

METAMORFOSIS ESCULTÓRICA CANARIA. HIPÓTESIS DE TRANSFORMACIÓN SOBRE LA EFIGIE INMACULISTA DEL SIGLO XVI DE LA OROTAVA, TENERIFE

Alejandro Hernández Pérez*

RESUMEN

Este estudio examina la metamorfosis escultórica en las Islas Canarias, destacando casos representativos junto con sus características morfológicas reiteradas. Se centra en la escultura de la Inmaculada Concepción del siglo XVI en La Orotava como un ejemplo histórico de interés. La investigación explora cómo la escultura ha evolucionado en respuesta a cambios históricos y culturales de su contexto en relación con la dinámica general. A través del análisis de elementos formales y reiteraciones, se busca comprender su significado original y proponer una hipótesis sobre su transformación.

PALABRAS CLAVE: escultura sacra, candelero, mutilación, sobrevestir, La Orotava, siglo XVI, Inmaculada Concepción.

CANARY SCULPTURAL METAMORPHOSIS. TRANSFORMATION HYPOTHESIS ABOUT THE 16TH CENTURY IMMACULIST EFIGY OF LA OROTAVA, TENERIFE

ABSTRACT

This study analyses sculptural metamorphosis in the Canary Islands, highlighting representative cases together with its own morphological repeated characteristics. It is focused on the 16th century Immaculate Conception sculpture in La Orotava as an historical example of interest. The research explores how the sculpture has evolved as a response to historical and cultural changes from its context in relation to the general dynamics. Through the analysis of formal elements and iterations, it is sought to comprehend its original meaning and to propose an hypothesis about its transformation.

KEYWORDS: religious sculpture, candelero, defacement, overdress, La Orotava, 16th century, Immaculate Conception.



1. INTRODUCCIÓN

Las Islas Canarias, con su rica historia y diversidad cultural, han dado lugar a transformaciones en las obras de arte que se exponen al culto religioso. Este estudio se centra en explorar y analizar casos específicos en las islas, particularmente en Tenerife, que ejemplifican un *modus operandi* en la modificación de esculturas exentas para ser vestidas con ricos ajuares textiles.

En particular, nos enfocamos en la escultura de la *Inmaculada Concepción*, una obra del siglo XVI poco estudiada y ubicada en La Orotava que ha resistido el paso del tiempo y se erige como un testimonio tangible de la acción cultural y devocional de la época. Al desentrañar los elementos formales y morfológicos de esta escultura, se pretende no solo comprender su significado original, sino también proponer una hipótesis sobre su posible transformación con los cambios de centurias.

A través de un análisis detenido de casos seleccionados en las islas, se aborda cómo las esculturas han evolucionado, adaptándose a cambios históricos, culturales y estéticos. La *Inmaculada Concepción* del siglo XVI en La Orotava se presenta como un punto de partida para investigar cómo ha experimentado cambios conceptuales y estilísticos a lo largo del tiempo, aplicando las características y dinámica de metamorfosis escultórica en Canarias.

El estudio no solo busca comprender esta evolución, sino también arrojar luz sobre la relación intrínseca entre el objeto de culto y el contexto histórico y cultural en el que se encuentra. La exploración de los cambios escultóricos no solo enriquecerá el conocimiento de la historia del arte en la región, sino que también contribuirá al descubrimiento de otros casos similares diseminados por las islas.

2. MUTILACIÓN COMO NECESIDAD EN LAS ESCULTURAS DE CULTO

Se extrapola muchas veces la protección de los bienes muebles patrimoniales –como juicio moral actual– para tapar las acciones en estos objetos a lo largo de la historia, cuando en realidad son más comunes de lo que se piensa y no solo eso, sino que eran una necesidad del mueble debido a su intrínseca relación con el culto.

Que en la actualidad se disponga de mayor información y educación es un completo avance hacia la valoración de los bienes heredados por la historia. El respeto hacia la integridad de las obras, conservación de su originalidad y las intenciones de los artífices que las han realizado son valores que están puestos en práctica y deben seguir estándolo, salvo algunas que otras acciones desfavorecidas por falta de conocimiento divulgadas por medios de comunicación¹. No por ello se deben rela-

* Graduado en Bellas Artes y máster en Formación del Profesorado por las universidades de La Laguna y Las Palmas de Gran Canaria. Investigador y miembro de la Colección Museográfica «El Tesoro de La Concepción». Doctorando en el programa de Arte y Humanidades de la Univer-





cionar estas intervenciones con los actos históricos acometidos sobre las obras – en nuestro caso las esculturas– y alarmarse o pronunciarse en contra de una acción que ya no tiene validez. Además, debería provocar la reacción contraria, en la que se investiguen y valoren esas acciones como manifestaciones propiamente humanas, para tratarlas con naturalidad como parte intrínseca de la historia del bien patrimonial y su contexto.

Casos prácticos como la *Virgen de Chamorro* en Galicia dejan un sabor agri-dulce.² Si bien la escultura románica del siglo XII fue accidentada en una intervención en 2023 que se puede calificar como nefasta, la sobrevestimenta es composición histórica original de la imagen que ha adquirido un carácter identificativo,³ pese a que se trate de un postizo que no forma parte de la concepción original de la obra como escultura de bulto.

Afirmaciones parecidas a la del investigador Manuel Trens en torno a esta cuestión denotan incluso un tono burlesco. Dedicó un capítulo completo a los postizos y las indumentarias que se superponían sobre las imágenes religiosas afirmando que «la infantil inclinación a revestir muñecas experimenta a menudo una devota reviviscencia»⁴ dentro de los recintos conventuales, intuyendo el origen de esta práctica propia del ámbito hispano.

Es fácil encontrar imágenes románicas o tardogóticas que fueron readaptadas a los gustos con la llegada de Carlos I al trono, y el textil era el «método de restauración sencillo y superficial, pero que aportaba a la par suntuosidad y brillantez»⁵ para modificar estéticamente las esculturas sin tener que sustituirlas por completo. Hay que recordar que el factor devocional es un punto muy importante para entender por qué directamente no se realizaron esculturas nuevas⁶ en lugar de readaptar *las viejas*.

sidad de La Laguna. ORCID: 0009-0008-9815-5583. Academia: <https://ull.academia.edu/AlejandroHernandezPerez>. ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Alejandro-Hernandez-146>. E-mail: alejandrohdez.escultor@gmail.com.

¹ Sería lícito mencionar el sonado caso del *Ecce Homo* de Borja realizado por Elías García Martínez en 1930 y que fue repintado en su totalidad en 2012; la escultura del siglo XV *Santa Ana con la Virgen y el Niño* de Rañadoiro, en Asturias, también repintada en 2018; la escultura del siglo XVI de *San Jorge* de Estella, en Navarra, también mal intervenida en ese año; o también casos canarios como la *Dolorosa* de Arsenio de las Casas y *San Juan Bautista* del siglo XVII, de la iglesia de Arucas, en Gran Canaria, en 2020.

² BURGOA FERNÁNDEZ, Juan José (2017): *La Virgen de Chamorro patrona de mares y valles de Ferrol*. Foro de Amigos de Ferrol, D.L.

³ Muchos medios relacionaron la mala intervención de la escultura con la sobrevestimenta, cosa con la que no estamos de acuerdo: PUGA, Natalia (2023): «La presión cultural evita un nuevo Eccehomo como el de Borja en Ferrol», *El Mundo. Unidad Editorial de Información General*. Consulta: 23/11/2023. <https://www.elmundo.es/cultura/arte/2023/01/26/63d27467e4d4d84b318b4584.html>.

⁴ TRENS, Manuel (1946): *María, iconografía de la virgen en el arte español*. Editorial Plus Ultra, Lagasca, Madrid, p. 642.

⁵ SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, BEJARANO RUIZ, Antonio y ROMANOV RUIZ, Jesús (2017): *El arte de vestir a la Virgen*. Editorial Almuzara S.L., p. 31.

⁶ Aclaremos que en ocasiones sí se procede al cambio o sustituciones de imágenes debido al nivel y orientación del sentimiento devocional como bien ha dado noticias Carlos Rodríguez Mora-



Figura 1. Adrián Álvarez, atribuido. *San Agustín de Hipona* (detalle), 1551-1600. Madera tallada y policromada. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Fotografía de Javier Muñoz y Paz Pastor. CE0435. Obsérvese el ahuecamiento de la parte posterior, marcas de la azada y planitud de la escultura.

El comienzo de la sobrevestimenta de una escultura de bulto redondo tiene que ver con la forma de manufacturación de obras del Quinientos «trabajadas en un solo tronco posteriormente ahuecado»⁷ a golpe de azuela. Esta sustracción de material dejaba una cámara interna que en ocasiones se cerraba con un tablón y en otras quedaba completamente abierta (fig. 1). En opinión del conservador-restaurador Adolfo Padrón Rodríguez⁸ esta planitud y *sin acabar* de las partes traseras era

les con algunos ejemplos canarios: RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2023): «La sustitución de esculturas religiosas en Canarias durante la Edad Moderna», *Latin American and Latinx Visual Culture*, pp. 151-159.

⁷ GAÑÁN MEDINA, Constantino (1999): *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 85. Esta acción se realizaba para extraer el duramen del tronco –la parte interna más dura–, consiguiendo dos cosas: alivianar peso y evitar que las contracciones de la madera provocasen aberturas radiales en la obra. Los embonados, encolados complejos de varios tablones de madera para componer el volumen a desbastar, no se dieron hasta mucho más adentrado el siglo como una técnica novedosa.

⁸ Conservador-restaurador graduado en Restauración y Conservación de Bienes Culturales y maestría en Uso y Gestión del Patrimonio Cultural por La Universidad de La Laguna. Coordina-

un detonante para poner mantos a las esculturas con el fin de ocultarlo, máxime cuando estas salían en procesión.

En el ámbito canario se pueden encontrar casos muy cercanos como la escultura de terracota de la *Virgen de Las Nieves* de La Palma. Nos confirma el profesor Miguel Ángel Martín que la escultura «era lisa como una teja»⁹ en su parte posterior y el historiador Alberto-José Fernández García teoriza el ajuste de mantos sobre la imagen a principios del siglo XVI, ciñéndose en las muñecas y dejando a la vista el niño y el rostro¹⁰.

También hemos comprobado la planitud trasera de la *Virgen de Gracia* de San Cristóbal de La Laguna, que fue traída desde Flandes en 1541¹¹ e inventariada cuatro años más tarde en la visita del clérigo Luis Padilla Hernández apuntando varios aspectos interesantes: «En el altar está la nueva ymagen de Ntra Sra de bulto dorado con un niño Jesús en brazos y ambos bestidos y tocados aunq parese que no estaban echos para ese uso»¹². La aclaración que hace al final aporta datos relevantes de la reacción natural de Antón Fonte –mayordomo de la ermita– frente a ella. Algo le provoca extrañeza y eso es la sobrevestimenta de una escultura de bulto de manera forzada y poco natural.

Es importante, al llegar a este punto, hacer hincapié en el carácter filológico de la expresión *de bulto* en la documentación histórica. Con esta característica se llama a las esculturas talladas completamente, exentas o enterizas para diferenciarlas de otro tipo de esculturas como los relieves o esculturas vestideras que han sido fabricadas desde un principio con el único propósito de ser vestidas, labrando solo la cabeza, las manos y en algunas ocasiones los pies.

También se puede interpretar que al hablar de *imagen*, no sabiendo si se trata de una obra pictórica o escultórica, se acompañe con la diferenciación *de bulto* para aclarar que es una escultura independientemente si es de vestir o talla completa. Sin embargo, aunque parece lógico, en la documentación existente también se registra la expresión *imagen vestida* o *imagen de vestir*¹³. Por esta razón la inter-

dor de la Colección Museográfica «El Tesoro de La Concepción» y gerente de la Red de Colecciones museográficas de la Diócesis Nivariense de San Cristóbal de La Laguna.

⁹ MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2009): *El imaginero Lorenzo Mercadante. Estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma*. Colección literaria Asphodel, núm. 26. La Esperanza, Tenerife, p. 74. Parte del testimonio de un inspector de los que revisaron la imagen en 1964 sin su aparato textil para confirmar su estado de conservación de cara a un traslado por la isla de La Palma.

¹⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto-José (1980): *Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves. Patrona de la Isla de San Miguel de La Palma (Canarias)*. Colección Ibérica, Everest, p. 12.

¹¹ RIQUELME PÉREZ, María Jesús (1982): *Estudio histórico-artístico de las ermitas de Santa María de Gracia, San Benito Abad y San Juan Bautista (La Laguna)*. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, p. 47.

¹² Archivo Histórico Diocesano de La Laguna (AHDL): Fondo de la Parroquia de Santo Domingo de Guzmán de La Laguna, Libro I de Fabrica de la ermita de Nuestra Señora de Gracia, f. 31 r. *Cit.* RIQUELME PÉREZ, María Jesús (1982): *Estudio histórico-artístico...*, *op. cit.*, p. 47.

¹³ Es interesante encontrar en varias relaciones esta expresión sin la afirmación *de bulto*, citamos en tal caso la relación AHP: escribanía de Roque Juárez, Protocolos Notariales 2812, f. [roto].



pretación anterior queda invalidada aclarando que en *imagen de bulto e imagen de vestir* ya queda implícito que se trata de una escultura y la especificación alude a la técnica escultórica empleada.

Por tanto a la hora de especificar *imagen de bulto y vestida*, se están dando dos datos simultáneamente: se sabe por conocimiento que originalmente esa escultura es de bulto redondo y además está sobrevestida con postizos textiles. Así, la *Virgen del Pino* de Teror en Gran Canaria se recoge en el inventario de 1558 de la siguiente manera:

yten en el altar mayor esta una imagen de nuestra señora de bulto con una corona de plata (...) tiene vestida la dha ymagen una camisa labrada de [roto] de çeda verde y un verdugado de tornasol morado con dieziocho verdugos de terciopelo morado y unas mangas de tafetán morado y un corpezito de damasco blanco con una trepa de terciopelo carmesi¹⁴.

Conocemos a raíz de los diferentes retratos que se le han realizado a la imagen¹⁵ que el ajuste de las ropas a la escultura se ceñía a las muñecas de la virgen dejando ver parte del ropaje del niño Jesús, pues solo se le vestía con una especie de dalmática, aunque pareciera más bien un babero. Por otro lado, la imagen de la *Virgen de Los Remedios* de la iglesia que hoy es sede de la Diócesis Nivariense se recoge de la misma forma en 1548 al asegurar que era «de bulto, que las más veces está vestida de ropas»¹⁶. Con buen criterio el conservador-restaurador Pablo Amador Marrero sostiene la hipótesis de que se trata de una escultura de bulto modificada para ser vestida¹⁷; tras este estudio la intuición cobra sentido y nos sumamos a ella.

También la *Virgen de Las Nieves* de Taganana se relaciona en el inventario de 1590 realizado por la fábrica como una «imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesus de bulto toda dorada con una corona de plata y tocas y un manto de tafetán azul»¹⁸. De nuevo otra relación de sobrevestimenta de una escultura a la que sumamos indudablemente la *Virgen de Guía* de Gran Canaria al citarse en el libro de fábrica de su iglesia como «una imagen de Nuestra Señora de Guía de bulto dorada

Cit. SANTANA RODRÍGUEZ, LORENZO (2003): «Una cofradía de morenos y pardos bajo la advocación de la Virgen de la Cabeza en La Orotava, Tenerife, Islas Canarias», *La Virgen de la Cabeza en España e Iberoamérica. Actas del I Congreso Internacional*, pp. 439-444.

¹⁴ Archivo Basílica de Nuestra Señora del Pino (ABVP), Libro I de Fábrica, visita del Obispo Diego de Deza, f. 1 v.

¹⁵ Véase por ejemplo el retrato que le realiza el pintor José Rodríguez de la Oliva hacia 1770 que se encuentra en la santa iglesia catedral de Gran Canaria, cit. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, JULIO (2008): *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y las ermitas de Teror*. Colección In diebus illis, vol. II, p. 14.

¹⁶ AHDL: Fondo de la Parroquia de Santo Domingo de Guzmán La Laguna, Libro de mandatos, f. 16 r.

¹⁷ AMADOR MARRERO, PABLO (2013): «La imagen. Análisis y restauración», *Vitis Florigera. La Virgen del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia*. Los Realejos: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, p. 279.

¹⁸ AHDL: Fondo Parroquial de Nuestra Señora de Las Nieves de Taganana, sig. 24, f. 20 r.

en su tabernáculo»¹⁹ en 1606 y quince años más tarde como «imagen de la Virgen de bulto vestida»²⁰.

Se han encontrado evidencias de que el icónico rostrillo *de luneto* o *media luna*, prenda única dada en los atuendos de las esculturas canarias, no solo es la evolución de las tocas²¹, el claro reflejo de la indumentaria femenina popular de La Orotava y Lanzarote²² como bien argumentan Luis Prieto e Isabel Núñez o simplemente una moda de época²³, sino que además planteamos su uso como elemento necesario para ocultar ciertas partes de la escultura de una manera más eficiente. Al generar una *pantalla* por la que la escultura asoma solo el rostro, deja detrás de sí todos los volúmenes que le confieren carácter de bulto. Mucho más sencillo que sobrevestir con una toca o prendas ajustadas a algo que no es exactamente un cuerpo femenino.

Este problema se ve reflejado en las donaciones que realizaban diversas damas de trajes completos a esculturas de su devoción. Vestidos que primeramente habían sido usados por ellas en la cotidianidad. El historiador Javier Prieto²⁴ tiene varios estudios sobre este tema y relaciona cómo «el problema principal radicaba en la costumbre de usar ropas de escaso mérito y en ocasiones reaprovechadas tras el uso de sus dueños, provocando incluso la mofa de los fieles» que antes habían visto a sus dueñas usarlos. El escándalo evidentemente no tardó en ser regulado por diferentes altos al mando de la Iglesia a los que les provocaba según Trens «aspectos desagradables»²⁵, como cuando en 1530 el arzobispo de Toledo, Juan Pardo de Tavera, señaló que prefería «las tallas de bulto a las vestideras y que en tal caso debían aparecer arregladas de forma decente y honesta»²⁶, o en 1604 cuando el cardenal Fernando Niño de Guevara advirtió a la Archidiócesis de Sevilla «no se adornen con

¹⁹ Archivo Parroquial de Santa María de Guía (APSMG): Libro I de cuentas de Fábrica, f. 33 r.

²⁰ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 91 v. *Cit.* LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): «Donaciones, altares e imágenes de devoción. Patrimonio mueble en la parroquia de Santa María de Guía (siglos XVI-XIX)», *Revista de Historia Canaria*, núm. 206, pp. 147-187.

²¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2009): «Espejos marianos. Retratos y retratistas de la Candelaria», *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. Obra Social de CajaCanarias, pp. 30-57. Intuye que este tipo de rostrillo, identificativo de Nuestra Señora de Candelaria de Tenerife, se debe a la evolución de las tocas, velos y demás prendas de vestir que terminaron por recubrir la escultura por completo.

²² SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, BEJARANO RUIZ, Antonio y ROMANOV RUIZ, Jesús (2017): *El arte de...*, *op. cit.*, pp. 74-75.

²³ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): «Donaciones, altares e...», *op. cit.*, pp. 147-187. Interesante el caso de la escultura que preside el templo Santa María de Guía que recientemente ha recuperado la forma de vestir de su rostrillo de luneto.

²⁴ PRIETO PRIETO, Javier (2014): *Las Primeras imágenes vestideras*, Boletín: Décima Estación.

²⁵ TRENS, Manuel (1946): *María, iconografía de...*, *op. cit.*, p. 644.

²⁶ SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, BEJARANO RUIZ, Antonio y ROMANOV RUIZ, Jesús (2017): *El arte de...*, *op. cit.*, p. 35.



camas ni vestidos que hayan servido a usos profanos, ni tampoco se adorne con los dichos vestidos Imágenes algunas»²⁷.

En Canarias el clérigo Juan Salvago visitó en 1568 la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna y al comprobar el estado de la escultura fue tajante en su opinión de sobrevestirla con ropas mundanas:

No se le pidan ropas prestadas ni se le pongan a la ymajen de Nuestra Señora porque no es justo que las ropas que se le pusieren las traygan después ningunas mujeres [...] por su deboción dan algunas ropas de paño y lienço para la dicha ymajen y porque no es justo que lo que ellas an sudado y traído se pongan a la ymajen mando que las tales ropas que así se dieren que ayan sido traídas por algunas mujeres y se dieren para la dicha ymajen se bendan y lo que por ellas se diere se compre otra cosa para la dicha ymajen²⁸.

Las advertencias poco sirvieron porque la donación de vestidos y objetos propios de las mujeres a las esculturas fue una práctica prolongada en el tiempo. Ahora se plantea otra cuestión diferente: ¿qué sucede cuando la escultura de bulto no puede vestir lo que se le dona o los elementos postizos que se le quieren superponer? O la escultura se cambia por otra nueva imagen vestidera o la opción que planteamos como más lógica: la escultura se modifica y mutila para poder facilitar las labores de vestimenta por parte de los mayordomos. En ese sentido, se puede explicar por qué en los inventarios –escritos o dirigidos por ellos– se reconoce que bajo todo ese aparato textil se encuentra una escultura *de bulto*.

La mutilación apartaría todos los volúmenes que entorpecieran a las vestimentas, entre ellos las extremidades del tren superior, añadiendo unas manos postizas con brazos de madera o estopa para dar como resultado un aparato vestidero al que el profesor Martín Sánchez se refiere como «Divino Maniquí»²⁹. Dicen en el siglo XVIII las crónicas de la *Virgen de la Hiniesta* de Sevilla que «le ponen dos brazos y dos manos postizas para vestirla, como también al niño le ponen otro brazo y otra mano izquierda»³⁰. Esto se repite en ejemplos foráneos, entre muchos otros, la *Virgen de Gracia* de Carmona y la *Virgen del Valle* de Écija, en Sevilla, modificadas a finales del siglo XVI para tal uso.

²⁷ *Constituciones del Arzobispado de Sevilla, hechas y ordenadas por el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. D. Fernando Niño de Guevara, Cardenal y Arzobispo de la Santa Iglesia de Sevilla, en la Sínodo que celebró en su Catedral año de 1604; y mandadas imprimir por el Dean y Cabildo. Canónigos in Sacris, Sede vacante, en Sevilla, año de 1609.* Reimpresión, Sevilla, 1804, t. II, Libro Tercero, caps. 4 y 5. *Cit. Ídem.*, p. 36.

²⁸ AHDL: Fondo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán, La Laguna, Libro de mandatos de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios, f. 54 v.

²⁹ MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2009): *El imaginero Lorenzo...*, *op. cit.*, p. 76. También utiliza esta expresión en su obra escultórica personal, siendo título de la exposición celebrada en la Sala de Arte y Cultura de la Caja General de Ahorros de Canarias, La Laguna, entre el 12 y 28 de marzo de 1991.

³⁰ SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, BEJARANO RUIZ, Antonio y ROMANOV RUIZ, Jesús (2017): *El arte de...*, *op. cit.*, p. 34.



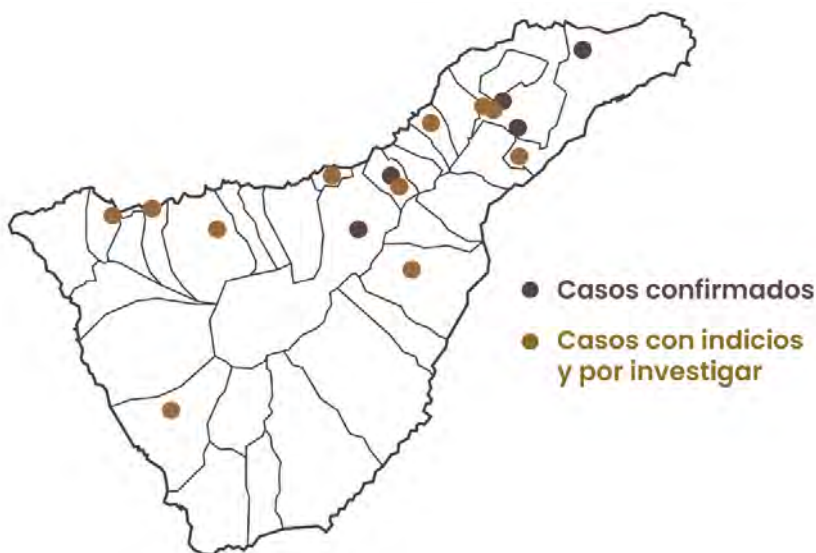


Figura 2. Mapa de distribución de esculturas mutiladas con fines vestideros en la isla de Tenerife.

La existencia de esculturas puntuales que no se llegaron a mutilar pese a sobrevestirse, como la *Virgen de Las Nieves* de La Palma, la *Virgen del Pino* de Gran Canaria y la *Virgen de Candelaria* de Tenerife, se puede explicar por el simple hecho de ser imágenes de elevado misticismo e intervenirlas era una temeridad que podía costar la ira divina. Sucede cuando Juan Albertos alrededor de 1530 decide cortar la base de la Candelaria y según Espinosa «al carpintero se le tulleron los brazos y no fué más hombre, y al mayordomo se le deshizo de tal suerte la hacienda [...] y dentro de un año vino a pedir por Dios y comer de limosnas»³¹. Mientras que unas páginas antes, rozando lo contradictorio, describe que parte de la zona baja de la escultura había sido sustraída «porque para dar por reliquias creo le han quitado un pedazo desta falda con la peana»³², cuando lo más probable es que se tratase de algún tipo de adaptación para su ornato.

En Canarias ningún estudio parece haberse pronunciado ante esta realidad de las esculturas de culto en sus propios templos. Aunque diversos autores han puntualizado en ocasiones ciertas cuestiones a la hora de investigar y publicar ensayos

³¹ ESPINOSA MONTEMAYOR, Alonso (1594): *Del origen y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de Candelaria, que apareció en esta Isla de Tenerife, con la descripción de esta Isla*. Impreso en Sevilla en casa de Juan de Leó, acosta de Fernando Mexia mercader de libros, p. 128. *Cit.* CIORANESCU, Alejandro (1980): *Historia de Nuestra Señora de Candelaria*. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.

³² Ídem., p. 76.



relacionados con su patrimonio artístico³³. Lo cierto es que al modificarlas se da un *modus operandi* que se repite constantemente y ha podido comprobarse, al menos por ahora, en Tenerife (fig. 2), La Palma y Gran Canaria.

La nueva configuración se puede acotar por siete características, variables dependiendo de los casos, unas coincidentes en todos y otras no o por lo menos no completamente. Inclusive algunas fueron cometiéndose periódicamente –la mayoría de los casos– según las necesidades que surgieran. De hecho, vamos a intentar desengranarlas cronológicamente.

La peana. Queda siempre oculta debajo de todo el aparato textil. La función de este elemento es darle más altura a la obra para hacerla más grande. La *Virgen de Las Nieves* palmera se colocaba «sobre una pirámide cuadrangular truncada, de madera pintada de azul oscuro, a la cual está sujeta por unas cuerdas»³⁴ de la que también Marín de Cubas en 1687 anota «que la hace más alta»³⁵; también a la advocación en Taganana se le descargan 100 reales en 1673 por «la necesidad tan notable [...] de una peana para su adorno»³⁶ al vestirse. El elemento está presente también en la *Virgen de La Luz* de Garachico, *San Antonio de Padua* de Icod de los Vinos, *Virgen del Rosario* de Santa Úrsula o la *Virgen de Las Nieves* de Teror. A veces esta ampliación desproporciona exageradamente el canon de la figura, aunque esto solo se ha contemplado fuera de las islas. Al poseer las esculturas quinientistas un canon de seis cabezas o incluso menor, la dotación de altura corrige la desproporción y es imperceptible. Espinosa y Riquelme, pese a estar a casi quinientos años de distancia en el tiempo, se percatan de lo mismo: «estando sin ropas y compostura sino de la suerte que apareció, tiene el rostro tan proporcionado con su estatura, que no hay más que pedir, y vestida como ordinariamente está, acrecentándole casi tres palmos a su tamaño y estatura está tan perfecta cual todos vemos»³⁷, dice uno de la *Virgen de Candelaria*, y el otro hace hincapié en la peana de la *Virgen de Gracia* lagunera, que corrige «la desproporción de la figura, detalle que no se aprecia vestida y colocada en el nicho»³⁸.

La cintura. El estrechamiento de esta zona del cuerpo es necesario para poder ceñir eficientemente las faldas y los corpiños. Dotar de forma y composición femenina –cuando se trata de una virgen– a la escultura, pareciendo más real, como

³³ Sirvan entre otras las referencias antes citadas: AMADOR MARRERO, Pablo (2013): «La imagen. Análisis y...», *op. cit.*, p. 279. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): «Donaciones, altares e...», *op. cit.*, pp. 147-187. RIQUELME PÉREZ, María Jesús (1982): *Estudio histórico-artístico...*, *op. cit.*, p. 47.

³⁴ MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2009): *El imaginero Lorenzo...*, *op. cit.*, p. 67, que cita a su vez en la nota a pie de página 158 el testimonio del sacerdote José Crispín de la Paz y Morales, que en 1920 describió la imagen de la virgen sin sus vestidos.

³⁵ MARÍN DE CUBAS, Tomás (1687): *Historia de las siete Islas de Canarias*, documento inédito, f 70 v. *Cit.* MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel (2009): *El imaginero Lorenzo...*, *op. cit.*, p. 78. Cita al pie núm. 183.

³⁶ AHDL: Fondo Parroquial Nuestra Señora de Las Nieves de Taganana, legajo 8, documento 10, f. 43 v.

³⁷ ESPINOSA MONTEMAYOR, Alonso (1594): *Del origen y...*, *op. cit.*, pp. 77-78.

³⁸ RIQUELME PÉREZ, María Jesús (1982): *Estudio histórico-artístico...*, *op. cit.*, p. 55.





Figura 3. Mutilación de la cintura: *Virgen de Gracia* de La Laguna, *Virgen del Rosario* de Santa Úrsula, *San Pedro* de El Sauzal, *San Pedro* de Tazacorte y *Virgen de La Luz* de Garachico.

una mujer de a pie. Ningún estudio parece haberse pronunciado sobre esta característica en el ámbito canario (fig. 3), pero sí reiteramos el estudio de Sánchez Rico y demás investigadores en diversas piezas peninsulares donde se puede apreciar³⁹.

Sustracción del niño. Junto con la cintura se extrae del seno virginal la figura del Niño Jesús, que por técnica se suele desbastar en el mismo tronco sin ser exento. Ello implica que la parte posterior del infante se encuentre adherida al pecho de la madre y usualmente se separa empleando una sierra. El único caso que se conserva en la actualidad es el de la *Virgen de Las Nieves* de Taganana, que presenta el serrado en la parte posterior con el que fue separado del embón principal⁴⁰. Parece propicio anotar que el corte de la sustracción está presente también en la *Virgen del Rosario* de Santa Úrsula y que la *Virgen de Gracia* de La Laguna llevaba niño hasta 1795, cuando es sustituido por un librito de plata donado por Juan Manuel Bencomo. El infante es susceptible de ser reemplazado en varias ocasiones a lo largo de los siglos, pese a que el motivo principal de esta acción era preservarlo y reutilizarlo en la nueva composición de la escultura.

Manos postizas. La comodidad a la hora de vestir, como ya hemos argumentado, radica en la movilidad o excentricidad de los brazos, que dejan de estar pegados al cuerpo y a otros elementos. Para ello, se van a descargar manos postizas que en algunas ocasiones recogen los libros de fábrica, como en la *Virgen del Rosario* de

³⁹ SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, BEJARANO RUIZ, Antonio y ROMANOV RUIZ, Jesús (2017): *El arte de...*, op. cit., pp. 55-59.

⁴⁰ CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2014): «Nuevas aportaciones al estudio del patrimonio escultórico de la Parroquia de Nuestra Señora de Las Nieves de Taganana», Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado, pp. 96-97. Este autor expone que la imagen de la *Virgen de Las Nieves* de Taganana fue modificada directamente a candelero en el siglo XVIII y el niño original se sustrajo a principios del siglo XX. Sin embargo, y dado lo expuesto, planteamos que la escultura sufrió una modificación parcial en el siglo XVII, donde se separó el niño original del bulto (junto con las demás características) para poder vestirla mejor como se presenta en el dibujo explicativo (fig. 5).





Figura 4. Transformación de la cabeza en forma de cofia. *Virgen de Gracia* de La Laguna, *Virgen de Los Remedios* de La Laguna (fotografía de Carlos Rodríguez Morales), *Virgen del Rosario* de Santa Úrsula y *Virgen de La Luz* de Garachico.

Santa Úrsula⁴¹. La *Virgen de La Luz* de Garachico tiene unos brazos articulados de madera superpuestos con unas manos postizas bastante grandes en comparación con la única mano original que conserva y, además, también tiene indicios de haber llevado brazos de estopa o lino en un primer momento, además de las marcas de clavos en forma circular o lino en un primer momento, además de las marcas de clavos en forma circular con restos de textil que presenta en los hombros. Muchas veces estas manos difieren en estilo del rostro y varios historiadores han notado incongruencias en esta relación al estudiarlas: «En el mismo sentido las manos de esta dan la impresión de ser posteriores respecto al resto de la obra»⁴², concluye, por ejemplo, Jiménez Fuentes sobre la *Virgen de Los Remedios* de La Laguna.

La cofia. Sea el pelo suelto, manto o toca lo que se haya realizado para la cabeza de la escultura, todos estos elementos dificultan el proceso de sobrevestimenta. Por ello es muy común que se eliminen para dar forma a un cráneo esférico, que hasta ahora hemos visto, se transforma en una especie de cofia aprovechando en ocasiones el borde del volumen que deja el manto, pelo o toca sobre la sien para conformarla.

Cabeza descentrada. El contrapuesto exagerado en forma de S a veces complica la modificación de la escultura. De ninguna manera se puede evitar que la cabeza quede descentrada al estar compositivamente desplazada sobre la pierna de descarga. Debido a esta morfología muchas mantienen este registro e incluso estando sobrevestidas se puede intuir la descentralización del rostro. La *Virgen de Las Nieves* de

⁴¹ AHDL: Fondo de la Parroquia de Santa Úrsula, fondo asociado de Ntra. Sra. del Rosario, sig. 1, s/f, descargos de 1737.

⁴² JIMÉNEZ FUENTES, Carmelo (1986): *Catálogo de esculturas de la catedral de La Laguna*. Universidad de La Laguna, Facultad de Geografía e Historia, p. 15.

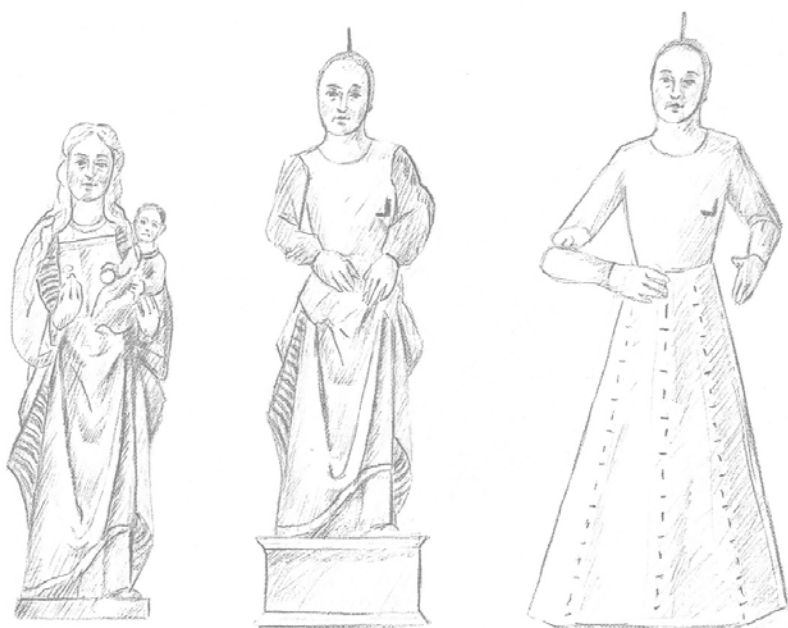


Figura 5. Dibujo reconstrucción de la *Virgen de Las Nieves* de Taganana en sus diferentes fases: Imagen de bulto, mutilación vestidera y transformación en candelero (actualidad).

Taganana, *San Pedro* de Tazacorte, la *Virgen de La Luz* de Garachico y la *Virgen del Rosario* de Santa Úrsula comparten esta característica tan interesante. Un vestigio de la composición exenta de la obra original.

Adaptación a candelero. Cuando la escultura es muy compleja o el aparatoso montaje que hay debajo de los vestidos se queda obsoleto, es bastante usual que se corte por la cintura o la cabeza para ser embutida en un nuevo cuerpo de candelero, si cabe, mucho más ligero y fácil de manipular. Lázaro González de Ocampo es un maestro demandado por trabajos de readaptación. Así reforma por completo, a nuestro juicio, la *Virgen del Rosario* de La Laguna del siglo XVI añadiéndole un candelero de telas encoladas, manos, brazos, niño y reconfigura también su rostro⁴³.

⁴³ Fue restaurada el año pasado de 2023 por el conservador-restaurador Rubén Sánchez López, quien atribuye formidablemente a Ocampo la realización de la escultura. Desde el punto de vista de este estudio, se achaca a Ocampo solo la reconfiguración de la escultura quinientista, modificando el rostro bastante evidente si se observa sin ropajes, la deformación de la cara desplazada hacia abajo, las orejas muy salientes hacia afuera en volumen –tuvieron que ser retalladas aprovechando material que configuraba los ropajes anteriores y primigenios–, así como la configuración de la toca que se ha argumentado en el resto de los casos (fig. 4). No hemos podido conseguir la autorización necesaria para la publicación de fotografías, pero sí se pudo observar durante su proceso de restauración.





Figura 6. Anónimo castellano. *Inmaculada Concepción*, segundo cuarto del siglo XVI. Restos de madera tallada. Alejandro Hernández Pérez. *Reconstrucción hipotética*, 2022. Vaciado dorado y policromado. Colección Museográfica «El Tesoro de La Concepción», La Orotava.

Interviene, a juicio de concomitancias, casi de forma reiterada con el mismo *modus operandi* a la *Virgen de Los Remedios* de la catedral. Similarmente la escultura de la *Virgen de Las Nieves* de Taganana fue readaptada a candelero en el siglo XVIII según Lorenzo China Caceres⁴⁴ (fig. 5), añadiendo las manos, brazos articulados y niño. De la misma forma se comporta la *Virgen de Gúa* de Gran Canaria⁴⁵, que, desprovista de sus ropajes, se puede observar la readaptación idéntica a los otros casos.

3. TRANSFORMACIÓN DE LA ESCULTURA DEL SIGLO XVI DE LA OROTAVA

Lo que se conserva de la *Inmaculada Concepción* del siglo XVI de La Orotava (fig. 6) podría definirse a simple vista como un tronco de madera carcomido y mutilado que se expone permanentemente en las Salas Capitulares de la Colección Museográfica «El Tesoro de La Concepción».

⁴⁴ Se agradece la información y opiniones al respecto. El dibujo de la imagen desvestida se ha realizado dada la cautela comprensible de obtener y publicar una fotografía de la escultura sin sus vestidos. Vestigio del intrínseco carácter cultural de estas obras que se respeta profundamente.

⁴⁵ Agradecemos al historiador Jesús Pérez Morera la muestra de las fotografías de la escultura durante la realización del TFG a la intención de verificar el posible origen exento (de bulto) de la escultura para su restauración y futuras publicaciones.

Estudiar esta pieza ha sido una labor ardua, difícil de catalogar e investigar debido a las lagunas documentales en los diferentes archivos consultados, y lo más evidente, que haya desaparecido el 80% de la superficie escultórica original. De forma irónica, que se encuentre en este estado ha permitido relacionarla con la primitiva escultura de la Inmaculada venerada en el siglo XVI en La Orotava, hipótesis que ya había planteado el conservador-restaurador Pablo Torres Luis⁴⁶ en el catálogo de la Colección Museográfica con diversidad de opiniones al respecto por la dudosa procedencia de la obra y su conservación prolongada a lo largo del tiempo sin tener uso cultural.

En el trabajo de final de grado (TFG)⁴⁷ se revisó con discernimiento esta hipótesis y sus argumentos, contribuyendo con nuevas aportaciones sólidas que reafirmaron la vinculación de los restos con el objeto de estudio.

La primera documentación que tenemos al respecto de la escultura en el templo es la relación existente en un inventario que el historiador Manuel Rodríguez Mesa encuadra entre 1604-1605⁴⁸. Al perder gran parte del primer libro de la fábrica parroquial es imposible encontrar otras noticias al respecto de esta imagen, que por cronología tuvo que pertenecer a los bienes parroquiales con fechas mucho más tempranas de las estipuladas por el inventario donde se cataloga:

Un Altar mayor con una imagen de bulto de Nra. Sra. de la concepción con su niño Jesus en brazos la imagen con su corona de plata y vestida con saya e saboyana de raso blanco guarnecida con pasamanos aterciopelados blancos con su manto de tafetán blanco con unas puntas de ilo de oro con su corpiño i mangas del propio raso. Otra saya de damasco azul guarnecida con unas fajas de terciopelo carmesí. Otra saya azul con unos pasamanos de hilo de plata y oro.
Un retablo grande Donde esta puesta la dha imagen dorado de figuras al olio de Ntra Sra de la encarnación con dos ángeles en lo alto de bulto por remate del dho retablo⁴⁹.

⁴⁶ Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad de La Laguna y técnico superior en Conservación y Restauración de bienes culturales en soporte de madera por el Instituto de Restauración Oeben de Madrid. Agradecemos sus opiniones e información aportada para la redacción de este trabajo. TORRES LUIS, Pablo (2017): «Escultura», *EL TESORO. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Orotava*. Gobierno de Canarias. Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 139-140.

⁴⁷ HERNÁNDEZ PÉREZ, Alejandro (2022): *Interpretación escultórica a partir de un arquetipo sacro. Estudio volumétrico e iconográfico fundamentado en los restos de la Inmaculada Concepción del siglo XVI de La Orotava*. Trabajo fin de grado, Repositorio Institucional de la Universidad de La Laguna. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/28423>.

⁴⁸ Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava (APCO), Caja 2 de escrituras, *Libro de inventario de las memorias y capellanías que están fundadas en la iglesia de la Concepción*, cuadernillo final: Inventario, f. s/n. Cit. RODRÍGUEZ MESA, Manuel (1982): «Imágenes del siglo XVI, en la antigua iglesia de la Concepción de La Orotava», *Homenaje a Alfonso Trujillo*, p. 809. Aunque ya se ha encontrado la cubierta original constatando el año de 1604 APCO: Libro I de Fábrica, sig. 146 A, legajo 1604.

⁴⁹ Archivo Manuel Rodríguez Mesa (AMR): Inventario de 1604 microfilmado, p. 2. El original fue sustraído del Libro I de Fábrica (APCO: sig. 146 A y B) que va desde el año 1590 a 1663. Actualmente ha desaparecido y solo se conserva la solapa (sig. 146 A, legajo 1604).



Los sucesivos retablos, construcciones arquitectónicas y manifestaciones del culto divino van a ser claves para entender la metamorfosis de la escultura, sus modificaciones y alteraciones. El retablo que consta en el inventario junto con la imagen, del que dio nuevas noticias de su construcción el historiador Lorenzo Santana Rodríguez⁵⁰, había sido diseñado por el entallador y maestro de carpintería Pedro de Artacho Arbolanche, obligación que tenía por contrato del doctor Roque Carrillo, por entonces mayordomo de la fábrica. Más adelante se une al contrato Cristóbal Ramírez, escultor y «pintador de imaginería»⁵¹, quien lo doró por completo con once mil panes de oro que costaron 130 ducados pagados por Diego de Mesa en 1890⁵², esculpió los ángeles del remate para acompañar al cuadro de *La Anunciación* y también parece que alguna escultura como consta:

[roto] que Paresse averse gastado en el retablo once mil y seiscientos por los quales confesso por una escultura [el] dho Xpoval Ramires a de ser entregado y f[?]jado [e]n el dho retablo son mrvs⁵³.

Posteriormente se recogen todas las esculturas adicionadas sobre el altar mayor y constan en él un *San Juan Bautista* que «estaba en el baptisterio», un *San Antonio de Padua* que perteneció a un particular relacionando al margen «Pedro lo fue dueño», un *San Nicolás de Tolentino* también depositado y un *San Pedro de bulto*, lo que nos da a entender que esta última escultura puede encuadrar con la que realizó Ramírez años antes⁵⁴ y que fue fijada en el retablo como había ordenado Roque Carrillo. Ello tiene sentido en el esquema herreriano compuesto en el inmueble⁵⁵

⁵⁰ SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo (2004): «Un sagrario flamenco en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava», *XV Coloquio de historia canario-americana*. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 1534-1557.

⁵¹ APCO: Libro I de Fábrica, sig. 146 A, f. 7 r. Este documento (primer libro de fábrica parroquial) se encuentra en muy mal estado debido a los insectos xilófagos, por ello está dividido en dos signaturas A y B, siendo el A hojas desprendidas del cuerpo original del libro pero se encuentran en orden cronológico.

⁵² APCO: Libro I de Fábrica, sig. 146 A, f. 7 v.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ AMR: Inventario de 1604 microfilmado, p. 3. Tras inventariar el retablo hay anotaciones de estas esculturas que se añadieron al retablo principal antes de proseguir redactando los demás bienes que se encontraban en el templo. Por lo que hemos de suponer que, aunque no constaban en el plano original del retablo, se añadieron *a posteriori* para enriquecer el inmueble aprovechando imágenes que se encontraban en el templo. De ello podemos relacionar el «San Pedro de bulto» con el *San Pedro* que se encuentra en el lateral del retablo del Ntra. Sra. del Carmen de la iglesia de San Agustín de La Orotava. Este coincide en cronología como formas de trabajar con Cristóbal Ramírez en las facciones del rostro así como en otras obras catalogadas: RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2000): «Un escultor olvidado, Cristóbal Ramírez, y la cofradía de San Andrés de La Laguna», *El Museo Canario*, pp. 257-270, aunque cuestionamos las diferencias estilísticas que denotan una influencia nórdica, a diferencia de Ramírez, que fue formado con composiciones sevillanas.

⁵⁵ SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo (2004): «Un sagrario flamenco...», *op. cit.*, p. 1536.



presentando cuatro esculturas en las calles laterales en lugar de pinturas como se ha pensado hasta entonces y como constaba en el primer contrato⁵⁶.

Lo curioso de este retablo, según Santana Rodríguez, es el sagrario que actualmente se encuentra en el retablo de la Inmaculada realizado por Antonio Francisco de Orta, Gabriel de la Mata y Lázaro González de Ocampo en 1686⁵⁷. Este autor explica que el sagrario fue modificado para adaptarlo a los dos retablos en los que ha estado, pero que sus puertas donde están esculpidos en relieve san Pedro y san Pablo no pertenecen a una manufactura canaria, proponiendo Santana un origen flamenco para esa pieza, concretamente entre 1547 y 1590.

Lo que realmente nos resulta de interés es un detalle que pasó desapercibido en la documentación aportada por el autor a la hora de estipular el rango de fechas. Al parecer el 31 de agosto de 1547 el pintor Melchor López doró y policromó el sagrario de la iglesia de La Concepción de La Orotava. Lo contrató el entonces mayordomo de fábrica Tristán de Farias, información dada a conocer por Alfonso Trujillo⁵⁸:

Sean cuantos esta carta vieren como yo Tristán de Farias vecino de esta isla de Tenerife en el lugar del Arotava así como mayordomo que soy de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción del dicho lugar del Arotava otorgo y conozco por esta presente carta que soy concertado con vos Melchor López pintor vecino de esta dicha isla en esta manera que vos el dicho Melchor López habéis de ser obligado y os obligáis de pintar el sagrario de Nuestra Señora de la Concepción del dicho lugar del Arotava el cual habéis de pintar así lo de dentro como lo de fuera y lo de dentro ha de ser de azul y con sus estrellas de oro y toda la cantería de fuera ha de ser dorada así de los lados como a la redonda y a la redondez de todo lo dorado ha de llevar una asanefa pintada al romano y en las puertas del dicho sagrario habéis de pintar en la una de ellas la figura de Señor San Pedro y en la otra la figura de Señor San Pablo y todo lo que las dichas figuras demandaren ser de oro ha de ser dorado y todo el oro que se hubiere menester y gastare así en el dicho sagrario como en las dichas figuras⁵⁹.

⁵⁶ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPT): escribanía de Juan Benítez Suazo, protocolo notarial 2973, f. [roto]. Carmen Fraga había expuesto a partir de este contrato que el retablo solo estaba conformado por pinturas, cuestión a la que hemos aportado nuevas informaciones extraídas de las cuentas de fábrica donde también se mencionan y contratan labores escultóricas. *Cit.* FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1993): «Diccionario de ensambladores y carpinteros de lo blanco (siglos XVI y XVII)», *Anuario de Estudios Atlánticos* n.º 39, pp. 202-203.

⁵⁷ FUENTES PÉREZ, Gerardo (2017): «La Parroquia», *EL TESORO. Catálogo...*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *El retablo barroco en Canarias*. Premio Viera y Clavijo, Cabildo de Gran Canaria, t. II, p. 53.

⁵⁹ AHPT: escribanía de Luis Méndez, Protocolos Notariales 31, ff. 210 v-211. Comúnmente los pintores eran también doradores, policromadores en general, y conocían las técnicas de la escultura policroma: carnaciones al pulimento, dorados, estofados, corlados, mateados, etc. Y eran contratados para policromar obras de escultura y ebanistería. En estas centurias hay muy pocos casos de escultores que acabaran sus obras con policromías ellos mismos, siempre contaban con un pintor de oficio en el taller.





Fig. 7. Anónimo castellano. *Puertas de sagrario*, segundo cuarto del siglo XVI. Madera tallada, dorada y policromada. Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava.

Al analizar con detenimiento el documento, se puede observar que no es un contrato donde el pintor vaya a realizar dos pinturas de san Pedro y san Pablo, sino que debe dorar y policromar con «todo lo que las dichas figuras demandaren» un sagrario existente con sus tallas y relieves correspondientes. Y además nos aporta otro dato interesante, describe que dore «toda la cantería», es decir, los elementos arquitectónicos que lo decoran. Encaja en la descripción del sagrario reutilizado en varias ocasiones en el que se pueden diferenciar pilastras adosadas, cornisas volantes y frontón partido de volutas al estilo renacentista veneciano (fig. 7).

También es curioso que el sagrario se mencione vinculado a la *Inmaculada Concepción*: «el sagrario de Nuestra Señora de La Concepción» y no a la iglesia donde se encuentra, lo que nos da a entender que sagrario e imagen formaban un conjunto en el templo. Por ello nunca se desvinculó de la imagen en los sucesivos retablos que se manufacturaron.

Se desconoce si primeramente fue una obra pictórica o escultórica, como sucedió en el caso lagunero⁶⁰, o incluso si se tratase de una escultura sería muy difícil saber si es la que se conserva debido a los cambios que muchas veces se realiza-

⁶⁰ AMADOR MARRERO, Pablo (2016): «La imaginería y los retablos: centros de producción y exponentes», *La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la Iglesia de la Concepción*. Instituto de Estudios Canarios, pp. 151-190.

ban en los templos, como bien da noticias Carlos Rodríguez Morales con varios ejemplos de devociones principales de las islas⁶¹.

Sin embargo, dados los análisis físico-químicos y estilísticos realizados a la escultura⁶² y las opiniones del restaurador-conservador Rubén Sánchez López⁶³, se encuadra dentro de la fecha propuesta como obra renacentista de origen meridional. Se descarta rotundamente un posible origen flamenco o centroeuropeo para catalogarlas en la escuela castellana del segundo cuarto del siglo XVI.

A esta centuria donde predomina el estilo romanista corresponden obras a las manos de grandes maestros como Pablo de Rojas [1549-1611], contemplable en varias de sus obras para Granada y Sevilla⁶⁴; autores precedentes como Diego Copín de Holanda [xv-xvi] o Diego Siloé [1495-1563] –su padre fue el escultor Gil de Siloé [1440-1501]– que, aunque naciendo en Burgos trabajó al final de su vida en Granada y se sabe que fue discípulo del también contratado en Sevilla el borgoñón Felipe Bigarny [1475-1543]⁶⁵. Estos artífices, aun siendo del centro peninsular, vagaron por buena parte del territorio nacional asumiendo diferentes proyectos. Por ello se debería cuestionar y plantear la realidad de obras castellanas presentes en las islas y que hasta la fecha han pasado desapercibidas o han sido catalogadas erróneamente por confusiones estilísticas. Citamos, por ejemplo, la escultura de *San Roque* de la parroquia matriz de Santa Cruz de Tenerife, que tiene ciertas concomitancias morfológicas con la producción de Alonso González Berruguete [1490-1561], pudiendo ser de su taller o algunos de sus discípulos y seguidores. La obra se repolicromó y estofó en Canarias en el siglo XVII, aunque antes se la relacionaba con una obra del siglo XVIII⁶⁶. También se añaden las «nuevas hipótesis y propuestas de catalogación» de la *Virgen de La Luz* de la catedral nivariense, «no descartando la posibilidad de que la obra proceda de otro centro escultórico de Castilla»⁶⁷.

A su vez algunos de estos maestros del Renacimiento español trabajaron o pertenecieron al taller del maestro Andrés de Nájera [1470-1545] del que se conocen numerosos trabajos en el centro peninsular como tasador de obras y autor de escul-

⁶¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2023): «La sustitución de...», *op. cit.*, pp. 151-159.

⁶² HERNÁNDEZ PÉREZ, Alejandro (2022): *Interpretación escultórica...*, *op. cit.*, p. 14.

⁶³ Conservador-restaurador por la Universidad de Granada. Culmina sus estudios con el proyecto fin de carrera sobre la recuperación teórica y práctica de la técnica pictórica de los primitivos flamencos. Miembro del equipo redactor del catálogo de arte de los antiguos Países Bajos de la Dirección General de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, a quien agradecemos sus aportaciones y gestión de las muestras a la suma de este trabajo.

⁶⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2010): «Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas», *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Editorial Arco Libros S.L., pp. 139-174.

⁶⁵ CRUZ CABRERA, José Policarpo (2010): «La escultura quinientista granadina: de sus albores a Pablo de Rojas», *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Editorial Arco Libros S.L., pp. 97-114.

⁶⁶ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier (2004): «Escultura barroca en la Iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife», *Revista de Historia Canaria*, núm. 20, pp. 21-49.

⁶⁷ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2013): «Virgen de La Luz», *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, p. 35.





Fig. 8. Pliegues en L. De izquierda a derecha: *Inmaculada Concepción* de La Orotava. *Virgen de Montserrat* de La Palma. *Virgen de la Encarnación*, Diego Siloé [1495-1563], museo de Santa Cruz Toledo. *Santa Bárbara*, Diego Copín de Holanda entre 1503-1509, retablo de Alcaraz en Albacete. Retablo *Misa de San Gregorio*, Maestro de Nava siglo XVI, museo de Santa Cruz Toledo.

turas⁶⁸, como por ejemplo las de la *Sillería de San Benito*, actualmente conservada en el Museo Nacional de Escultura (MNE) de Valladolid.

En la producción de su taller hemos encontrado similitudes estilísticas con la *Inmaculada Concepción* al reiterar los pliegues en L de la parte inferior de las túnicas (fig. 8) –cosa que también ejecuta en sus obras Diego de Siloé, uno de sus fieles trabajadores–, las bases ovoidales, los pliegues en forma de Y acartonados y el doblez del muslo con un parecido muy próximo. Con respecto al sagrario podemos encontrar parecidos en la forma de posicionar los libros como paralelogramos, el labrado del ojal de la llave y la empuñadura de la espada, junto con los mantos pasados sobre las rodillas de descarga. Características en sintonía con el Renacimiento español que se había comenzado a forjar a principios del Quinientos con connotaciones estilísticas tardogóticas todavía presentes en los repertorios escultóricos⁶⁹. A esta mezcla debida a la transición entre el Gótico tardío y el Renacimiento podemos darle el nombre de *Protorromanismo*.

Los elementos iconográficos que definen la escultura también hablan de esta catalogación que proponemos. Que una Inmaculada se esculpiera con niño en aquella época no es nada extraño. Un dogma sobre el que nadie de la jerarquía

⁶⁸ MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (2018): *Andrés de Nájera*. Real Academia de la Historia. Consulta 05/11/2023. <https://dbe.rah.es/biografias/6765/andres-de-najera>. Hay muy pocos datos relacionados con este autor del Renacimiento español pese a tener una obra muy interesante y poco estudiada.

⁶⁹ Hacemos referencia indudablemente a la exposición realizada por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid *Tiempos Modernos*, abierta del 12/12/23 al 17/03/24 en la sede del museo, donde se habla de esa relación entre España, Italia y los países nórdicos que dio lugar a obras con connotaciones ambiguas entre las diferentes corrientes. A falta del lanzamiento del catálogo realizamos la puntualización.

eclesiástica quería tomar voz ni voto condicionaría a la Santa Sede en una decisión sobre el asunto y «tomar parte en la disputa entre maculistas e inmaculistas, habida cuenta de que su posicionamiento en un bando podía soliviantar al otro»⁷⁰. Algo indefinido es libre de ser representado, tanto por el imaginario popular como los comitentes –inmaculistas por supuesto– que encargaban las obras⁷¹.

De hecho es muy propio de los talleres renacentistas españoles este tipo de obras antes de que el pintor Francisco Pacheco [1564-1644] definiera en su tratado *Arte de la Pintura su Antigüedad y Grandezas* el modelo que ha llegado hasta la actualidad:

Ase de pintar, pues, en este aseadisimo Mifterio efa señora en la flor de su edad de doce a treze años, hermoifisima niña, lindos i graves ojos, nariz i boca perfetisima, i rofadas mexillas, los bellifsimos cabellos tendidos de color de oro, enfin cuanto fuere posible al umano pinzel[...]. Afe de pintar con tunica blanca, i manto azul; que afsi apareció efa Señora a doña Beatriz de Silva Portuguefa que fe recogió defpues en Santo Domingo el Real de Toledo, a fundar la Religion de la Concepción purifisima: que confirmó el Papa Iulio Segundo año de 1511. Veftida de Sol, un Sol ozado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo; coronada de eftrellas. Doze eftrellas compartidas en un circulo claro entre reflplandores, firviendo de punto a la fagrada frente, las eftrellas fobre unas manchas claras formadas al feco de purifisimo blanco, que falga fobre todos los rayos. Pintólas mas bien que ninguno don Luis Pacual Monje, en la iftoria de San Bruno para la gran Cartuxa. Vna corona imperial adorne su cabeca, que no cubra las estrellas. Debaxo de los pies la Luna; que aunque es un globo folido (tomó licencia para hazerlo) claro y tranfparente [...] [y el] Dragon, enemigo común, fe nos avia olvidado a quien la Virgen quebró la cabeca, triunfando del pecado original⁷².

Nada muy diferente de lo que se espera de una Inmaculada salvo si se revisan las aclaraciones que Pacheco hace antes de ese párrafo en el que especifica: «se deve advertir que algunos quieren que fe pinte có el niño Iefus en los bracos por hallarfe algunas imagenes antiguas defta manera: por ventura fundados (como advirtió un docto de la Compañía)»⁷³.

⁷⁰ MARTÍNEZ VÍLCHEZ, David (2016): «La Inmaculada Concepción en España. Un estado de la cuestión», *Revista de Ciencias de las Religiones*. Universidad Complutense de Madrid, p. 500. Trata el debate teológico de la Inmaculada Concepción desde el punto de vista político en España.

⁷¹ BENITO DOMÉNECH, Fernando (2005): «Inmaculada Concepción con Dios Padre», *Inmaculada*. Conferencia Episcopal Española, Fundación Las Edades del Hombre, p. 134. Aunque hemos citado este estudio, realmente en el extenso catálogo se manifiestan todas las ideas de las artes en torno a la Inmaculada concepción. Lectura recomendada para la comprensión de la iconografía.

⁷² PÉREZ DEL RÍO, Francisco (1649): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. En Sevilla por Simón Faxardo, pp. 482-483. En su tratado de la pintura, que fue publicado varios años después de su muerte, hace una explicación más extensa de las causas teológicas que definen el cómo debe representarse este dogma mariano y otros de la tradición católica.

⁷³ Ídem, p. 481.





Si observamos el panorama insular de aquella centuria podemos encontrar a «Nuestra Señora de la Concepcion con el niño Jhs en brazos»⁷⁴, una escultura de piedra pintada y a partes dorada que se recoge en un inventario de 1577 en la iglesia de Taganana. También la titular de Los Realejos consta con niño en el Quinientos⁷⁵ o la primitiva de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna inventariada en 1541⁷⁶ y que actualmente se encuentra en las dependencias parroquiales.

Teológicamente, que la Inmaculada tuviese niño era necesario para la función educativo-religiosa de las esculturas de la época. Que la Virgen fuera concebida sin pecado original formaba parte de una tesis para resolver su posibilidad de dar a luz al niño Jesús, por lo tanto, su presencia en los brazos de la madre se veía como una justificación del por qué solo Ella obtuvo ese privilegio frente a toda la humanidad. La *Inmaculada de Silos*⁷⁷ de Burgos, por ejemplo, es una escultura gótica de la década de 1270 que tiene al niño señalando el fruto con su mano derecha y la garganta materna con su brazo izquierdo, recordando que ese pecado nunca fue tomado por su madre al reconocerla como la nueva Eva.

Mediante estas características se ve justificado el uso del niño como una pieza clave en las representaciones inmaculistas –cuando el dogma no estaba definido– únicamente porque la población del Quinientos lo comprendía mejor de esa forma. Este uso no se debe entender como un resultado casual o no premeditado, aunque muchas veces el transformismo de advocaciones en las esculturas devocionales es bastante usual.

La *Inmaculada Concepción* de La Orotava tuvo niño por la mención en el inventario. En él se nos presenta la misma tesis filológica que en el apartado anterior: ¿cómo es posible que una imagen que se describe como *de bulto* vaya seguida de la mención de todo un ajuar textil y además lleve un conjunto puesto? De ser una imagen vestidera se hubiera mencionado como *de vestir*. Lo que no nos deja más opción que pensar, teniendo en cuenta lo expuesto, que se trata de una imagen sobrevestida y, atendiendo a la complejidad del ajuar –mangas, bocamangas, falda, saboyana, corpiño, fajas y manto–, nos encontramos ante una escultura modificada para poder ser vestida.

Así las marcas de gubias de media caña sobre los restos conservados cobran sentido, quitando los elementos del ropaje que más entorpecían, además de los brazos, parte de la base ovoidal y la media luna. Es de esperar que en base a los prototipos anteriores se sustrajese el niño para acomodarlo de nuevo en el regazo de la

⁷⁴ AHDL: Fondo Parroquial de Nuestra Señora de Las Nieves de Taganana, sig. 24, f. 20 r.

⁷⁵ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2004): «La antigua Virgen de La Concepción. Iconografía e Historia», *Purísima. Estudios histórico-artísticos*. Artemisa Ediciones, pp. 42-43.

⁷⁶ AMADOR MARRERO, Pablo (2016): «La imaginería y...», *op. cit.*, pp. 42-43. En él también se vincula con esta talla la *Inmaculada Concepción* de La Orotava.

⁷⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José (2005): «Inmaculada de Silos», *Inmaculada*. Conferencia Episcopal Española, Fundación Las Edades del Hombre, pp. 86-87.

madre junto con brazos de estopa⁷⁸ de manos postizas que descargó el mayordomo de fábrica en la década de 1590⁷⁹, más la base para ampliarla en altura siguiendo los prototipos que mencionamos en el apartado anterior. De hecho, parte de estas modificaciones se encontraron presentes en los restos cuando se halló en la década de 1990 «bajo un sinfín de objetos y restos de maderas» en el antiguo osario de la iglesia, presentando la ampliación de la peana y tablillas que partían desde la cintura a la base para formar un protocandelero⁸⁰.

Debido al enriquecimiento que experimentó la capilla mayor en las últimas décadas del Quinientos con la instalación y el dorado del retablo, se ha de interpretar que la imagen se adaptó en ese momento a los nuevos gustos, ello también lo atestiguan las diferentes descargas en enriquecimiento textil: «da por descargo ciento y ochenta reales y medio que costaron tres baras y media de tafetán blanco con su hechura para manto de Nra Señora son mrs»⁸¹ o un jubón completo que descargó el mayordomo Roque Suárez junto con diecisiete reales de tocas, otros tanto de velos, docenas de botones, molinillos de oro y las mencionadas manos postizas⁸².

Para 1604 ya tenía dos conjuntos completos al estilo cortesano del que nos da ciertas noticias Jesús Pérez Morera⁸³ y se descarga en 1614 otro jubón completo de raso blanco⁸⁴. Como desembolsos frecuentes de la fábrica a lo largo de la primera mitad del Setecientos se descargan en varias ocasiones *tocas* para la Inmaculada, lo que nos permite imaginar esa indumentaria con rostrillo bastante alejada de la iconografía inmaculista posterior.

También parece propicio anotar que en 1643 se documentan las primeras andas de plata para la imagen con sol sobredorado de rayos y estrellas a razón de un descargo para su aderezo⁸⁵, por lo que su manufactura debió de ser bastante anterior quizás coincidiendo con el enriquecimiento de la escultura a principios de siglo. No es de extrañar que las dos festividades que destacan por gastos sean el Corpus Christi y la Inmaculada Concepción, de lo que se deduce que fuera innegable el uso procesional que acompañaba a la imagen. En los inventarios y relaciones de

⁷⁸ Véase la Figura 10 en el siguiente apartado para comprender visualmente la nueva composición de la escultura para ser vestida.

⁷⁹ APCO: Libro I de Fábrica, sig. 146 A, f. 2 r.

⁸⁰ TORRES LUIS, Pablo (2017): «Escultura», *op. cit.*, p. 139.

⁸¹ APCO: Libro I de Fábrica, sig. 146 A, f. 4 r. Resulta interesante anotar una relación, concretamente en 1555, donde la escultura de la Virgen de Candelaria también estaba sobrevestida con atuendos similares, «toda de damasco blanco, una saya, una saboyana y una corona de oro en la cabeza», al salir en procesión hacia La Laguna por temor al ataque de franceses: AHPT: Protocolos Notariales 1.012, escribanía de Rodrigo Sánchez del Campo, f. 384 r.

⁸² APCO: Libro I de Fábrica sig. 146 A, f. 2 r.

⁸³ PÉREZ MORERA, Jesús (2017): «Textil», *EL TESORO. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Orotava. Gobierno de Canarias*. Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 94-95.

⁸⁴ APCO: Libro I de Fábrica, sig. 146 A, legajo 1614, f. 6 v.

⁸⁵ APCO: Libro I de Fábrica, sig. 146, f. 101 r.



la cofradía a partir de 1725 se mencionan como «las Andas Viexas» al fundirse los perillones y algunas estrellas para una nueva corona⁸⁶.

Una vez creada la cofradía, la fábrica se desentiende en cierta medida dejando de asumir tantos gastos y relaciones que tengan que ver con el culto de la *Inmaculada Concepción*. Por lo que hemos de suponer que se instituyó hacia la mitad del siglo XVII cuando cesan las menciones en el segundo Libro de Fábrica [1664-1746]. Lo único que va a costear al final de la centuria es el nuevo retablo, al quedarse el anterior desfasado en estilo y composición.

No solo va a cambiar la percepción en torno al retablo, sino también a las nuevas ideas de la iconografía inmaculista que había conjugado Francisco Pacheco y que por esa época se habían diseminado por todo el territorio nacional. La escultura objeto de estudio va a asumir todos estos cambios de una manera u otra y por ello se plantea una hipótesis en base a los casos expuestos de mutilación vestidera.

4. DE LA INMACULADA CORTESANA AL HÁBITO INMACULISTA

En este último apartado se argumentará una hipótesis que nunca antes se había planteado en torno a la escultura de la Inmaculada Concepción de La Orotava. Este pensamiento solo tiene base en los casos de mutilación vestidera anteriormente expuestos sumando las características morfológicas de la escultura y ciertas pistas que nos dan los descargos de la fábrica, junto con los inventarios de la cofradía.

En 1686 se comienza la nueva construcción del retablo mayor, que se conserva actualmente en la nave del evangelio, inspirado en la traza del que poseía la *Virgen de Candelaria* en su basílica⁸⁷. Hay cierta relación de la parroquia de La Orotava con el fenómeno candelariero, ya que existía una imagen de bulto de esta advocación al culto desde el siglo XVI⁸⁸; y en especial de la Cofradía de la Inmaculada al sufragar varias veces las procesiones y visitas en beneficio a Candelaria: «Prosez.ºn de Candelaria//Beneficiados por hír á Candelaría siete años se pone este que no fueron»⁸⁹.

Hasta ahora se planteaba que la escultura del siglo XVI fue sustituida al construir este retablo por una de vestir⁹⁰ que actualmente se conserva en la Sala de La Plata de la Colección Museográfica. Lo que es lógico al divulgarse la visión de Francisco Pacheco sobre la iconografía inmaculista. De esta manera, la inmaculada

⁸⁶ APCO: Libro Cofradía de la Concepción, sig. 188, f. 20 r.

⁸⁷ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *El retablo barroco en Canarias*. Premio Viera y Clavijo, Cabildo de Gran Canaria, t. I, p. 119.

⁸⁸ AMR: Inventario de 1604 microfilmado, p. 3. Se menciona en su retablo con un manto y «una corona de papelon doblada».

⁸⁹ APCO: Libro Cofradía de la Concepción, sig. 188, f. 38 r. Tanto este libro como en los tres libros de Fábrica que posee el templo se pueden encontrar diferentes descargos que estrechan la relación entre la basílica de Candelaria y esta iglesia. Amén de la misma vestimenta y ajuar entre la Virgen de Candelaria y la Inmaculada Concepción en el Quinientos.

⁹⁰ TORRES LUIS, Pablo (2017): «Escultura», *op. cit.*, p. 141.



Figura 9. Anónimo canario. *Inmaculada Concepción* (detalle), siglos XVII-XVIII. Madera tallada y telas encoladas doradas y policromadas. Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava. Obsérvese el corte horizontal a la altura del pecho, parche y ampliación posterior.

con niño y vestida a lo cortesano no encajaba en un imaginario popular que le había buscado nuevas soluciones y representaciones iconográficas. Así, se vio propicio que las inmaculadas vistiesen con el hábito de la Orden de la Inmaculada fundada por santa Beatriz de Silva, tal y como consta el atuendo de la nueva imagen al tener varios escapularios en su ajuar⁹¹.

Desvestida, la escultura presenta un candelero recubierto de telas encoladas con escapulario de la orden inmaculista, todo dorado y estofado con motivos vegetales simétricos y salpicados en patrón propio del Seiscientos; por lo que no podemos suponer una fecha posterior, donde los motivos son bastante recargados, diferentes en gustos y composiciones. Puede ser que el propio Lázaro González de Ocampo, al que se le confió la ejecución de las esculturas del primer cuerpo del retablo, se encargase de ello por las formas similares de trabajar en la *Virgen de Los Remedios* y la *Virgen del Rosario* de La Laguna, así como en la *Virgen del Socorro* de Güímar, atribuida a las manos de este autor por Rubén Sánchez López; reiterando

⁹¹ APCO: Libro Cofradía de la Concepción, sig. 188, f. 9 v. Se conserva en la Colección Museográfica un trozo de escapulario azul y una manga del mismo tejido de estilo bizarro perteneciente a los principios del siglo XVIII.

los pliegues rectilíneos y tubulares dirigidos hacia la base cuadrangular sobre la que asoma el pie izquierdo.

Sin embargo, la cabeza y los brazos no son de esa época y tampoco parecen encajar correctamente en el cuerpo que presenta. Se aprecia un corte horizontal y una ampliación posterior de diez centímetros donde se han embutido estos nuevos elementos (fig. 9), prestando atención sobre todo al parche policromado a punta de pincel con purpurina más propio del siglo XVIII imitando el estofado original del XVII. Las axilas tal y como se observa en la radiografía inédita –donde hay insertados varios clavos para dar la forma a las telas encoladas en esa zona–, se encontraban mucho más abajo y en la parte trasera también se observa la ampliación perfectamente al cortar el cabello, que caía extendido por la espalda en forma de pinceladas con pastillaje.

Tuvo que acometerse en la década de 1760, cuando el hermano mayor Alonso Llarena Carrasco⁹² dona la nueva aureola y se encarga en La Laguna la ampliación de las andas de plata para la imagen⁹³ a razón de la escultura que ya no cabía en la anterior. De la misma manera sucede con el nicho, modificándose la hornacina «que costó de abrir el retablo levantar la cornisa en arco hacer el camarín sitio para vestir a la st^a Ymagen, alargar elevar y proporcionar el nicho que era muy corto»⁹⁴ puesto que originalmente se reducía a un nicho con friso recto y media cúpula *de concha* con nervios⁹⁵ muy ajustado a la imagen, de manera similar a como se puede observar en las veras efigies de la *Virgen de Candelaria*.

A esta nueva configuración en arco se le fabricó «la vidriera del Hicho de nra. sr^a. Armar, engaste de hierro, dorado, oro, y colores y aunque todo importo 1988rs. y qt^o se van 1560rs. q. dio de limosna el Sr. Bd^o. Don. Franc^o. Roman para el costo de los doce Christales»⁹⁶. La imagen ya se menciona colocada en 1788 con todo su ajuar cuando se inaugura la nueva edificación: «Primeramente la Imagen de Nra Sa. que esta en su nicho con su tunica de tisú de plata, manto y escapulario de lampaso azul, corona de plata sobredorada, circulo de rayos, y estrellas, y luna de plata, vidriera, velo de damasco encarnado»⁹⁷.

⁹² Inscripción en la aureola: «Siendo hermano maior Alonso Llarena Carrasco –año de 1759». Los enganches originales de esta aureola fueron reutilizados en la *Virgen de Candelaria* de la parroquia realizada por Fernando Estévez de Salas, pero la Inmaculada de vestir tiene en los hombros los orificios donde iban estos apliques realmente.

⁹³ APCO: Libro III de Fábrica, sig. 147.2, f. 85 r. También recoge el gasto en 1768 el libro de la Cofradía de la Inmaculada al compartir el gasto entre la Hermandad del Santísimo y la Cofradía de la Candelaria. APCO: Libro Cofradía de la Concepción, sig. 188, ff. 27 v-28 r. La base de estas andas difiere en la técnica de repujado frente al resto (pilastras, peana y techo) por lo que se ha de suponer que las nuevas andas se anclaron sobre la base de la antigua.

⁹⁴ APCO: Libro Cofradía de la Concepción, sig. 188, f. 27 v.

⁹⁵ APCO: Libro II de Fábrica, sig. 147.1, f. 146 v. Apreciable en los gastos del retablo unos listones «Por ciento y Veinte Reales, de Veinte palos cambados para la concha a seis Rs. puestos en la Ciudad».

⁹⁶ APCO: Libro Cofradía de la Concepción, sig. 188, f. 28 r.

⁹⁷ APCO: Libro Cofradía de la Concepción, sig. 188, f. 43 r.





Figura 10. Reconstrucción hipotética a escala de las fases de transformación de la *Inmaculada Concepción* de La Orotava.

Con todo ello en cuenta se debe plantear que de la nueva escultura de vestir que se hizo a finales del siglo XVII sólo se conserva el candelero hasta la altura del corte. Entonces ¿qué había antes en ese cuerpo? ¿Otra cabeza y configuración diferente? La respuesta es sin lugar a dudas afirmativa. Pudo haber sido una escultura nueva que sustituyese a la del siglo XVI, pero fijándonos en el *modus operandi* de la mutilación vestidera, lo más usual es que la cabeza de la escultura anterior se embutiese en un nuevo candelero para alivianar peso, unificar y dignificar el interior de la obra. Así como sucedió con la *Virgen de Las Nieves* de Taganana, la *Virgen de Guía* de Gran Canaria, la *Virgen de los Remedios* y la *Virgen del Rosario* de La Laguna. Este simple hecho daría respuesta al por qué los restos de la escultura primitiva no conservan la cabeza y presentan un corte recto horizontal a la altura del pecho.

Las medidas coinciden en alturas y proporciones y además se señala otra apreciación que ratifica esta hipótesis. El escapulario no coincide con el cuello de la cabeza actual perteneciente a la modificación de 1768. Si nos fijamos se encuentra desplazado hacia el lado izquierdo con respecto al eje central del candelero. Aparte de confirmar que la cabeza no pertenece a ese cuerpo, también indica que el cuello y, por ende, la cabeza anterior se encontraban descentrados. Tal y como sucede en la *Virgen de Las Nieves* de Taganana, *San Pedro* de Tzacorte, la *Virgen de La Luz* de Garachico y la *Virgen del Rosario* de Santa Úrsula; el ligero contrapuesto de la escultura del siglo XVI marcó la descentralización del rostro provocando a su vez la posición descentrada del escapulario (fig. 10).



No sería la primera vez que sucede que una escultura de este tipo se ve obligada a cambiar de cabeza y rostro a razón de las modas estilísticas. A la *Virgen de Las Nieves* de Teror, también modificada por la mutilación vestidera, con los cambios de siglo se le embutió una nueva cabeza mucho más grande, diferente en estilo que la talla original procedente de Malinas⁹⁸. La propia desproporción y la configuración arcaica del rostro fueron presumiblemente los motivos que llevaron a la *Inmaculada Concepción* junto con esta efigie a modificarse y readaptarse a las necesidades de cada época.

5. CONCLUSIONES

Queda confirmada la presencia de esculturas modificadas para ser vestidas en las Islas Canarias que han pasado desapercibidas al ser comprendidas como imágenes vestideras, manufacturadas desde un principio con ese fin, en vez de reflexionar sobre su posible origen como obras completamente exentas. Estudios como los citados han ayudado a plantear estas hipótesis entre varios casos, demostrando un *modus operandi* a las que han ido siendo sometidas las esculturas de culto.

El replanteamiento de carácter filológico de la afirmación *imagen de bulto vestida* en los documentos históricos ayudará a detectar nuevos casos que siguen encubiertos y disimulados por su característica vestidera. Comprender esta doble significación abre mucho más el abanico en torno a nuevas interpretaciones de los inventarios y descargos sobre este tipo de obras.

Una vez más, se reafirma que los restos de la *Inmaculada Concepción* de La Orotava corresponden a la escultura del siglo XVI para la que se propone un justificado origen castellano del segundo cuarto de la centuria junto con su sagrario. Esta afirmación también replantea la llegada de obra castellana a las Islas desde muy temprano, que muchas veces se cuestiona por la distancia y las pocas relaciones entre el centro peninsular y los principales puertos comerciales que mantuvieron relaciones con el archipiélago, cosa bastante cuestionable por muchos argumentos a favor y dada su presencia notoria aún por descubrir.

Es cuestionable la indocumentación de la pieza durante casi trescientos años, sin embargo, no es nada descabellado pensar que la escultura se reutilizó con otro fin, como las diferentes esculturas conservadas fuera de culto en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava⁹⁹ que se modificaron hasta la saciedad para ser usadas como figuras de belén monumental, por ejemplo. Así mismo, los restos parecen haber tenido una cabeza de estuco según algunos testimonios y los datos del aná-

⁹⁸ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2008): *Las iglesias de...*, op. cit., p. 543. Cita a su vez las observaciones de la profesora Constanza Negrín Delgado sobre la modificación de la cabeza de la escultura.

⁹⁹ Así pasa por ejemplo con *San Onofre* y una *Virgen de la Soledad* recogidas en los documentos desde 1693 y que aún subsisten transformados en pastores. Cit. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2023): *San Juan de La Orotava. Patrimonio e identidad en la Villa de Arriba*. Almagreh Ediciones, p. 46.



lisis físico-químico nos revelan una repolicromía amarilla del siglo XVIII y una laca rojiza que se le aplicó a toda la pieza en el siglo XIX, base sólida por la que se sabe que la pieza no cayó en desuso justificándose de esta manera la perduración en el tiempo pese a las reformas del edificio y las eventuales limpiezas.

Por último, la propuesta de la hipótesis de mutilación vestidera se ve como una solución y respuesta a múltiples preguntas en torno a la devoción inmaculista en la iglesia de La Orotava. Se podría decir que la Inmaculada en este templo ha tenido tres rostros diferentes, fruto de las reformas y cambios de gusto, y genera otras que se deben resolver con más estudios que arrojen luz a las lagunas documentales en torno a la obra, condicionando a la hora de realizar este estudio. Nada queda por escrito y todo queda por escribir.



