosura del escultor. Sufragada por Francisco Sánchez Tapia (+ 1784), beneficiado de la parroquia con la intención de revitalizar la devoción mercedaria en el lugar. Posteriormente el obispo fray Valentín Morán costea su nuevo retablo. Entronizada en la iglesia de Los Remedios el 26 de diciembre de 1752, la obra logra aumentar la devoción a esta advocación mariana en la villa de Agüere⁴¹. De su autoría ya nos habla Lope Antonio de la Guerra en su diario cuando trata de su patrocinador, amigo de la familia y capellán de su casa⁴².

Asimismo, en el museo catedralicio de La Laguna se conserva una interesante escultura de pequeño formato que representa al *arcángel San Rafael*. Catalogada como obra anónima del Setecientos, apreciamos en ella las calidades del maestro lagunero⁴³. El rostro angelical comparte grandes similitudes con esculturas infantiles salidas de su mano y con otras piezas de pequeño formato. Su composición, su

³⁸ ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, Eduardo y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Estanislao (2005). *Historia de la Fuente de La Guancha*. Ayuntamiento de La Guancha, pp. 265-270.

³⁹ En 1898 se documenta una de ellas. Cfr. DÍAZ PÉREZ, Ana M.^a (1982). «Venezuela y La Guancha». *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana (1985)*. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 909-930.

⁴⁰ La búsqueda de restos de las mismas en los depósitos parroquiales no ha dado los frutos deseados. El abandono y el acarreo de sus restos para otras obras o su destrucción nos han privado de una obra documentada para el arte insular.

⁴¹ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, José (2001). *La Merced en Canarias*. José Sánchez Peñate S.A., Las Palmas de Gran Canaria, p. 231.

⁴² DE LA GUERRA Y PEÑA, Lope (2002). *Op. cit.*, p. 717.

⁴³ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2000). «San Rafael Arcángel». En *Imágenes de Fe*. Cat. Exp. La Laguna, Tenerife, p. 56.



minuciosa talla, el diseño de la indumentaria y la rica policromía nos hacen vincularla ahora con José Rodríguez de la Oliva, maestro muy vinculado con la parroquia de Los Remedios en lo relativo a su ornato, el desarrollo de su arte y en la que fue enterrado su cadáver en su capilla mayor.

La patrona de Valle de Guerra (La Laguna) también es obra suya como bien apunta en su *Elogio Fúnebre* el mentado Lope Antonio de la Guerra. La Virgen de una escala inferior al natural posee las mismas características de sus obras: simétrico rostro, dibujados labios, recto y grueso cuello. Respecto al Niño, muestra una mayor soltura en el manejo de la gubia recreándose en sus cabellos. Su encargo puede relacionarse con la familia Guerra, amigos del artista y grandes propietarios de esta zona.

Mantenemos el vínculo con de la Oliva con la *Santa Rosa de Lima* del convento de monjas catalinas de La Laguna. José Rodríguez Moure, en su *Guía de histórica de La Laguna*, la cita con elocuentes palabras:

De todas las imágenes que se hallan en este templo, como escultura solo es tal la de una Santa Rosa de Lima, obra de Oliva, que supo interpretar bien la pureza y el candor de la virgen cristiana, sin tener que quitar nada a la hermosura tropical...⁴⁴.

La imagen de la santa es un magnífico ejemplo de ese ideal de belleza y sosiego que emana de las obras de José Rodríguez de la Oliva. El rostro comparte similar composición geométrica y un minucioso tallado de los rasgos. En el Niño Jesús se aprecian similares características y calidades. Con esta imagen del convento de monjas catalinas de La Laguna relacionamos a las santas *Catalina de Siena* y *Rosa de Lima* del retablo de Santiago Apóstol en el templo matriz de Santa Cruz de Tenerife. Pese a los repintes que presentan, las obras siguen los modelos del escultor lagunero, manifestándose en el mismo sentido Lorenzo Lima en un reciente artículo⁴⁵. De igual manera pongo en relación a otra escultura para vestir, *Santa Clara de Asís*, que se conserva en el templo parroquial de San Francisco de la capital de la isla. Ubicada en el antiguo retablo mayor del convento dominico de la Consolación, ha permanecido catalogada como obra anónima, para la que propongo ahora su atribución a José Rodríguez de la Oliva. El profesor Domingo Martínez de la Peña nos aporta el año de 1754 como la fecha de su adquisición. Antiguamente ocupaba una de las hornacinas laterales del retablo mayor del templo de los franciscanos⁴⁶. Su rostro y sus manos muestran el saber hacer del escultor, la simetría de sus facciones, la elegancia en la composición y talla de las manos. En relación con esta obra está la imagen de *Santa Clara de Asís*, de similares características, que se conserva en la clausura de las monjas concepcionistas de Garachico, donde antaño ocupaba

⁴⁴ RODRÍGUEZ MOURE, José (1935). *Op. cit.*, pp. 136-137.

⁴⁵ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2020). «Una escultura de José Esteve Bonet en La Orta (Tenerife)». *Archivo de arte valenciano*, pp. 193-209.

⁴⁶ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (2018). *Historia del convento de San Pedro de Alcántara, de la iglesia parroquial de San Francisco de Asís y de la capilla de la Venerable Orden Tercera. Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, p. 51.





Foto 6. *Santa Clara de Asís* (det.). Parroquia de San Francisco de Asís. Santa Cruz de Tenerife. Foto del autor.

una de las hornacinas de su retablo mayor⁴⁷. Esta imagen logró mayor protagonismo cuando en agosto de 1754 el obispo fray Valentín Morán concedió permiso para su salida procesional en la octava de su festividad, posiblemente una fecha cercana a su realización. La escultura de Garachico la atribuimos a la mano de Sebastián Fernández Méndez (1700-1772)⁴⁸. Muestra la influencia, relación estética o gustos que se dan en ese tiempo en Tenerife entre los dos autores. Este es un campo aún por trabajar en profundidad (foto 6).

⁴⁷ INCHAURBE ALDAPE, Diego (1943). *Historia del convento del San Pedro y San Cristóbal de Garachico*. Imprenta de San Antonio, Sevilla, pp. 377-378. Debo agradecer a la comunidad de monjas de Santa Beatriz de Silva las facilidades dadas para su estudio.

⁴⁸ Ambas obras parecen tener en la titular del convento de las monjas claras de La Laguna el referente inmediato. Una obra igualmente de vestir, que porta los mismos atributos, custodia y báculo abacial, la que relacionamos con la producción de Lázaro González de Ocampo.



En la parroquia de Nuestra Señora del Buen Viaje, en el barrio realejero de Icod el Alto, se encuentra la imagen del mismo nombre que también vinculamos con la producción del maestro lagunero. La escultura ha permanecido catalogada como anónima del siglo XIX⁴⁹. La imagen de Nuestra Señora, pese a la colocación de cabellera de estopa y escayola, y mostrar varias intervenciones en su policromía, mantiene las características propias de una escultura realizada en el Setecientos. Tanto la Virgen como el Niño Jesús son un fiel reflejo de los gustos artísticos del siglo XVIII. Sus características morfológicas también lo indican: imagen de vestir de talle estrecho, con devanadera de amplio desarrollo, manos extraíbles y brazos articulados desde los antebrazos. El estudio de antiguas fotografías solo delata las variaciones en la policromía, tanto en la imagen mariana como en la infantil. En su interior, el candelero pintado de azul impide ver policromías anteriores y permite verificar diversas intervenciones. La documentación aporta datos sobre la ermita a partir de los años treinta del Setecientos⁵⁰. El recinto podría tener su origen en la fundada bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario por Sebastián Grimón en fechas cercanas a 1574⁵¹. Como la ermita del siglo XVI, la actual se levanta sobre las tierras entregadas a Jorge Grimón tras la conquista, luego de sus descendientes, los marqueses de Villanueva del Prado. En las primeras décadas del Setecientos ya se documentan las celebraciones en la ermita. Si consultamos el *Libro cuadrante comunal de las funciones que se cumplen* de la parroquia de La Concepción de Los Realejos, de quien dependía, se recoge que desde 1757 se celebraba la fiesta de agosto a la advocación del Buen Viaje en este recinto:

En el último domingo del mes de agosto de cada año se hace en su ermita de Icod el Alto fiesta a Ntra. S. de Buenviaje, su Patrona, con tercia, votiva, misas, sermón y procesión por los vecinos que por su devoción entran a costearla...⁵².

Como vemos la fiesta se celebra con el suficiente respaldo social para mantenerse. La unión vecinal para su celebración me hace pensar en la posibilidad de que fuera la misma alianza la que renovó o amplió la ermita levantada en el siglo XVI durante la primera mitad del Setecientos⁵³. Así pues, deberíamos situar la llegada de

⁴⁹ FUENTES PÉREZ, Gerardo (1982). «La advocación del Buen Viaje en Icod el Alto. Los Realejos (Tenerife)». Actas del *V Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 747-758.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 755.

⁵¹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús (2012). «Las ermitas de Los Realejos en el siglo XVI. La religiosidad de sus primeros pobladores». Actas de las *V Jornadas Prebendado Pacheco* de investigación Histórica. Tegueste, p. 241.

⁵² AHDT, Fondo Parroquia de Ntra. Señora de la Concepción, Los Realejos. Libro n.º 55, fol. 90.

⁵³ En el vecino núcleo de Tigaiga (Los Realejos) los habitantes del lugar actuaron, en 1755, sobre la ermita de Nuestra Señora de la Concepción, que con una estructura del siglo anterior, presentaba desperfectos, procediendo a levantar una capilla mayor y resolver otros problemas estructurales. Eso provocó la protesta de su patrono, José Benítez de Lugo, marqués de Celada. La obra se realizó con el apoyo del beneficiado parroquial y la ermita se reabrió al culto, como bien ha docu-



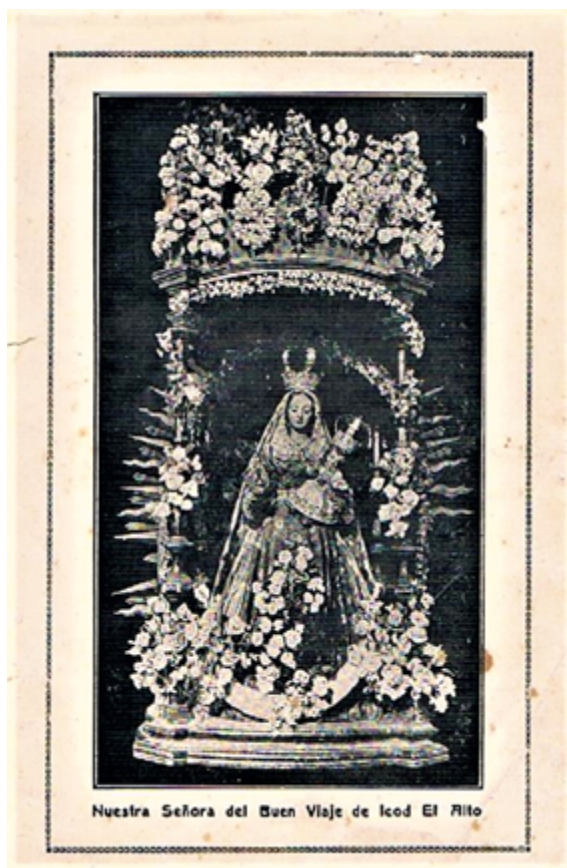


Foto 7. *Ntra. Señora del Buen Viaje*, Icod el Alto, Los Realejos. Estampa, anónimo c. 1910. Colección particular Los Realejos.

la escultura entre las décadas de los cuarenta y los cincuenta. De igual manera, se debe valorar hasta qué punto la familia poseedora de la mayor parte de las tierras de esta parte de Icod el Alto, los Nava-Grimón, mediaron en el encargo de la imagen que ahora relacionamos con José Rodríguez de la Oliva⁵⁴ (foto 7).

mentado Manuel Rodríguez Mesa. En el asunto de Icod el Alto y su ermita, podría tratarse de caso similar, pues ambos barrios ya eran lugares de grandes haciendas, en manos de propietarios absentes. La no transcendencia de pleito o el cambio de titular de la ermita, y la implicación vecinal, puede tener un proceso no conflictivo de reforma y cambio de advocación.

⁵⁴ Rodríguez de la Oliva fue el artista por antonomasia de la élite insular, en donde los Nava-Grimón ocupaban una destacada posición.





Al mismo autor debemos atribuir la de *Nuestra Señora del Rosario* del templo parroquial de Granadilla de Abona. Elevado a rango parroquial el templo de San Antonio de Padua en el siglo XVII, acomete una serie de obras que renueven durante la primera mitad del siglo XVIII gran parte del edificio, así como su ornato interior⁵⁵. En ese tiempo también se procede a renovar la capilla de la cofradía del Santísimo Rosario y sus enseres, labor que se prolonga durante varias décadas. En las cuentas dadas en agosto de 1731, durante la visita de Marcelo Fernández de Vasconcelos, beneficiado del Realejo de Arriba, se recogen las dadas por el mayordomo Juan González de Arrocha, vecino de Las Vegas, donde se anotan en el ejercicio de 1724 a 1729 la entrega al párroco de *100 R que entregó al venerable Cura para ayuda de la nueva imagen del Stmo. Rosario*. En las cuentas del siguiente ejercicio, comprendido entre 1729 y 1731 con Antonio González Matamoros como nuevo mayordomo de la cofradía, también se recogen los pagos de un asiento sobre la imagen titular, *primeramente se descarga con ciento y setenta R que dió al Venerable cura de este lugar, para la Imagen que encargó y se trajo de La Laguna*⁵⁶. También se anota en ese tiempo la compra de piedras para el altar de la capilla, y durante los años 1731 a 1733 los gastos para levantar el retablo. La confraternidad siguió, durante los siguientes cinco años, realizando gastos para completar el ornato y aparato que acompañará a la imagen en su exposición al culto. Así anota Antonio García, durante este tiempo y la década siguiente, los gastos en las andas de baldaquino, señalando los *20 reales de los cedros para las andas de la Stma. Virgen*, y el pago de *Treinta y tres reales de los viajes al Teide para buscar dichos cedros*. El autor de las andas debió de ser el mismo que realizó el retablo para la imagen, pues la cuenta fue anotada de manera conjunta, *por doscientos sesenta y dos reales que importó las hechuras de las andas y hierros para ellas, varaes y costo del retablo que se hizo a la Santísima Imagen*. De igual manera se anotan los gastos de las coronas para la Virgen y el Niño, proyecto que se realizó, además de con las entradas de la cofradía, con la limosna de sus hermanos, como es un buen ejemplo el sol que completa las andas de baldaquino: *cuarenta y seis reales que costó el Sol de las andas de la Virgen y lo demás fue limosna de los hermanos*.

Las obras de la capilla y renovación de los enseres de la titular parece que finalizaron en los años cuarenta con la policromía del retablo. El encargo de la nueva imagen aunó a los cofrades y vecinos de Granadilla de Abona siendo el párroco, Rodrigo García de Armas, el mediador del encargo, responsable del templo desde febrero de 1705 hasta octubre de 1751⁵⁷. La escultura está dotada del aura mayestá-

⁵⁵ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús (2015). «Contribución a la retablísticas pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el sur de Tenerife», en *III Jornadas de Historia del sur de Tenerife*. Ayuntamiento de Arona, pp. 403-423.

⁵⁶ AHDT, Fondo Parroquia San Antonio de Padua, Granadilla de Abona. Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, Libro n.º 8. s/f.

⁵⁷ RODRÍGUEZ DELGADO, Octavio, (2016). [Blogs.octaviodelgado.es/wp-content/uploads/2016/articulo-párrocos-de-granadilla-de-abona.pdf](https://blogs.octaviodelgado.es/wp-content/uploads/2016/articulo-párrocos-de-granadilla-de-abona.pdf). «Relación de párrocos de San Antonio de Padua de Granadilla de Abona (1617-2016)» [consulta el 2 de febrero de 2023].

tica que transmiten las obras de Rodríguez de La Oliva, frontal, mirando a los devotos, con facciones simétricas y dibujada postura de sus manos. En su brazo izquierdo porta una interesante escultura del Niño Jesús que relaja la distancia con los devotos. Esta obra, realizada en el tránsito de los veinte a los treinta del siglo XVIII, se presenta como un modelo que con el paso de los años perfecciona y dota de mayor naturalismo hasta llegar a realizar ejemplos tan señeros como la Virgen de las Mercedes de la catedral de La Laguna (1752).

Cercana a Granadilla de Abona, se alza la matriz de esta, San Pedro Apóstol, en Vilaflor. Entre su colección de bienes muebles se encuentran varias esculturas de vestir de temática mariana. Es el caso de la *Virgen del Carmen* que ocupa el altar más cercano a la cabecera del lado del Evangelio, titular de una cofradía fundada en 1681. Desde julio de 1731 la confraternidad mantiene una continuidad en su actividad que perdura hasta 1775, en que el registro documental desaparece⁵⁸. De su estudio se desprende que era una entidad donde el papel de los priostes, elegidos anualmente, resultaba fundamental para su actividad en el día a día y en la celebración de la fiesta litúrgica. Lo que nos hace pensar en estos cargos como promotores de la sustitución de la imagen del siglo XVII. La refundación de la cofradía pudo llegar junto con el cambio de imagen, que uniría a los nuevos promotores de la asociación carmelita⁵⁹. El estudio formal de la imagen, de su rostro, manos y Niño, deja entrever los modos de José Rodríguez de la Oliva, al que se la atribuimos. La imagen, pese a algunas intervenciones, se muestra con un simétrico y proporcionado rostro, de igual manera que los dedos de sus manos resultan de una estudiada posición. El Niño Jesús dialoga con el devoto, al que mira y muestra el escapulario, resultando un buen ejemplo de las características del maestro para este tipo de repertorio⁶⁰.

En esa misma década de los treinta llega al convento agustino de Tacoronte la imagen de Los Dolores, como donación de fray Gaspar del Espíritu Santo Jordán Verano, fraile agustino oriundo de La Laguna, ciudad donde había encargado la escultura. A su llegada al convento de San Sebastián, sustituye a una obra anterior de menor tamaño⁶¹, presentando las mismas características descritas en Rodríguez de la Oliva. El escultor era autor de otras esculturas similares como la Dolorosa del convento agustino de La Laguna, ahora conservada en la catedral⁶² (foto 8).

⁵⁸ AHDT, Archivo parroquial de San Pedro Apóstol de Vilaflor. Fondo asociado, libro n.º 1.

⁵⁹ Un caso similar parece haberse dado en la confraternidad de Nuestra Señora del Carmen en el convento agustino de Los Realejos, que tras la adquisición de la imagen actual a la ciudad de Génova, permitió su florecimiento durante el Setecientos.

⁶⁰ La imagen del Niño presenta un repinte que no oculta sus calidades escultóricas. La figura femenina sí muestra un mayor grado de intervención, al contar ahora con cabellera tallada; un añadido, como sucede igualmente en la imagen de Nuestra Señora del Rosario del mismo templo, con la que comparte algunas similitudes.

⁶¹ CASAS OTERO, Jesús (1987). *Estudio Histórico Artístico de Tacoronte*. Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, p. 142.

⁶² Como es el caso de la Dolorosa de los agustinos de La Laguna, actualmente en la catedral, la Virgen de La Soledad que preside el Oratorio de la Casa Ponte en Garachico. Nuestra Señora





Foto 8. *Ntra. Señora de Los Dolores*. (det.). Santuario del Stmo. Cristo de Los Dolores. Tacoronte. Foto del autor.

Planteamos la atribución a José Rodríguez de la Oliva de la imagen de *Nuestra Señora del Buen Viaje* de la parroquia de San Antonio de Padua de El Tanque. A pesar a los repintes que muestra y la escala mejor al natural, la escultura conserva las características descritas para el escultor. Dotada de una mayor dulzura en sus facciones, la relaciono con el rostro de muchos de los Niños que portan otras imágenes esculpidas por el maestro. La erupción volcánica de 1706 destruyó el templo parroquial siendo reconstruido a lo largo del siglo, en medio de la ruina que provocó el paso de la lava y la pérdida de capacidad económica de la zona. En este contexto adverso, los vecinos propiciaron la restauración de los bienes asociados a su parro-

de La Soledad de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos, llegada a este templo tras los procesos desamortizadores desde el convento agustino de San Juan Bautista del mismo municipio. Junto con ellas, también se asocia a su mano La Dolorosa de la parroquia de San Pedro Apóstol de Güímar.



Foto 9. *Ntra. Señora del Buen Viaje*. Parroquia de San Antonio de Padua. El Tanque. Foto del autor.

quia, y en este tiempo se debió realizar la imagen descrita, de la que el mal estado de los archivos parroquiales impide, por ahora, profundizar en su historia (foto 9).

En el *Elogio Fúnebre*, Lope Antonio de la Guerra también documenta su intervención sobre otras obras más antiguas, y así escribe que:

Retocó y hermosteó muchas, entre ellas la del Rosario que se ha colocado en Güímar después del incendio del convento acaecido en 1775, El Cristo de la Mesa de la Cena en Los Remedios y el Señor de la Columna. El del Huerto en San Francisco de esta ciudad, etc. [...].

Junto con la imagen de Nuestra Señora del Rosario del convento dominico de Güímar, se han documentado otras intervenciones como la realizada en la de *Nuestra Señora de los Remedios* de Tegueste. Durante el ejercicio económico de 1773 a 1776, su cofradía anota en sus libros la intervención del José Rodríguez sobre el rostro de la imagen por un valor de 10 pesos. Esta anotación esclarece el alcance de la misma, una intervención que fue alterada en 1821 por Fernando Estévez (1788-



1854)⁶³. El escultor de La Orotava dulcifica el semblante y ladea su rostro acercando su mirada al Niño, perdiendo la frontalidad que la definía. Podemos hacernos una idea de la intervención de José Rodríguez de la Oliva estudiando las veras efigies que realizó de la imagen el prebendado Antonio Pereira Pacheco y Ruiz (1790-1858). Este señala que la patrona de Tegueste mostraba una vista frontal, con un aspecto muy cercano a otras imágenes marianas de su tiempo⁶⁴. La intervención de Rodríguez de la Oliva moderniza y acerca a los fieles a un nuevo modelo estilístico, que se extendía por la isla.

La última intervención que se documenta de José Rodríguez de la Oliva es la realizada sobre la imagen de *Nuestra Señora del Rosario* del convento dominico de Santo Domingo in Soriano de Güímar, en el sureste de Tenerife. La escultura presenta un alto grado de intervención, mostrando más rasgos del maestro que de la imagen previa. El 19 de abril de 1775 el edificio conventual sufre un importante incendio que no solo reduce sus maderas a cenizas, sino que afecta gravemente a la talla que lo preside. Titular de una centenaria confraternidad, se encarga de su recomposición José Rodríguez de la Oliva. A pesar de su avanzada edad, enfrenta el reto y rehace la Virgen plasmando su estilo. Sucede de igual manera con el Niño Jesús que porta en sus manos, la que considero obra suya en la totalidad. Ésta muestra un mayor grado de dulzura que otras obras más tempranas. La intervención tuvo que resultar del agrado de los comitentes, la población y del propio artista, que dejó constancia de su actuación en el dorso de la imagen mariana en los siguientes términos: *D. JosRodrig de la olival decorat e adorat*⁶⁵.

En este campo, el de imágenes intervenidas por su mano, proponemos ahora sumar la efigie de *Nuestra Señora de La Esperanza* del municipio de El Rosario. Con origen en el siglo XVII, el estudio formal de la escultura y de algunas fotografías antiguas nos hace considerarla como una obra intervenida por el lagunero⁶⁶. La consulta de los libros de su cofradía nos aporta algunos datos sobre su renovación. Debe tener origen su presencia en el lugar con la fundación del regidor Francisco Coronado, quien en febrero de 1627 firma su testamento donde crea la ermita de San Juan Evangelista en La Esperanza. En este lugar había edificado un conjunto descrito como *Huerta nueva que está plantada de árboles y parrales, junto a la iglesia,*

⁶³ AA. VV., (2014). *Patrimonio religioso de la Villa de Tegueste*. Villa de Tegueste, Ilustre Ayuntamiento de Tegueste, pp. 80-86.

⁶⁴ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2017). *Luis de la Encina, obispo de Arequipa y su paje Antonio Pereira*. JSP, Las Palmas de Gran Canaria. Tomo II, p. 233.

⁶⁵ En la cara frontal del torso de la imagen aparece el siguiente texto: AVE MARIA GRATIA PLENA DOM. TEC/ ORA PRO NOBIS OECCATORUBUS./ Chrifli Corpus, Dei Domun, VirginisImaginem/ ServorumDomicilium/ consumsit/ Diluculo 19 Arilis 1775/Guimar/ Eodemanno/Cultum, restaurationem et Patrocinium/ haeccolocatur,/D. Jos. Rodrígz de la Oliva/ decorat et adorat.» Agradezco a Javier Eloy Campos Torres el acceso a estos datos presentes en la imagen.

⁶⁶ En los años noventa del pasado siglo fue intervenida por Ezequiel de León, quien dejó su firma en el torso.



y la casa que en ella está y he edificado para el clérigo que en allí viviere⁶⁷. Esta primera construcción del Seiscientos tenía como sus principales celebraciones las festividades de San Juan Evangelista y Nuestra Señora de la Esperanza el tercer domingo de la Pascua de Resurrección. A lo largo de los años treinta del siglo XVIII parte de la gestión de la ermita fue asumida por la cofradía de la Virgen de la Esperanza fundada a principios de esa centuria. En este tiempo, el recinto, levantado un siglo antes, se debía de encontrar en avanzado deterioro o quedarse estrecho ante el posible aumento del vecindario. Durante el mandato como mayordomos de la cofradía de Juan Hernández López y Ambrosio Jimeno (1738 y 1745), se da cuenta de los gastos de la reedificación del templo y mejora de parte de sus enseres, por *1355 reales que se gastaron en levantar la ermita nueva, en madera, oficiales tejas y clavos*. La obra se realizó siguiendo las pautas habituales de la arquitectura insular del Antiguo Régimen; unas mejoras encabezadas por una confraternidad con la colaboración vecinal que se mantuvo en el recuerdo y se agradeció con la realización de misas para el sufragio de sus almas: por *806 reales que se gastaron en cal, en seis sermones y 28 misas de bienhechores y otros gastos menores*.

Los gastos de este tiempo no solo se centraron en la construcción de la nueva ermita, sino que además abarcaron la renovación de los enseres de culto y altar. La intervención llevó a la sustitución de la imagen del autor del Apocalipsis, pues se anotó el gasto de *240 reales que costó una imagen del S(eñor) San Juan Evangelista, patrono de dicha ermita y vestirlo*. La nueva escultura ha perdido su función principal a día de hoy. En conservaciones con los feligreses de la parroquia, esta ahora corresponde con la del Cristo Cautivo tras varias reformas llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XX. La renovación del Setecientos también alcanzó a la titular de la confraternidad, no solo a su escultura sino también a los enseres que la acompañan y ornamentan, anotándose los ciento sesenta reales que costó componer la *Sta Imagen*⁶⁸.

Estas reformas nos permiten apreciar las características propias para asociarla con los trabajos de José Rodríguez de la Oliva. Por su parte, el Niño Jesús que porta en su brazo guarda mayor relación con la producción del maestro siendo atribuible a su mano. En la actualidad la imagen presenta intervenciones del siglo XX, como otras muchas piezas ya tratadas, que son depositarias de centenarias devociones. La renovación también alcanzó a los enseres y trajes de la imagen, y así se anotaron los gastos de las andas y el trono. En 1744 estrenó nuevas andas que costaron cuatrocientos cincuenta reales más doscientos reales por el costo del nuevo trono. Uno de los costes más elevados fue el pago de quinientos reales por *una Gala de la Virgen*, unas ropas nuevas para las celebraciones festivas (foto 10).

⁶⁷ AHDT, Parroquia de La Concepción La Laguna, fondo asociado: Cofradía Virgen de la Esperanza (El Rosario) libro n.º 1. s/f.

⁶⁸ *Idem*, AHDT, Parroquia de La Concepción La Laguna, fondo asociado: Cofradía Virgen de la Esperanza (El Rosario) s/f.





Foto 10. *Ntra. Señora de la Esperanza*. Parroquia de Ntra. Señora de la Esperanza. El Rosario. Anónimo, c. 1950. Col. Particular.

Con este trabajo intentamos volver a acercarnos a la obra de José Rodríguez de la Oliva; autor fundamental para la comprensión del Barroco en las Islas Canarias. La restauración de la *Inmaculada* de los franciscanos de La Laguna ha permitido volver sobre la obra escultórica de este polifacético artista, estudiar sus modos y plantear una serie de nuevas atribuciones. Con ello se ha pretendido poner en valor la escultura religiosa de un autor con amplio reconocimiento por la sociedad de su tiempo. Este fue depositario del favor de personalidades que ocupaban los estamentos más altos de las élites insulares. Su obra es reflejo de los nuevos gustos y sensibilidades que se dieron en la religiosidad de Canarias durante el siglo XVIII, y las diversas disciplinas artísticas que practicó en su vida le permitieron gozar del reconocimiento de sus coetáneos.

RECIBIDO: 28-3-2023; ACEPTADO: 18-4-2023