

Departamento de Historia e Historia del Arte

REVISTA DE
**HISTORIA
CANARIA**

Universidad de La Laguna

206

2024



Revista de
HISTORIA CANARIA

Revista de HISTORIA CANARIA

Departamento de Geografía e Historia y Departamento de Historia del Arte y Filosofía

DIRECTORA

Clementina Calero Ruiz. Profesora titular de Historia del Arte Moderno, Universidad de La Laguna

CONSEJO DE REDACCIÓN

Adolfo Arbelo García. Profesor titular de Historia Moderna, Universidad de La Laguna.

Ana Viña Brito. Catedrática de Historia Medieval, Universidad de La Laguna.

Carlos Castro Brunetto. Profesor titular de Historia del Arte, Universidad de La Laguna.

Carmen Milagros González Chávez. Profesora titular de Historia del Arte, Universidad de La Laguna.

Ana María Quesada Acosta. Profesora titular de Historia del Arte, Universidad de La Laguna.

Domingo Sola Antequera. Profesor contratado doctor de Historia del Arte, Universidad de La Laguna.

John Everaert. Profesor de Historia Moderna, Universidad de Gante.

Juan Sebastián López García. Profesor titular de Historia del Arte, Escuela de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria, y profesor colaborador de la Universidad de Guadalajara, México.

M.ª Teresa Pérez Bourzac. Profesora titular de Historia del Arte, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), Universidad de Guadalajara, México.

Adela Fábregas. Profesora titular de Historia Medieval y licenciada en Filología Semítica, U. de Granada.

SECRETARIO

Juan Manuel Bello León. Profesor titular de Historia Medieval, Universidad de La Laguna.

CONSEJO ASESOR

Alfredo Mederos Martín. Profesor titular de Prehistoria y Arqueología, Universidad Autónoma de Madrid.

Ángel Luis Hueso Montón. Catedrático de Historia del Cine, Universidad de Santiago de Compostela.

Consuelo Naranjo Orovio. Profesora investigadora del Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

John Everaert. Profesor de Historia Moderna, Universidad de Gante.

Gerardo Fuentes Pérez. Profesor titular de Historia del Arte y miembro de la Real Academia de BB. AA. de San Miguel Arcángel, Tenerife.

Juan Sebastián López García. Profesor titular de Historia del Arte, Escuela de Arquitectura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y profesor colaborador de la Universidad de Guadalajara, México.

Silvano Acosta Jordán. Conservador y restaurador de obras de arte, Puerto de la Cruz.

Myriam Serck-Dewaide. Historiadora del arte. Directora general honoraria del Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), Bruxelles.

M.ª Teresa Pérez Bourzac. Profesora titular de Historia del Arte, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), Universidad de Guadalajara, México.

Adela Fábregas. Profesora titular de Historia Medieval y licenciada en Filología Semítica, U. de Granada.

M.ª Adelaide Miranda. Profesora titular emérita do departamento de Historia da Arte, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Percival Tirapeli. Profesor titular de Historia del Arte, Instituto de Artes-Universidade Estadual Paulista, Brasil.

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: +34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera

Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histcan.2024.206>

ISSN: 0213-9472 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8270 (edición digital)

Depósito Legal: TF 233/1993

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
HISTORIA CANARIA

206

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2024

REVISTA de Historia Canaria / Departamentos de Geografía y de Historia e Historia del Arte y Filosofía.
–N.º 197 (1957)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1957–.

Anual. Hasta N.º 170: trimestral.

Hasta 1984 es responsable la Facultad de Filosofía y Letras.

Es continuación de *Revista de Historia* (1924-1956)

ISSN: 0213-9472

1. Arte-España-Canarias-Historia-Publicaciones periódicas 2. Lingüística-Publicaciones periódicas
3. Literatura española-Canarias-Publicaciones periódicas 4. Canarias-Historia-Publicaciones periódicas
964.9(05)
7(649)(05)
806.0(649)(05)
82(649)(05)

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La *Revista de Historia Canaria*, heredera de la *Revista de Historia*, creada en 1924, es una publicación que actualmente edita el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna con una periodicidad anual. Como su nombre indica, en ella se da cabida a trabajos de índole histórica, de historia del arte, edición de documentos, reseñas, etc., especialmente referidas al pasado del Archipiélago.

Las personas interesadas en publicar sus artículos en la *Revista de Historia Canaria* deberán tener en cuenta las siguientes normas de edición:

- Los originales se pueden remitir a lo largo de todo el año y se ordenan cronológicamente, según su recepción, para evaluación y publicación.
- Los trabajos se remitirán al director/ra de la revista, Departamento de Historia del Arte y Filosofía o Departamento de Geografía e Historia, ambos en la siguiente dirección: Humanidades. Campus de Guajara. Universidad de La Laguna. La Laguna (Islas Canarias). Irán precedidos de una hoja en la que figuren:
 - a) título del trabajo,
 - b) nombre del autor o autores,
 - c) dirección postal, correo electrónico y teléfono,
 - d) institución científica a la que pertenece,
 - e) fecha de envío del trabajo.
- Se recomienda que los artículos tengan un máximo de 30 folios a 1,5 de interlineado, incluyendo las notas, gráficos, fotografías, cuadros, etc. Para las reseñas, se recomienda un máximo de cinco folios, incluidas las notas, si las hubiese.
- Se acusará por correo electrónico al autor o autores la recepción del artículo.
- Los artículos remitidos para su publicación han de ser originales, inéditos y no estar aceptados para su publicación por ninguna otra entidad. Se enviarán en soporte informático (CD) y en los programas de procesamiento de textos habituales (Word, Word Perfect, OpenOffice). Al ejemplar informático le acompañará siempre una copia en papel.
- Los trabajos recibidos en la dirección postal señalada serán evaluados por los miembros del Consejo Editorial y del Consejo Asesor.
- Antes de iniciar el texto del artículo, se especificará el título y se escribirá un breve resumen (10 líneas máx.) del trabajo en la lengua en que esté escrito el artículo. Ese mismo resumen y el título también se harán en inglés (*abstract*), con indicación en ambos casos de las palabras clave (*keywords*).
- Tipo de letra: Times New Roman, cuerpo 12, salvo las notas y las citas textuales con sangrado, que deben estar en tamaño 10 y en interlineado sencillo.

- Las notas documentales y bibliográficas deberán ir a pie de página. En las citas bibliográficas de las notas el nombre del autor se pondrá en caracteres redondos (escritura normal), y el apellido o apellidos en VERSAL-VERSALITA (ej.: GONZÁLEZ).
- Los títulos de las obras o artículos deben ir en *cursiva* o *itálica*.
- La mención de revistas, misceláneas, congresos, homenajes, colecciones, etc., irá entre comillas latinas (« ») y en caracteres redondos (escritura normal). En el caso de que los congresos u homenajes tengan un título, este irá en letra cursiva.
- Cuando se trate de una obra, tras el título irá el número del volumen (si tiene más de uno), seguido del lugar de impresión, año y página o páginas, indicadas con la abreviación p. o pp.
- En las menciones de revistas, las citas se harán del modo siguiente: el título del artículo irá entre comillas latinas y el nombre de la revista irá en cursiva, seguido del volumen o tomo y del fascículo, en su caso. A continuación, se escribirá el año entre paréntesis y las páginas.
- Las indicaciones *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibidem* y otras semejantes (*passim*, etc.) irán siempre en cursiva.
- Las menciones de los fondos archivísticos irán en letra redonda.
- Cuando se cita un folio o folios (f., ff), tanto de manuscritos como de impresos, deberá indicarse si se trata del recto o del verso, del modo siguiente: f. 14 v. (esta indicación irá siempre separada con un espacio del número a que corresponda).
- Los diversos apartados en que se divida un artículo llevarán los títulos en versalita minúscula, dejando la cursiva y la redonda para los subapartados, evitando el uso de la negrita.
- En caso de incorporar apéndices documentales, se recomienda que sean breves. Los documentos irán numerados siempre en caracteres arábigos y constarán en ellos la fecha, un *registro* del documento y la *signatura* del mismo.
- Los cuadros y gráficos no podrán sobrepasar el tamaño de la caja de escritura de la revista.
- Los mapas, fotografías e ilustraciones se enviarán en formato digital, convenientemente numerados tanto en el texto como en las propias imágenes, se recomienda 300ppp de resolución.
- En caso de que el artículo no cumpla estas normas formales, será devuelto para que sean subsanados los defectos de forma.
- Los autores corregirán pruebas de sus artículos, pero no podrán introducir modificaciones en el texto, composición, estilo, etc., que afecten a las condiciones de reproducción o eleven el coste de edición.
- El Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna subirá en su página web (<http://publica.webs ull.es/>) el enlace de la edición anual, que estará alojada en el repositorio de la Universidad de La Laguna, con la posibilidad de descargarla por cualquiera de los autores, investigadores, etc.

Se ruega acompañen los originales con la dirección postal del autor, *e-mail* y la indicación del centro en que ejerce sus actividades académicas e investigadoras. Los trabajos no aceptados para su publicación solo serán devueltos a petición de los autores.

La correspondencia relativa a la edición debe dirigirse a:

Revista de Historia Canaria
 Servicio de Publicaciones
e-mail: servicio.publicaciones@ull.edu.es
 UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
 Campus Central
 38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

- Quesada y los Millares. El homenaje continuo de la saga al escritor. / Quesada and the Millares. A continuous tribute from the saga to the writer
Estefanía Arencibia Cancio..... 11
- La cobertura informativa de la película *Quo vadis?*, del cineasta Enrico Guazzoni, en los rotativos tinerfeños, durante el año 1914 / The informative coverage of the film *Quo vadis?*, by the filmmaker Enrico Guazzoni, in the newspapers of Tenerife, during the year 1914
Orlando Betancor Martel..... 25
- El retablo del Señor Preso de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava. Restauración y nuevos datos históricos / The Señor Preso Altarpiece of the church of Nuestra Señora de la Concepción in La Orotava. Restoration and new historical data
Domingo José Cabrera Benítez, Adolfo R. Padrón Rodríguez y Jesús Rodríguez Bravo..... 37
- La pintura de los cuadros de ánimas en Gran Canaria. Tres ejemplos significativos: Telde, Teror y Santa Brígida / Painting of soul pictures in Gran Canaria. Three significant examples: Telde, Teror and Santa Brígida
Laura Calderín Ojeda..... 79
- Una campana de Gaspar Díaz en la isla de El Hierro / A Gaspar Díaz bell on the island of El Hierro
José Lorenzo China Caceres..... 93
- Metamorfosis escultórica canaria. Hipótesis de transformación sobre la efigie inmaculista del siglo xvi de La Orotava, Tenerife / Canary sculptural metamorphosis. Transformation hypothesis about the 16th century immaculist efigy of La Orotava, Tenerife
Alejandro Hernández Pérez..... 105



La investigación sobre momias guanches en Tenerife entre la Segunda República y el final de la dictadura del general Franco (1931-1982) / The research on guanche mummies in Tenerife between the Second Republic and the end of the dictatorship of general Franco (1931-1982)

Alfredo Mederos Martín y Gabriel Escribano Cobo 135

¿Los portugueses fueron los primeros en redescubrir las Islas Canarias en 1334? / Were the portuguese the first to rediscover the Canary Islands in 1334?

Alberto Quartapelle 173

Gaspar de Quevedo y la iconografía de santo Domingo de Guzmán. Fuentes y nuevas perspectivas / Gaspar de Quevedo and the iconography of saint Dominic de Guzmán: sources and new perspectives

Jesús Rodríguez Bravo 205

Nuevas atribuciones al pintor Gaspar de Quevedo en Tenerife y Lanzarote / New attributions to the painter Gaspar de Quevedo in Tenerife and Lanzarote

Germán F. Rodríguez Cabrera 229

Canariedad y universalidad en la obra de Martín Chirino / Canarianism and Universality in the work of Martin Chirino

Antonio Puente Reyes y F. Álvaro Ruiz Rodríguez 245

El movimiento feminista en Canarias durante la Transición (1975-1980). Una aproximación histórica a los antecedentes de la Coordinadora Feminista / The feminist movement in Canary Islands during spanish Transition (1975-1980). An historical approach to the background of "La Coordinadora Feminista" (The Feminist Coordination Committee)

Samuel Domingo Sosa Florido 253

RESEÑA / REVIEW

Juan de Miranda lo pintó, la travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración. Reseña a una exposición / *Juan de Miranda painted it*, the journey of a canary artist from Baroque to Illustration. Review of an exhibition

Clementina Calero Ruiz 271



ARTÍCULOS / ARTICLES

QUESADA Y LOS MILLARES. EL HOMENAJE CONTINUO DE LA SAGA AL ESCRITOR

Estefanía Arencibia Cancio
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Este artículo desvela la intensa relación que tuvo el poeta Alonso Quesada con los hermanos Millares, Luis y Agustín. Una amistad que fue alimentándose además de una admiración mutua que traspasó varias generaciones de la misma familia. Aquí mostramos cómo a lo largo de varias décadas, los componentes de la saga Millares rinden homenaje a la figura y a la obra de uno de nuestros poetas atlánticos. El amplio número de obras de arte realizadas por los Millares influenciadas por la fisonomía del escritor o inspiradas en su obra son un claro ejemplo de relación entre arte y literatura en Canarias durante casi un siglo, además de poner de relieve la relevancia que tuvo la obra del escritor, no solo en la familia citada, sino en los artistas plásticos canarios.

PALABRAS CLAVE: Alonso Quesada, Millares, arte, literatura, Canarias.

QUESADA AND THE MILLARES. A CONTINUOUS TRIBUTE FROM THE SAGA TO THE WRITER

ABSTRACT

This article reveals the intense relationship that poet Alonso Quesada had with the Millares brothers, Luis and Agustín. A friendship that was nurtured in addition to a mutual admiration that passed several generations of the same family. I show here as over several decades, the components of the saga Millares pay homage to the figure and the work of one of our Atlantic poets. The large number of works of art made by the thousands influenced by the physiognomy of the writer or inspired by his work, are a clear example of the relationship between art and literature in the Canary Islands for almost a century, besides talking about the importance of the work of the writer in the plastic artists Canaries.

KEYWORDS: Alonso Quesada, Millares, Art, Literature, Canary Islands.



INTRODUCCIÓN

El presente estudio tratará de demostrar la fructífera relación que ha habido entre el literato Rafael Romero, conocido bajo el pseudónimo de *Alonso Quesada*, y los hermanos Millares, Luis y Agustín, a los que más tarde se van sumando otros componentes de la familia como Manolo, José María y Eduardo Millares¹.

Nacido en 1886 y fallecido prematuramente en 1925, formó parte de un panorama cultural efervescente, teniendo siempre en cuenta las limitaciones de la insularidad, y se atrevió a sumergirse en las vanguardias literarias. Tuvo numerosos amigos pintores y músicos que colaboraron con él, que lo retrataron y crearon obras de arte influenciados por sus versos, por su teatro, por la ironía de su prosa, o simplemente quisieron homenajearlo por admiración. Nombres como Néstor, Antonio Padrón, Eduardo Millares y tantos otros quisieron rendirle un homenaje, muchas veces póstumo, a este escritor que apoyó el arte en este «Desierto espiritual». Domingo Doreste, Manuel Reyes, Tomás Gómez Bosch, José Hurtado de Mendoza, Rubén Darío Velázquez y muchos más formaron parte de redes culturales que hacían que el arte y la literatura fueran elementos en constante contacto. La delgada figura de Romero servía de urdimbre para tramar una tela en la que toda puntada era necesaria. Pero en este artículo solo nos centraremos en Alonso Quesada y la familia Millares.

Rafael Romero Quesada nació en Las Palmas de Gran Canaria el 5 de diciembre de 1886, falleciendo en Santa Brígida el 4 de noviembre de 1925 a los 39 años. Su corta vida transcurrió serena en su isla natal, conociendo de las afueras solo Tenerife, Alcoy (Alicante) y Madrid. Así que el mar fue para él una de las pocas visiones que adoptó el papel de medio aislante en unas ocasiones, y en otras, plataforma de sanación: «La ínsula es como un inmenso presidio. Hay un mar de tres días que es una reja de hierro»². Estudió en el colegio de San Agustín³ de la capital entre 1897 y 1902, sito en la calle de la Herrería, donde todos los hijos de pudientes realizaban sus estudios.

En esa institución se formaron diferentes generaciones de intelectuales y políticos canarios, constituyéndose en el primer foco de relaciones artísticas y culturales que se empezaba a alumbrar en la isla. Fueron condiscípulos suyos Néstor, Domingo Rivero, Luis Benítez Inglott, Agustín Millares Carló, Tomás Gómez Bosch, los hermanos Mesa y Tomás Morales. Pero antes que ellos también se formaron allí Fernando Inglott, los hermanos León y Castillo, Benito Pérez Galdós, los hermanos Millares Cubas, Néstor de la Torre y Ángel Guerra. Y, si hay una familia que haya

¹ Estas relaciones de amistad y trabajo entre los Millares y Quesada, así como las de otros artistas con el escritor, fueron estudiadas por la autora de este artículo en su tesis doctoral titulada *Alonso Quesada, objeto y sujeto de la creación artística*, defendida en la ULPGC en el 2018.

² QUESADA, Alonso (1986). «En el solar atlántico. Un alemán que se escapa», *Obra Completa*. T 6. Prosa. Insulario. pp. 13-15. Gobierno de Canarias. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

³ Se puede consultar este y otros datos en el Archivo del Colegio San Agustín. Cajaxv-55.1901-1902. Se conservan las actas, listas de clase, notas y algunos programas en el Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.



Detalle de un ejemplar de la edición de *El Lino de los Sueños*, 1-3-1915, firmada por sus amigos Millares Carló, Néstor, Miguel Sarmiento, Luis Doreste, Luis Millares y otros. Archivo de la Casa Museo Tomás Morales, Moya, Gran Canaria. Foto de la autora.

ayudado a potenciar la cultura de nuestra isla, cuya estela iluminara no solo esa época sino la actual, esa fue la familia Millares. La amistad del poeta con los hermanos Millares es muy significativa. Sus inquietudes creativas les hacen reunirse y apostar por la cultura, una cultura que apenas se vislumbraba en Las Palmas. Para ello los hermanos crean un grupo de teatro que llegó a alcanzar bastante éxito, llamado Los Doce. Alonso Quesada participa en este teatrillo de los hermanos Luis (1861-1925) y Agustín Millares (1863-1835), así como en las actividades de su grupo literario. Esta asociación cultural pone en escena obras como *Interior* de Maeterlinck (Teatro Pérez Galdós, 1907), *Pascua de Resurrección* de los hermanos Millares (1908) o *Sacrificio* de Jacinto Benavente (Teatro Pérez Galdós, 1913). Para esta última obra, Néstor Martín Fernández de la Torre decoró el escenario, que simulaba un salón burgués con el aire barroco y exuberante que le caracterizaba. Además, hizo gala de su histrionismo e infantil narcicismo, situando tres de sus pinturas en él: *Poseción* (1913), *Oriente* (1913) y *Joselito* (1913). En la elección de estas obras se pone de manifiesto sus lecturas de cabecera y sus admirados escritores: Maeterlinck, Benavente, los hermanos Quintero..., además de darles salida a las obras de los canarios como Morales, Quesada, Torón o los propios hermanos Millares...

En 1910 Néstor, en el Teatro Pérez Galdós, realizó los decorados para la obra teatral de Morales *La cena de Betania*, puesta en escena por Los Doce, dirigida por los hermanos Millares Torres y en la que participó Alonso Quesada. Una fotografía del archivo de la FEDAC, que hemos desechado por su mal estado, nos revela pinceladas naturalistas y postimpresionistas con la presencia de árboles y arquitecturas de inspiración oriental.





Izquierda, fotografía del Teatro de los hermanos Millares. Fondo de la FEDAC. Las Palmas de Gran Canaria. Derecha, cartel de una representación de Los Doce, de una obra escrita y representada por Quesada. FEDAC. Las Palmas de Gran Canaria.

La prensa de la época se hace eco del éxito cosechado, dándole un tratamiento excelente a estos artistas, publicando con antelación sus estrenos.

Los Millares intentan regular, potenciar y organizar la cultura de Las Palmas para que la mayoría de la población tuviera acceso a ella. Claro ejemplo de esta actividad viene a ser la reunión de la sociedad dramática Los Doce y la Filarmónica para redactar el reglamento por el cual se había de regir el nuevo Círculo de Bellas Artes capitalino. La finalidad a que tiende su fundación es la de organizar conciertos musicales, veladas teatrales, conferencias y cuantos actos tiendan al fomento del arte y a la difusión de la cultura. En este círculo, además, se impartían clases de pintura, escultura, música y otras disciplinas.

Aparte del mundo del teatro y la cultura en general, los Millares fomentaban frecuentes tertulias culturales. La casa de Luis Millares (1861-1926) fue un lugar de encuentro y de tertulias culturales. Allí se leían versos, se hacían obras teatrales, se oía música, se comentaban las últimas ediciones y se leían las revistas y la prensa en general llegadas de Madrid. Sabemos que ya en 1907 Rafael Romero frecuentaba la casa, además de Tomás Morales y Saulo Torón, aunque este último, debido al horario de su trabajo o al amor que le tenía al hogar, no solía visitarla demasiado⁴.

En *Recordando a Alonso Quesada*, Félix Delgado escribe:

Bien pronto destacó «Alonso Quesada» entre la intelectualidad isleña, por su portentoso talento crítico y sensibilidad finísima. Asistía asiduamente a las memorables –y quizás jamás reproducidas– reuniones en casa de los hermanos Millares, adonde acudía la juventud inquieta de entonces: Néstor, Tomás Morales, Rafael

⁴ Entrevista a María Isabel Torón Macario, hija del escritor, (3-IV-2014), en su casa de Ciudad Jardín, Las Palmas de Gran Canaria.



Fig. 1 (izq.). *Retrato de Alonso Quesada*, Manolo Millares, 1951. Óleo sobre lienzo (65 x 54 cm.). Cabildo Insular de Gran Canaria. CAAM. Fig. 2 (der.). *Retrato de Alonso Quesada*, Manolo Millares, ca. 1949. Tinta/papel, 32 x 25 cm. Casa Museo Tomás Morales, Moya, Gran Canaria.

Hernández Suárez, Miguel Benítez Inglott, Agustín Millares Carló, Claudio de la Torre, José Hurtado de Mendoza...⁵.

Estas tertulias, al igual que otras peninsulares, fueron viveros de ideas donde se hilan madejas culturales a la par que se creaban en ellas unas redes de apoyo entre nuestros artistas. Allí se leían las noticias de los periódicos, se discutía de política, se hablaba de arte, se enseñaban bocetos y borradores y se mostraban a los amigos las nuevas composiciones, que se recitaban esperando la aprobación o reprobación de los allí presentes.

Cuando murió Alonso Quesada, la relación con la familia Millares, los coetáneos, los amigos que lo conocieron, no acabó ahí. Algo especial debió de tener la figura del escritor, su obra, sus ideas y su personalidad para que la admiración que le profesaron durase incluso hasta los años 50 del siglo xx. Sin ir más lejos, Manuel Millares Sall, Manolo Millares, nos dejó un retrato muy personal de Alonso Quesada.

El pintor, nacido en las Palmas en 1926, era el sexto hijo de Juan Millares Carló, catedrático de instituto, y de Dolores Sall Bravo de Laguna. La familia habitó en Las Palmas de Gran Canaria, en Las Canteras, donde tenía su grupo de amigos y donde acostumbró su retina al verde del mar y al azul marino intenso; pero fue la

⁵ DELGADO, Félix (1935). «Recordando a Alonso Quesada», en *Hoy*. 1935/11/5.



isla de los volcanes, Lanzarote, donde vivió la familia desde 1936 hasta 1938; este fue el lugar escogido para realizar sus primeros dibujos.

El retrato que le pinta Manolo Millares en 1951 [fig. 1] es el más colorido que hasta ahora se conoce de él, asemejándose algo en potencial cromático al que le realizara Santiago Santana. Lo representa al óleo sobre un fondo color mostaza, aunque sus tonos son algo más tenues si observamos el original, que, en su momento, pudimos ver en los fondos del CAAM. El escritor viste chaqueta color teja, sombrero azul grisáceo ladeado sobre su cabeza y pajarita. Bajo este, su amplia y despejada frente.

Las certeras y duras pinceladas de Millares nos presentan al poeta en primer plano, seguro de sí mismo en la pose y en la mirada. No la dirige al espectador, sino que distrae su vista hacia la izquierda, mientras con una mano se sostiene la solapa de la chaqueta. Posa con un porte altivo, elegante y distinguido, aunque destila tristeza. Manolo Millares quiso centrar el dramatismo en dos esferas negras y potentes: su mirada, que en nuestro poeta siempre fue curiosa, nerviosa y crítica, y sus mejillas demacradas, que se posan sobre unos pómulos prominentes y aviruelados.

El volumen de la figura, representado de forma casi expresionista, ocupa la mayoría del cuadro donde el fondo es solo eso, un fondo que cede importancia a la figura, a la personalidad; su única función, tal vez, resaltar el protagonismo de Rafael Romero. El uso de colores fauvistas hace que la atmósfera sea algo inquieta, palpitante, vibrante. Claramente, Manolo Millares leería a Quesada, estaría empapado de su vida y obra porque el escritor era uno más en la familia y, aunque no llegó a conocerlo, su legado permanecería en ella. Es un retrato impactante que da su lugar al que fuera un gran escritor en Canarias. Su porte, su mirada, su vestimenta y los colores lo aúpan y lo muestran triunfante veinte años después de su muerte. Nunca el óleo sobre el lienzo se mudó tan bien en póstumo homenaje⁶.

Realizó Millares otros retratos dedicados a Rafael Romero, en 1949 aproximadamente. Uno aparece en el volumen 1 de *Planas de Poesía* [fig. 2] y el otro forma parte de los once dibujos que realizó de diversas personalidades para el conjunto titulado *El hombre de la pipa*, publicados en el volumen 2 en 1951 [fig. 3]⁷.

En este último retrato solo vemos su cabeza en tinta negra, dibujada con unos trazados ondulantes que recuerdan a las nerviosas pinceladas de Vicent van Gogh. Acertada es también la definición de Rafael Azcoaga, definiéndola como «orografía palpitante de los trazos»⁸. Mirada penetrante y perdida, rictus serio. Un lazo por corbata, a duras penas esbozado en el cuello remata la silueta, pero Millares le resta importancia a dicho complemento con un «non finito», centrando la

⁶ Manolo Millares publicó este cuadro en *Planas de Poesía*, donde colaboraban, entre otros, sus familiares Agustín y José María Millares. VV.AA. *Planas de Poesía* (1949-1951). Vol. 1. Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, p. 118.

⁷ *Ibidem* nota 304. Volumen 2, p. 149. Este no llegó a publicarse junto a los demás. Visto por última vez en la Sala del piano, en la Casa Museo Tomás Morales, Moya. Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria.

⁸ AZCOAGA, Enrique (1949-1951). *El hombre de la pipa*. Los dibujos de Manolo Millares Sall en *Planas de Poesía*. Volumen 2 (1949-1951) Edición facsímil, pp. 138-165.



Fig. 3 (izq.). *Retrato de Alonso Quesada*, Manolo Millares. Lámina disponible en *Planas de Poesía* (1949-1951). AA.VV. Volumen 2. Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, p. 149. Fig. 4 (der.). *Retrato de Alonso Quesada*, Manolo Millares. Lámina disponible en *Planas de Poesía* (1949-1951). AA.VV. Volumen 1. Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de *Smoking-Room*. Alonso Quesada y Manolo Millares. Foto obtenida de *Planas de Poesía* (1949-1951), vol. 1, p. 113.



mayoría de su trabajo en circulares pinceladas que van dando forma al poeta de *El Lino de Los Sueños*.

En otro retrato publicado en *Planas de Poesía*, volumen 1, lo presenta de cintura hacia arriba también en blanco y negro, con el mismo semblante serio y esquivando la mirada del espectador. Viste traje de chaqueta, corbata de lazo y pañuelo en el bolsillo [fig. 4].

La familia de escritores, dramaturgos y pintores trabajan juntos en *Planas de Poesía* y Manolo Millares, el maestro de las arpilleras, ilustra la obra de *Smoking-Room* de Alonso Quesada (1949) [fig. 5]. En 1949 participa en la fundación de la revista *Planas de Poesía* junto a Agustín y José María Millares, y el mismo año ilustra los cuadernos *Liverpool* y *Ronda de Luces* de José María Millares. Manolo estuvo ligado a la literatura de forma natural desde que con sus hermanos poetas fundaran la revista *Planas de Poesía* en los años 50, labor que finalmente terminó abandonando⁹.

⁹ VV.AA. *Planas de Poesía*. 1949-1951. Vols. 1 y 2. Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias.



Fig. 5 (izq.). *Smoking-Room*, Alonso Quesada y Manolo Millares. Fotografía obtenida de *Planas de Poesía* (1949-1951), vol. 1, p. 113. Fig. 6 (cent.). Manolo Millares. Portada de una edición de *Smoking-Room* de Alonso Quesada. Fig. 7 (der.). *Síntesis del inglés colonial*. Manolo Millares. 1949. Obtenida de *Planas de Poesía*, vol. 1. p. 120.

En esa revista los hermanos Millares hacen un homenaje a nuestro lánguido poeta. En el volumen 1, publican *Smoking-Room. Cuentos de los ingleses de la colonia en Canarias* [fig. 6], que vendría a ser la plana número iv. En la portada, sobre fondo *beige*, se anuncia la obra en granate y debajo ilustra un dibujo de Manolo Millares de 1949. Se trata de la silueta grabada de un fumador, que a la vez alberga la figura de otra persona, además de otras líneas sinuosas y rectas. En el reverso de la portada se nos hace partícipes de las letras de Gabriel Miró y de Unamuno, ambos amigos de Quesada:

Alonso Quesada es prosista cabal en sus cuentos, construyéndolos y contándolos. Sus muros son firmes, y no dejan transparentar la obra técnica del vecino, más enfadosa si el vecino es poeta y el poeta es él mismo.

... los libros que nos dejó son cabales; todo él en ellos: rebeldías, infantilidades y torceduras; casa y soledad; acometida de crispado además y encogimiento de hombros, con los puños en los bolsillos, sonriendo a los luceros y a las piedras...¹⁰.

En el primer volumen de *Planas de Poesía*, Manolo Millares realiza cinco dibujos a modo de póstumo homenaje: *Síntesis del inglés colonial* [fig. 7], al que le sigue el *Retrato de Alonso Quesada* y, dispersos entre el relato, aparecen *Tres composi-*

¹⁰ *Ibidem*, nota 9.



Fig. 8 (izq.). *Composición abstracta*. Manolo Millares, 1949. Obtenida de *Planas de Poesía*, vol. 1, p. 133. Fig. 9 (der.). *El amor eléctrico*, Manolo Millares, 1949. Obtenida de *Planas de Poesía*, vol. 1, p. 141.

ciones abstractas [figs. 8 y 9]¹¹. Todos estos dibujos, excepto los retratos de Quesada, que el pintor firma en 1949, son de trazos sintéticos, realizados en negro, y sirven para ilustrar el libro citado.

En *Planas de Poesía*, volumen 2¹², se le hace otro homenaje a Quesada en 1919 y se reproduce *Llanura*, una de las dos obras de teatro del escritor. Para encabezarlo se utiliza el colorido retrato al óleo que le hiciera Manolo Millares a Rafael Romero, en 1949.

En este mismo volumen, en un apartado que titularon *El hombre de la pipa*, Enrique Azcoaga escribe sobre los dibujos de Millares. El artículo se enriquece con once dibujos entre los que se encuentran Picasso, Elvireta Escobio, Agustín Millares, Rafael Roca, José Luis Junco y de nuevo nuestro triste Alonso Quesada. Solo vemos su cara y su cuello adornado con una pajarita. Semblante duro, seco y sin sonrisa. Ojos grandes de mirada melancólica y testa coronada por un sombrero. Como escribe Azcoaga, es

... una plazuela dentro de la que lo físico tiene que convertirse en estático milagro. Los dibujos de Millares Sall pretenden evidenciar de golpe, sintéticamente, con

¹¹ VV.AA. *Planas de Poesía*. 1949-1951. Vols. 1 y 2. Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, pp. 113, 118, 120, 133 y 141.

¹² «Homenaje XXV Aniversario», *Llanura* en VV.AA. *Planas de Poesía*. 1949-1951. Vol. 2 Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, p. 8.



voluntad de revelación, esa eterna dignidad que los destinos creadores a que aluden fueron o van consiguiendo a lo largo de una existencia¹³.

En el volumen 2, los hermanos Millares y Rafael Roca hacen el propósito de publicar la segunda edición de *Crónicas de la ciudad y de la noche* de Quesada escritas por «Don Felipe Centeno» o «Don Gil Arribato», como antaño fue el pseudónimo del cronista, con prólogo de Juan Millares Carló e ilustraciones de Eduardo Millares Sall¹⁴. Al mismo tiempo, se anuncia que hay un nuevo ejemplar de *Planas de Poesía* en puertas. Una de ellas es *Las inquietudes del hall*, con dibujos de Jane Millares Sall.

Sabemos de esta intención porque en el número publicado el 18 de agosto de 1951 se anuncia en su última página que

Planas de poesía [...] tiene el decidido propósito de hacer la segunda edición de *Crónicas de la ciudad y de la noche*, de Alonso Quesada [...] con prólogo de don Juan Millares Carló e ilustraciones del dibujante Eduardo Millares Sall¹⁵.

Desgraciadamente no se pudo publicar aun teniendo preparados el texto y las ilustraciones, ya que la intervención policial y el cierre de la revista impedirán su edición.

Esta familia formaba y forma parte imprescindible del panorama cultural y artístico de Canarias e incluso de España, calificándola Unamuno como un «hogar de espíritus».

A través de este breve recorrido hemos conocido cómo la mayoría de los miembros de la familia Millares ha tenido contacto, relación, admiración o influencia directa de Rafael Romero. El punto de conexión con ellos comienza desde que Juan Millares Carló compartiera el mismo centro de estudios, el prestigioso colegio de San Agustín. Luego compartieron trabajo periodístico, ya que los Millares colaboraron en 1916 en el diario *Ecos*, del que fue director Alonso Quesada, y este colaboró y participó en el Teatrillo de los hermanos Millares¹⁶.

Millares Carló, escritor, engendró una familia dedicada al arte y a la cultura en general. Es el padre del artista Eduardo Millares (más conocido como Cho Juaá), de los poetas José María y Agustín Millares Sall, del pintor Manolo Millares y de la pintora Jane Millares Sall, recientemente fallecida, entre otros.

¹³ AZCOAGA, Enrique (1949-1951). «El hombre de la pipa. Los dibujos de Manolo Millares Sall» en *Planas de Poesía*. Volumen 2 (1949-1951). Edición facsímil, pp.141-144.

¹⁴ MILLARES CARLÓ, Juan (2008). *Obras Completas*. Cabildo de Gran Canaria. Volumen 4. Estudio de Frank González. Edición, introducción y cronología de Selena Millares, p. 63.

¹⁵ VV.AA. *Planas de Poesía*. 1949-1951. Vol. 2. Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, p. 303.

¹⁶ ARENCIBIA CANCIO, Estefanía (2018). *Alonso Quesada. Objeto y Sujeto de la Creación Artística*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Tutora y directora M.^a de los Reyes Hernández Socorro. Véase al respecto el Capítulo I. Alonso Quesada y el mundo del Arte. Nombres propios que lo vinculan al mundo artístico. Epígrafe B. «Los Millares», p. 88.





Fotografía de Juan Millares Carló, esposa e hijos. FEDAC. Las Palmas de Gran Canaria.

Juan Millares Carló presentó, en la Primera Exposición de Artistas Canarios, en el Gabinete Literario el 20 de noviembre de 1919, cuarenta y dos caricaturas en la Sala Tercera que ocupó casi en su totalidad. Todas eran personalidades conocidas del ambiente cultural y político de Las Palmas y están numeradas en el catálogo con los números 91 al 132. Hemos elegido, por la relación con nuestro tema, las dedicadas a Néstor, Tomás Morales, Néstor de la Torre, Domingo Rivero y Alonso Quesada¹⁷. Se hizo un catálogo de la exposición en la segunda semana de noviembre cuya portada fue realizada por Hurtado de Mendoza.

La muestra era colectiva, pero el número de obras que aportaba cada artista fue desigual. De las ciento sesenta piezas, más las obras aportadas por la Escuela Luján Pérez, que fueron treinta, más de cien eran de solo dos artistas: José Hurtado de Mendoza y Juan Millares Carló. Otros artistas presentes fueron Nicolás Massieu y Matos, Tomás Gómez Bosch, Francisco Suárez León, J. Nieto, Carmen Martínez, M.L. González, Alberto Manrique de Lara, Juan Carló, Juan Márquez Peñate, Isabel González, Eulalia Figueroa, Eladio Moreno, Federico Valido, Rafael Bello y José Batllori¹⁸.

Además de pintor y poeta, Juan Millares Carló era también narrador y no pierde la ocasión de volver a nombrar a nuestro escurridizo Quesada, así como a

¹⁷ MILLARES CARLÓ, Juan (2008). *Obras completas*. Estudio de Frank González. Volumen IV. Cabildo de Gran Canaria. Edición, introducción y cronología de Selena Millares.

¹⁸ *Ibidem*, nota 17.



Fig. 10. *Caricatura de Alonso Quesada*, Eduardo Millares Sall, 1944. Propiedad de la familia Millares. Las Palmas de Gran Canaria. *Boceto y retrato*, respectivamente, de *Alonso Quesada*. Fotografía del boceto facilitado por la familia y fotografía del cuadro realizada en la exposición «Eduardo Millares Sall. Más allá de Cho Juaá». CICCA. 2011.

alguno de los amigos que hemos ido nombrando, que se nos antojan imprescindibles en la historia artística del Archipiélago,

Vegueta conserva algo de la ciudad bethencouriana (valga el adjetivo), y parece que aún se extiende sobre él la sombra de los conventos. En noches de luna, nos es grato evocar bajo la torre de la Audiencia o al cobijo del pórtico del Seminario la silueta atormentada del gran don Alonso [Quesada], vagando en busca de asunto para sus *Crónicas de la ciudad y de la noche*.

El homenaje de la familia Millares al escritor Alonso Quesada tiene su continuidad en el humor de Eduardo Millares Sall, creador de las tan conocidas viñetas protagonizadas por personajes canarios. Eduardo Millares, alias *Cho Juaá*, el que cede sus trazos al poeta modernista. Propiedad de la familia Millares, encontramos esta caricatura. Desconocemos si este dibujo es uno de los que estaban esperando impacientemente el calor de la censurada imprenta para *Planas de Poesía*, lo que sí sabemos es que los bocetos y escritos sobre Quesada ya estaban preparados. En el retrato en blanco y negro, Eduardo lo representa de modo sintético, esbozando solo los rasgos más característicos del tenedor de libros: sombrero oscuro y su inseparable pajarita; pómulos marcados por la delgadez y la enfermedad y un único ojo saltón. Pocas veces se describe tan bien a alguien con tan pocos colores y trazos geométricos [fig. 10]. Eduardo llegó a realizar un retrato de Alonso Quesada, independientemente de que tuviese pensado incluirlo en el citado libro, volumen 2 de *Planas de*

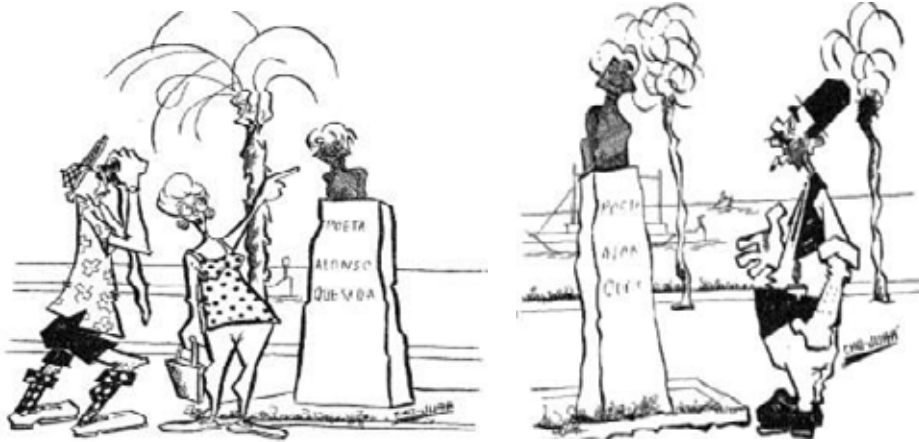


Fig. 11 (izq.). Viñeta extraída de *Interviú* a Alonso Quesada en *Revista Millares*. Eduardo Millares, Cho Juaá²¹. Fig. 12 (der.). Viñeta extraída de *Interviú* a Alonso Quesada. Cho Juaá.

*Poesía*¹⁹. Tuvimos la oportunidad de apreciar esta caricatura, junta a otras de grandes personalidades, en una exposición dedicada a recordar y destacar la parte más desconocida de Eduardo Millares en el CICCA, en Las Palmas de Gran Canaria, ya que la mayoría de la población lo conoce por las viñetas humorísticas²⁰. Además de esos retratos, Eduardo Millares tiene en cuenta a Quesada para ilustrar un pequeño relato de una conversación algo reivindicativa entre Rafael Romero y el personaje canario, *Cho Juaá*.

La revista *Millares*, donde intervienen varios autores, incluye un texto de Pedro Schlueter Caballero con ilustraciones de Eduardo Millares, donde homenajea, utilizando la ironía, a nuestro escritor en *Interviú a Alonso Quesada*²². Se trata de una ficticia entrevista a la escultura que Plácido Fleitas le dedicó al poeta canario y que está emplazada en la calle León y Castillo. Precisamente, uno de los temas que fluyen en esta entrevista es la ubicación de la escultura, que al parecer «disgusta» al homenajeado y «nos lo hace saber» por boca de Schlueter:

¿Le parece justo que a un poeta lo hayan colocado de espaldas a este bello mar? El mar lo es todo para un poeta: es su vida, es su pluma, es su amor, es su obra en suma.

¹⁹ VV.AA. *Planas de Poesía*. 1949-1951. Vol. 2 Edición facsímil. Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias.

²⁰ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a de los Reyes y GONZÁLEZ, Frank (2011). *Eduardo Millares Sall. Más allá de Cho Juaá. Catálogo de la Exposición*, 15-12- 2011 al 18-02-2011.

²¹ AA.VV. (1964). «Entrevista a AQ» en *Revista Millares*. Artículo de Pedro Schlueter con dibujos de Eduardo Millares. Revista trimestral patrocinada por el Museo Canario, n.º 1.pp .106 y 107.

²² *Ibidem*, nota 21.



Al final de la conversación, le pide a su interlocutor que curse una instancia para que lo cambien, si no de sitio al menos de posición. Hay que tener en cuenta que en aquel momento el mar estaba detrás del paseo; actualmente y después de haberle ganado terreno a este, se encuentran las dependencias del Club de Natación Metropole y detrás la avenida Marítima.

El texto de Pedro Schlueter va acompañado de viñetas cómicas de Eduardo Millares. En la primera, una pareja de extranjeros, de «yuspinglis», se coloca delante del busto de Quesada para sacar una fotografía [fig. 11]. En la otra, *Cho Juadá* se dirige a la escultura para charlar con el escritor [fig. 12]. En definitiva, se trata nuevamente de uno de los diversos homenajes que la familia Millares le ha dedicado tanto en vida como *post mortem* a Rafael Romero. Una forma diferente de reivindicar su figura y hacer que su nombre no caiga en el olvido.



LA COBERTURA INFORMATIVA DE LA PELÍCULA *QUO VADIS?*, DEL CINEASTA ENRICO GUAZZONI, EN LOS ROTATIVOS TINERFEÑOS, DURANTE EL AÑO 1914

Orlando Betancor Martel*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este artículo aborda la cobertura informativa que recibió la cinta *Quo vadis?* (1912), dirigida por el cineasta Enrico Guazzoni, en los principales rotativos de Tenerife, durante el año 1914. El estreno de este largometraje, el primer film «colossal» de la historia del cine, se convirtió en un extraordinario acontecimiento cinematográfico para los espectadores tinerfeños de la época. Además, la empresa del Parque Recreativo, uno de los locales de espectáculos donde esta cinta fue exhibida, realizó uno de los mayores despliegues publicitarios dedicados a una cinta de temática histórica durante este momento en las páginas de la prensa insular.

PALABRAS CLAVE: cine mudo, películas históricas, prensa en Canarias, información cinematográfica.

THE INFORMATIVE COVERAGE OF THE FILM *QUO VADIS?*, BY THE FILMMAKER ENRICO GUAZZONI, IN THE NEWSPAPERS OF TENERIFE, DURING THE YEAR 1914

ABSTRACT

This article discusses the informative coverage given to the film *Quo vadis?* (1912), directed by the filmmaker Enrico Guazzoni, into the main newspapers of Tenerife, during the year 1914. The premier of this picture, the first film «Colossal» of the History of the Cinema, became an enormous cinematographic event for the audience of Tenerife in this time. Likewise, the company of The Parque Recreativo, one of the entertainment venues where this movie was exhibited, made one of the largest publicity display, carried out to one Historical film, during this moment on the pages of the press of the Islands.

KEYWORDS: Silent film, Historical films, Canary press, Cinematographic information.



INTRODUCCIÓN

Este ensayo pretende analizar la cobertura informativa ofrecida por la prensa de Santa Cruz de Tenerife a la película *Quo vadis?*, una de las grandes joyas del cine mudo italiano, durante su exhibición en la isla de Tenerife a comienzos de 1914. Esta reconstrucción de la antigua Roma fascinó al público insular por la majestuosidad de sus escenas, la belleza de sus decorados y la lograda interpretación de sus actores. Su estreno en las instalaciones del Parque Recreativo¹ constituyó uno de los mayores acontecimientos cinematográficos que se pudieron contemplar, en este enclave del océano Atlántico, en el período comprendido entre 1914 y 1918. Además, la película fue calificada por los diarios tinerfeños como una «obra maestra de la cinematografía» y causó una verdadera sensación en el público que la contempló durante este tiempo. Asimismo, para elaborar este ensayo se han utilizado como principales fuentes de información las páginas de los principales periódicos de Tenerife en este momento, y diversos textos que profundizan en los orígenes de la cinematografía italiana en los albores del siglo xx. También, se han consultado diversos artículos que analizan el tipo de cine que se proyectaba en las pantallas de los locales de espectáculos de Santa Cruz de Tenerife en este período, y la repercusión de los estrenos de diferentes cintas, que recreaban el mundo antiguo, en los rotativos tinerfeños de esta época. Entre estos últimos, hemos tomado como base de esta investigación el ensayo «El cine durante la Primera Guerra Mundial a través de las páginas del diario “El Progreso” de Tenerife»².

LA SUNTUOSIDAD DE *QUO VADIS?*

La industria del cine en Italia antes de la Gran Guerra era una de las más importantes del mundo. A este progreso contribuyeron los siguientes factores: el desarrollo de los largometrajes, que se generalizaron y fueron aceptados por el gran público; el cultivo de géneros como el «colosal»³ y los dramas históricos y literarios

* Correo electrónico: obetanco@ull.edu.es.

¹ El Parque Recreativo nace en 1906 de la mano del empresario Ramón Baudet como sala de espectáculos donde actuaban las compañías de zarzuela, comedia y variedades que recalaban en la Isla. En un principio, las proyecciones cinematográficas se realizaban al aire libre y es a partir de 1912 cuando pasan a exhibirse en el interior del establecimiento. Este espacio se convirtió en el primer local estable de la ciudad donde se proyectaba cine. Finalmente, esta emblemática construcción, obra del arquitecto Antonio Pintor y Ocete, fue derribada en febrero de 1973.

² Betancor, Orlando: «El cine durante la Primera Guerra Mundial a través de las páginas del diario El Progreso de Tenerife», *Vegueta* [en línea] 10 (2008), [citado: 15 octubre 2023]. Disponible en Internet: <http://www.web.ulpgc.es/vegueta/index.php/vegueta/article/viewFile76/4>.

³ El «colosal» o *Kolossal* es un género cinematográfico, inspirado en acontecimientos históricos o textos literarios sobre el mundo clásico, que otorga una gran importancia a los decorados espectaculares y a los grandes movimientos de figurantes. Surge en Italia en los primeros años del siglo xx, pero se extiende a otras naciones a lo largo del tiempo, particularmente en la década de los sesenta.

(escenarios impresionantes, multitudinarios y novedosos) que se adaptan a la perfección al cine mudo; y el respaldo de los espectadores italianos fieles al *star system*, con grandes estrellas como Lyda Borelli⁴, entre otras muchas. A estos se puede añadir el apoyo de una poderosa prensa cinematográfica, la búsqueda de nuevos mercados, la buena situación económica y el apoyo del sector bancario. Asimismo, en los primeros años del siglo xx, se crearon numerosas productoras en ciudades como Milán, Turín y Roma, tales como la Società Italiana Cines, que se fundó en 1906 y que estuvo en activo hasta los años treinta, Ambrosio Film, Itala Film y un largo etcétera. Además, Italia se sitúa como uno de los países más avanzados en la concepción del cine como verdadero espectáculo. Así, las grandes reconstrucciones históricas, con gigantescos decorados y miles de figurantes, se convierten en la mejor opción para hacerse con el favor de la audiencia durante los años anteriores a la Gran Guerra⁵. Este ciclo de reconstrucciones del mundo antiguo se inicia con cintas como *La Gerusalemme liberata* (*La Jerusalén liberada*) (1911) y culmina con la obra cumbre de este período, *Cabiria* (1914), dirigida por Giovanni Pastrone, bajo el seudónimo de Piero Fosco, y con guion del poeta Gabriele D'Annunzio.

La película objeto de este estudio, *Quo vadis?*, fue dirigida por el cineasta italiano Enrico Guazzoni⁶ en 1912. El guion es obra de este mismo realizador y está basado en la novela homónima del escritor polaco Henryk Sienkiewicz. Esta producción está protagonizada por Amleto Novelli, Gustavo Serena, Amelia Cattaneo, Lea Giunchi, Carlo Cattaneo, Augusto Mastripietri, Ignacio Lupi, Cesare Moltini, Bruto Castellani y Olga Brandini, entre otros actores. Su realización fotográfica es obra de Eugenio Bava y Alessandro Bona. Este film, producido por Alberto Fassini para la Società Italiana Cines, costó alrededor de 45 000 liras de la época y consiguió recaudar varios millones en las taquillas de todo el mundo. Su director se ocupó también del diseño artístico, los vestuarios y los decorados de esta suntuosa obra. Sobre la labor de este cineasta, el crítico Román Gubern expresó lo siguiente:

⁴ Sánchez Noriega, José Luis: *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, 2002, p. 341.

⁵ Gubern, Román: *Historia del cine*. Barcelona, 1973, p. 82.

⁶ El director, pintor, ilustrador y guionista italiano Enrico Guazzoni nació en la ciudad de Roma el 18 de septiembre de 1876. Este creador estudió pintura en el Instituto de Bellas Artes de la Ciudad Eterna y trabajó en la Società Italiana Cines desde el año 1907, donde realizó películas basadas en textos literarios, hechos históricos y piezas de ópera, muchas de ellas marcadas por tintes claramente nacionalistas. Se convirtió en uno de los principales directores de la época junto a figuras como Luigi Maggi, Arrigo Fusta, Enrico Vidali, Mario Caserini, Giovanni Pastrone o Carmine Gallone. Este autor se caracterizó por su gran talento para la dirección de actores, el manejo de las masas, el sentido del relato y la composición de las imágenes. En su filmografía destacan títulos como *Brutus* (1911), *La Gerusalemme liberata* (*Jerusalén liberada*) (1911), *Marc'Antonio e Cleopatra* (*Marco Antonio y Cleopatra*, 1913) y *Gaio Giulio Cesare* (Cayo Julio César, 1914), una segunda versión de *la Jerusalén liberada* (1918) y *Fabiola* (1918). El éxito de este realizador fue decayendo a lo largo del tiempo, aunque continuó trabajando hasta los años cuarenta. Este creador muere en Roma el 24 de septiembre de 1949.



Sin ser un innovador o un revolucionario como Pastrone, Guazzoni es el realizador más riguroso y coherente a la hora de aplicar determinados procedimientos. En *Quo vadis?*, los personajes viven con una libertad hasta entonces desconocida todas las dimensiones del espacio. En las últimas escenas se descubre y valora la dialéctica individuo/masas con efectos dramáticos, destinados a influir largo tiempo en el lenguaje cinematográfico en las décadas posteriores...⁷.

Esta cinta, con sus 5000 extras y colosales decorados, fue todo un triunfo comercial y se convirtió en una de las producciones más famosas del cine mudo italiano, causando un enorme impacto en todo el orbe. Sobre este aspecto, destacan las siguientes líneas:

... *¿Quo vadis?* (1912), de Enrico Guazzoni, se estrenó con un acompañamiento especial de 150 voces en el Gaumont Palace de París, el mayor cine del mundo en aquella época, mientras que en Londres se mantuvo veinte semanas en el Albert Hall, con 20.000 butacas de capacidad, donde fue vista por la familia real. En Nueva York fue la primera película que consiguió ser exhibida en un teatro de Broadway, y duró seis meses, al inimaginable precio de un dólar la entrada, proporcionando enormes beneficios a su distribuidor⁸.

Los empresarios cinematográficos del momento, del mismo modo que en Santa Cruz de Tenerife, reforzaron en gran medida su lanzamiento con abundantes anuncios en la prensa. Igualmente, la actuación de sus intérpretes fue unánimemente reconocida por la crítica de la época, que resaltó, de forma especial, el trabajo del actor de teatro Amleto Novelli, para el cual fue el principio de una brillante carrera en la industria del cine. Además, la proyección de esta obra, que duraba más de dos horas, con aproximadamente 2000 metros de metraje, se convirtió en un auténtico prodigio para la época. Antes de su estreno, el récord de duración de un film lo poseía *L'Inferno*, basado en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, del realizador Giuseppe de Liguoro, con sus 85 minutos, la película más larga jamás vista hasta entonces. Asimismo, tras el espectacular éxito de esta cinta, los estudios italianos de la época iniciaron una serie ambientada en Grecia y Roma con títulos como *Marc'Antonio e Cleopatra* (*Marco Antonio y Cleopatra*), *Gli ultimi giorni di Pompei* (*Los últimos días de Pompeya*), *Spartacus* (*Espartaco*) o la obra maestra de este período, *Cabiria*, dirigida por Giovanni Pastrone.

SU PRESENTACIÓN EN LA ISLA DE TENERIFE

Quo vadis? fue una de las películas cinematográficas que más tiempo estuvo en cartel, en el período comprendido entre los años 1914 y 1918, en la pantalla del emblemático Parque Recreativo de Santa Cruz de Tenerife. En esta época, la mayo-

⁷ Gubern, Román: *Historia del cine*. Barcelona, 1973, pp. 85-86.

⁸ VV.AA.: *Historia Universal del cine*. Madrid, 1982, pp. 76.

ría de las cintas solían exhibirse apenas uno o dos días en las salas de espectáculos de la Isla, mientras que esta producción consiguió permanecer casi tres semanas en la cartelera. En un principio, la empresa de este local decidió proyectar este film, en dos funciones en cada velada, los días 29, 30 y 31 de enero de 1914, fecha inicialmente elegida para el final de las proyecciones. Después, se hizo una función especial el día 1 de febrero y se anunció que ese sería su última exhibición, pero debido al extraordinario éxito conseguido, se ampliaron las funciones cuatro jornadas más, a mitad de precio. Luego, tras su presentación en otros municipios de Tenerife, esta película volvería a contemplarse en esta misma sala de la capital los días, 11 y 12 de febrero siguientes, con el importe habitual de las entradas. A continuación, se dedicaron otras cuatro sesiones adicionales, también a precios reducidos, para que los espectadores que no la habían visto, pudieran acudir a contemplar sus deslumbrantes escenas. En último lugar, los días 20 y 21 de febrero, se realizaron varias funciones gratuitas dedicadas a las tropas del acuartelamiento militar de esta ciudad. Además, al igual que sucedería posteriormente con la exhibición de *Cabiria*⁹ a finales del año 1915, esta cinta se pudo ver en otras localidades de la Isla como La Laguna, La Orotava o Puerto de la Cruz para finalmente proyectarse en Las Palmas de Gran Canaria. También, como otras producciones de este período, una vez que fueron exhibidas en el Parque Recreativo se pudieron ver, años después, en las instalaciones del Salón Nivaria, en Santa Cruz de Tenerife.

Durante el tiempo que duró su exhibición en la Isla, los espectadores tinerfeños se deleitaron con este singular film, ambientado en la época de Nerón, que tiene como protagonista a Ligia, una joven que se convierte al cristianismo, siempre protegida por su fiel esclavo Ursus, y que es pretendida por Vinicio, un patricio romano. Igualmente, dentro del metraje de esta película, causó especial interés en el público la esmerada reconstrucción del circo romano y la famosa escena de la carrera de cuadrigas que culmina con el ganador portando la palma de la victoria. Además, la audiencia se mostró impresionada ante una de las secuencias más recordadas de esta producción, la imagen de los leones hambrientos que salen a la arena y contemplan a los cristianos, arrojados al martirio, para luego caer sobre ellos y devorarlos. También se sorprendió especialmente con la memorable escena en la que Ligia, atada al lomo de un toro, es rescatada por su hercúleo esclavo, mientras Vinicio salta de las gradas para pedir la liberación de su amada ante la vista del monarca. Además, los espectadores observaron sobrecogidos la pantalla ante la pavorosa escena del incendio de Roma que arrasa la ciudad, mientras Nerón tañe su lira y contempla hechizado la danza del fuego. Asimismo, el público se deleitó con la magnificencia de los banquetes en el palacio del emperador y en la residencia de Petronio, pariente del protagonista, los cuales reproducían los grandes fastos de la antigua Roma. En último término, este personaje, al perder el favor del soberano, se quita la vida, en compañía de su amante helena, ante la presencia de sus invitados

⁹ Betancor, Orlando: «La proyección de la película *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, y su reflejo en la prensa de Tenerife durante el año 1915», *Boletín Millares Carlo*, 29 (2010), pp. 209-220.



durante un convite en su morada. Igualmente, la audiencia quedó impresionada por el número de figurantes que desfilan en esta producción, y con la imagen de Jesucristo, cuya figura se muestra sobredimensionada, en su encuentro con san Pedro en la vía Apia, en los postreros instantes de este largometraje.

Por otro lado, la empresa del Parque Recreativo ofreció al final de cada una de las proyecciones de esta cinta, como complemento especial, un cortometraje de temática taurina: *La despedida de Bombita en la plaza de Madrid* (1914). Este film fue dirigido por Enrique Blanco y producido por la empresa Iberia Cines. Asimismo, esta cinta, distribuida por el mismo empresario que trajo la cinta de Guazzoni a Tenerife, recoge la corrida de retirada de los ruedos del torero, Ricardo Torres *Bombita*, que tuvo lugar el 19 de octubre de 1913, en la plaza de toros de Madrid. En este espectáculo taurino, este diestro estuvo acompañado por los hermanos Rafael y José Gómez, *Los Gallo*, y Antonio Boto *Regaterín*. También los rotativos tinerfeños se hicieron eco de esta cinta, que agradó mucho a los aficionados a la tauromaquia por su interés y el realismo de sus escenas.

REFLEJO EN LOS DIARIOS INSULARES

La primera referencia del estreno en Santa Cruz de Tenerife de esta joya del cine mudo la encontramos en la prensa insular en la sección de «Noticias» del diario *La Región*, el 23 de enero de 1914, que reseña que en breve se proyectaría en uno de los cines de la capital la célebre cinta *Quo vadis?* Poco después, el 27 de enero, el periódico *La Opinión* publica una columna, bajo el título de «Películas excepcionales», con la siguiente información sobre este largometraje:

En la presente semana será exhibida en el Parque Recreativo esta magna película de nombradía universal; hemos hablado con quien ha tenido ocasión de verla, por el relato que hemos oído por los elogios de los periódicos de todo el mundo donde ha sido exhibida al igual que en todas partes será aquí un acontecimiento.

También, este día, el rotativo *La Prensa* publicó en la columna titulada «Los éxitos del cine» estas líneas:

La película que más resonancia ha tenido en todo el mundo y de la cual todos los periódicos hacen extraordinarios elogios, que también hemos oído de personas que la han visto, es *¿Quo vadis?* que muy pronto habrá ocasión de ver en Santa Cruz. El coste para la obtención de esta monstruosa película ha sido de muchos miles de pesetas porque, además de unas seis mil personas que toman parte en el desempeño de ella, está presentada con tanta propiedad que para efectuar el incendio que en su argumento forma parte, la empresa editora adquirió los edificios apropiados al caso para que fueran destruidos por las llamas. Vestuario, atrezzo, carrozas, lugares auténticos para cada escena, leones, etc., todo está representado con la más escrupulosa propiedad. La duración de esta película es de unas tres horas durante las cuales no decae un momento el interés de los espectadores; hay en ella escenas extraordinariamente emocionantes. La manufactura fotográfica es superior a todo elogio. Existe verdadera ansiedad por conocer esta excepcional película.



Luego, el 28 de enero, el diario *El Progreso* informó de la exhibición para el día siguiente de esta singular producción del cine mudo. Por su parte, en dicha fecha, el periódico *Gaceta de Tenerife* publicó, en su primera plana, el artículo titulado «*Quo vadis?*», firmado por el redactor José Luis Miralles. En el mismo, se reseñan estas líneas sobre este film:

... Esta cinta es sin disputa alguna la obra más colosal de la cinematografía moderna: en la península lleva ya producida más de un millón de pesetas. Los amores de Petronio y Popea y de Ligia y Vinicio sostienen con interés y emoción las tres horas que dura la proyección. El incendio de Roma, mandado hacer por Nerón, es de un verismo y una realidad insuperable, pero los momentos de ansiedad llegan a su período más álgido cuando en el antiguo circo romano los gladiadores son entregados a la lucha con las fieras, uno de los más grandes méritos de la cinta consiste en el escamoteo del gladiador en el preciso momento en que las fieras le tiran sus enormes zarpazos. La impresión de esta cinta es que costó muchos millares de duros, pues la casa impresionadora tuvo que adquirir la propiedad de las casas incendiadas, hacer grandes obras en el antiguo circo romano, comprar tigres, elefantes, leones, panteras y contratar a más de dos mil quinientas personas que en la impresión tomaron parte. No quiero ser más pródigo en detalles, para no quitar interés a la película y por que tengo el convencimiento que ha de ser admirada por todos los habitantes de Santa Cruz.

Además, el mismo rotativo informó ese día de la exhibición de una función especial para los articulistas de la prensa, invitados por la empresa del local, de esta famosa cinta. También, el diario comentó que los redactores de los periódicos salieron maravillados del conjunto de esta obra. Por su parte, en la misma fecha, el *Diario de Tenerife* anunció al público, dentro de la columna titulada «Artistas», que durante esa semana se presentaría este film en la capital. Al día siguiente, tendría lugar el apoteósico estreno de esta producción cinematográfica en las instalaciones del Parque Recreativo, que deslumbró con su fastuosidad a los espectadores de la Isla. Luego, el 30 de enero, *Gaceta de Tenerife* comentó lo siguiente en un artículo firmado nuevamente por José Luis Miralles:

La primera exhibición de la película *¿Quo vadis?* superó en extremo a cuanto se esperaba; el público interrumpió con murmullos de aprobación los bonitos pasajes de la obra. Esta magna cinta está aromatizada con un agradable sabor cristiano y recuerda la época de ludibrio¹⁰ y afrenta por la que pasó la humanidad. Para decir algo de la entrada, baste saber que en la taquilla apareció el suspirado cartel de «no hay billetes».

Por su parte, en dicha jornada, *El Progreso* comentó en su columna de «Espectáculos» lo siguiente:

¹⁰ Sinónimo de *escarnio*.



Anoche se vio completamente lleno en sus dos secciones el Parque Recreativo. Se proyectó la hermosa película titulada *¿Quo vadis?*, que es de una grandiosidad inconcebible. El público salió complacidísimo del espectáculo. Esta noche se repetirá en las dos secciones.

Igualmente, el 30 de enero de 1914, en la segunda plana del *Diario de Tenerife* se publicó un extenso artículo, donde se realiza una detallada descripción del argumento de esta suntuosa obra del séptimo arte:

En el Parque Recreativo se estrenó anoche la película titulada *¿Quo vadis?* En realidad la cinta merece el gran reclamo que a priori se le hizo; es hermosísima, y puede y debe considerarse como una verdadera joya de la cinematografía. Quien no la viera anoche no debe perder la ocasión de conocerla, y no crea que decimos esto como reclamo para la empresa; es que la película *¿Quo vadis?* es tan sensacional y en ella se reconstruyeron tan bien las luchas y las persecuciones de los primeros cristianos en Roma, que quien no conozca la historia de *¿Quo vadis?* adquiere la verdadera noción de lo que fue Nerón y su bárbara corte (...).

La primera parte empieza en el palacio de Petronio, árbitro de la moda, cuando recibe la visita de su sobrino Vinicio, que regresa de las guerras de Armenia. La segunda parte está dedicada a los amores de Vinicio y Ligia y las persecuciones de las que ésta es objeto por parte de aquel. En la tercera parte las persecuciones contra Ligia continuarán por parte de Vinicio, este concluye por adoptar al cristianismo para obtener a Ligia. El incendio de Roma es uno de los cuadros más horrorosos, pero más sublimes también, que contiene esta parte de esta cinta. Es una sensación horripilante la que producen aquellas escenas.

En la cuarta parte, Chilo denuncia a los cristianos como autores del incendio de Roma e inculpa también a Petronio, a Vinicio y a Ligia. En la quinta parte se presenta el castigo impuesto por Nerón a los cristianos. Gran festival en el anfiteatro donde los cristianos son sacrificados por las fieras. El espectáculo empieza por carreras de carros, siguen los combates entre gladiadores, y, por fin, los cristianos salen de sus cárceles y son arrojados a la arena en medio de leones hambrientos. Ligia, por estar enferma con fiebre, queda en su prisión. El último espectáculo se da entre el sonido de las trompetas. Un toro furioso ruge en la arena, llevando en sus astas el cuerpo débil de una mujer. ¡Ligia! ¡Ligia! -grita Vinicio- «Ten fe, ten fe». Urso, exasperado, aparece de repente, y precipitándose hacia el toro, lo tira en tierra con fuerza hercúlea, salvando a Ligia. Al mismo tiempo Vinicio salta a la arena, cubre con su toga el cuerpo de su amada, rasga su túnica y enseña las heridas de su pecho recibidas en la guerra de Armenia y eleva su ruego en favor de Ligia. La gente, enloquecida por aquellas terribles escenas, pide el perdón de Ligia. Nerón, oyendo el iracundo grito del pueblo, perdona a Ligia.

Sexta y última parte, Petronio, caído en desfavor de Nerón, es condenado a muerte y da un banquete de despedida, en el cual él y su amante Eunice se cortan las venas. Nerón, en los jardines imperiales, tortura a los cristianos que quedan; Chilo no puede soportar el espectáculo por más tiempo denuncia a Nerón y Tigelino como los verdaderos incendiarios y pide ser bautizado. Pedro abandona Roma lleno de angustia y tristeza; pero en la vía Appia, el Salvador sale a su encuentro. *Quo vadis Domine?* ¿Adónde vas, señor?- exclama Pedro, arrodillándose-. Puesto que aban-



donas a mi pueblo, voy a Roma a ser crucificado. Contesta una voz divina y triste. Pedro, arrepentido, vuelve a la ciudad del terror. Las legiones se sublevan y eligen a Galba Emperador. Nerón huye por la noche seguido de algunos criados fieles y se suicida. Así, Ligia, milagrosamente salvada, es por fin restituida a Vinicio para siempre, y con Urso se retira a Sicilia, donde viven con la verdadera tranquilidad del alma, la conciencia limpia y el verdadero y sublime amor.

Asimismo, en dicha fecha, *La Opinión*, informó del horario de la proyección de esta cinta durante esa jornada y la califica como una «grandiosa y monumental película». A continuación, el 2 de febrero, se publicó en el *Diario de Tenerife* que los cuatro días siguientes, de jueves a domingo, se exhibiría, a mitad del precio, esta producción cinematográfica. Después, concretamente, el 6 de febrero, este film se mostró en el Teatro de la Villa de La Orotava y *La Prensa*, a través de su corresponsal en esta localidad norteña, destacó en una nota que esta cinta obtuvo el éxito que era de esperar y la concurrencia a la misma fue muy numerosa. Al día siguiente, este mismo rotativo informó del estreno de esta obra en el Thermal Palace, de Puerto de la Cruz, y la definió como una obra maestra de la cinematografía y una película de éxito mundial. A continuación, el 10 de febrero, este periódico reseña que durante esa semana este film se exhibiría nuevamente en el Parque Recreativo. Después, el 11 de febrero, *Gaceta de Tenerife* informó al público de la reposición de esta película en el Parque Recreativo. Al día siguiente, este mismo diario reseñó en sus páginas estas líneas:

Que deseando la empresa que la hermosa y monumental obra cinematográfica ¿*Quo Vadis?*, sea admirada por todas las clases de la sociedad tinerfeña, ha dispuesto dar cuatro exhibiciones de esta bella cinta a mitad de precio que se verificará hoy jueves, viernes, sábado y domingo. En todas las secciones se proyectará como regalo al público la magnífica cinta: *Despedida de Bombita en Madrid*, una corrida completa de ocho toros. Todas las noches dos secciones a las ocho y 10 y media.

También, similar información se publicó en dicha fecha en el *Diario de Tenerife*. Más tarde, el 17 de febrero, *La Prensa* destacó que en el Teatro Viana de la ciudad de La Laguna se había proyectado durante varios días esta joya del cine mudo. Igualmente, este medio de comunicación resaltó que la concurrencia al recinto había sido numerosa, a pesar de los elevados precios que alcanzaron las localidades en la taquilla. Además, en la sección de «Espectáculos» del mismo diario, se comentó que ese día sería la última exhibición de esta cinta en las instalaciones del Parque Recreativo. Finalmente, el 20 de febrero, *La Región* publicó en una de sus páginas que el distribuidor de esta película había organizado dos proyecciones gratuitas para disfrute del personal de la guarnición militar, establecida en la capital tinerfeña, para ese día y el siguiente. También, *La Opinión* editó una información similar en su sección de «Noticias» en la misma fecha.

Después, esta joya del séptimo arte se pudo ver en el Circo Cuyás, en Las Palmas de Gran Canaria, donde se exhibió, con gran éxito, el 6 de marzo de 1914. El día previo a su presentación se publicaron estas líneas en la segunda plana del rotativo *Diario de Las Palmas*:



... Esta importante película se estrena mañana en el «Circo Cuyás». Se han hecho las pruebas de esta cinta, y el resultado ha sido completo. Tiene cuadros interesantes, de maravillosos efectos, y los artistas que toman parte en el desempeño de tan interesante asunto, hacen un trabajo notable. Se explica lo costosísimo que ha resultado impresionar esta cinta. Está presentada con un lujo y propiedad y no pasa desapercibido un detalle en todas sus escenas. Es de esperar que mañana lleve el estreno de esta artística obra cinematográfica numeroso público al Cuyás [...].

En último lugar, esta cinta se pudo ver en este establecimiento grancanario el 17 de marzo de 1914. Años después, concretamente, el 1 de junio de 1917, esta cinta de Enrico Guazzoni se reestrenó, en el Salón Nivaria, de la capital tinerfeña. En esta ocasión, *El Progreso* publicó lo siguiente:

Hoy se anuncia un verdadero suceso cinematográfico. Se proyectará la grandiosa película *¿Quo vadis?*, la obra de mayor renombre de las editadas hasta hoy, que aunque ya conocida aquí, siempre es digna de ser admirada.

A continuación, el 10 de dicho mes, en una sesión de matiné, a las 5 de la tarde, esta cinta se volvió a proyectar en este mismo local. En último lugar, el 22 de junio de 1917, se repondría esta obra maestra del cine mudo en el Teatro Leal de La Laguna, ante un numeroso público.

LA PUBLICIDAD DE ESTA PELÍCULA

En el período comprendido entre los años 1914 y 1918, la cinta *Quo vadis?* fue una de las producciones filmicas estrenadas en Tenerife que disfrutaron de un mayor despliegue publicitario, en las páginas de la prensa insular, superada únicamente por la obra cumbre de este momento, *Cabiria*. La empresa del Parque Recreativo incluyó, durante el tiempo que estuvo en cartel, un buen número de anuncios en los principales diarios de la capital, para captar el interés de un público deseoso por contemplar este emblemático film. En primer lugar, el propietario de este local insertó pequeñas notas promocionales con el título de la cinta, sin añadir más información, los días previos a su presentación en diversos periódicos. Después, el viernes posterior a su estreno y el domingo siguiente, se publicaron distintos anuncios que ocupaban una gran parte de las planas de varios rotativos que llamaron poderosamente la atención de los espectadores de esta época. Dentro de esta estrategia publicitaria, el 24 de enero de 1914, el *Diario de Tenerife* incorporó, en la parte superior de una de sus páginas, simplemente el nombre de este film destacado con grandes caracteres. Luego, el 28 de enero, *El Progreso* publicó otra nota de similares características que la anterior. También, el *Diario de Tenerife* añadió, en dicha fecha, debajo de su sección de «Espectáculos», un pequeño anuncio, reseñando únicamente el título de esta cinta cinematográfica. Además, al día siguiente, *La Prensa*, en su tercera plana, incluyó como reclamo publicitario para animar al público a contemplarla unos términos laudatorios sobre esta producción. Los anuncios más sobresalientes sobre la proyección de este film se publicaron principalmente en el periódico



Gaceta de Tenerife. Así, el viernes, 30 de enero de 1914, la propaganda sobre esta cinta ocupaba la mitad de la tercera plana de este rotativo, destacando los siguientes calificativos sobre la misma:

Fenomenal ambientación, imponente suceso, sublime atracción, el éxito de los éxitos, de la valiosísima e indescriptible película de unánime y justificada fama mundial. ¿*Quo Vadis?* Seis actos, 56 cuadros, 24 leones y tigres. Toman parte más de 3.000 personas. [...] Último día. Primera exhibición, película completa a las 8 y cuarto en punto. Segunda, película completa a las 10 y media.

Luego, el domingo 1 de febrero se publicó otro anuncio que ocupaba por completo la parte superior de la tercera plana de este periódico, destacado con grandes caracteres tipográficos, donde se resaltaba el horario de esta función: las 5 y media de la tarde. En esta nota se emplearon términos similares al anterior, pero se añadieron asimismo estos comentarios: «Por última vez y a ruego de numerosas familias que no les ha sido cómodo venir por la noche».

También se ensalzó la calidad de esta cinta y se la definió como la obra más grandiosa de la cinematografía. Además, en dicha fecha, se publicó este mismo anuncio, sin apenas variaciones, en *La Región*, ocupando toda la parte inferior de una de las páginas del diario. En principio, este día se pensaba realizar la última exhibición de esta magna obra, pero, como ya se ha comentado antes, se mantendría en cartel bastantes días más. Posteriormente, el 11 de febrero, cuando el film retorna a la capital tinerfeña para su reposición, tras su paso por otras localidades norteañas, *Gaceta de Tenerife* publicó, en el centro de su segunda plana, una nota con la información del reestreno de esta cinta en el Parque Recreativo.

CONCLUSIONES

La proyección de esta obra cumbre del cine mudo constituyó un verdadero acontecimiento cinematográfico para los espectadores tinerfeños, quienes quedaron completamente fascinados por esta suntuosa recreación del Imperio romano. Este film cosechó un extraordinario éxito entre el público de la época y los articulistas de la prensa destacaron su espectacular acogida en las distintas localidades de la Isla donde fue exhibido. Asimismo, la mayoría de las reseñas informativas sobre esta cinta se insertaron en la segunda plana de los diarios de Tenerife, entre enero y febrero de 1914, en las diferentes secciones, dedicadas a espectáculos. También se publicaron distintos artículos, centrados en esta producción, elaborados fundamentalmente con los programas de mano que el propietario del Parque Recreativo repartió a los redactores de los periódicos antes de su estreno. Así, destacan especialmente las notas firmadas por José Luis Miralles para *Gaceta de Tenerife*. Hay que destacar que en los primeros meses del año 1914 apenas se reseñaban, en los rotativos de Santa Cruz de Tenerife, los nombres de las películas estrenadas en la capital, y la gran mayoría de las veces se especificaba únicamente que en los locales de espectáculos se realizarían sesiones continuas de cinematógrafo sin proporcionar más información. *Quo vadis?* fue uno de los primeros filmes a los que se les dedicó un



auténtico protagonismo en los diarios tinerfeños. Además, los periódicos de la época dedicaron a este largometraje términos especialmente laudatorios como: «soberbia joya del arte cinematográfico», «la película de mayor renombre de las editadas» o «grandiosa obra maestra cinematográfica».

Este largometraje fue acogido con entusiasmo por el público insular, que abarrotó por completo las instalaciones de las salas de espectáculos durante el tiempo que estuvo en cartel. Fue un clamoroso éxito de taquilla que obligó a la empresa del Parque Recreativo a programar más funciones de las planificadas inicialmente, a precios especiales, para que un número mayor de espectadores pudiera contemplar la magia de sus escenas. De igual modo, destacó la amplia cobertura publicitaria, a través de grandes anuncios en la prensa, que este local de espectáculos se encargó de publicar en los rotativos para atraer al público tras su presentación en la capital. Asimismo, la intensidad de sus imágenes quedó impresa en el recuerdo de los espectadores isleños y otras cintas, que recreaban el mundo antiguo, proyectadas durante la Gran Guerra, en este enclave geográfico, se compararon en la prensa con este largometraje. Entre ellas destacó especialmente *Spartacus* (Espartaco, 1913), dirigida por Giovanni Enrico Vidali. El día del estreno de esta producción, el 12 de noviembre de 1914, en el Parque Recreativo, *La Opinión* realizó estos comentarios:

Numerosa concurrencia asistió anoche a este teatro con motivo de haberse estrenado la película *Espartaco*. Sin duda alguna la película, como obra cinematográfica, es digna de elogios y se ve que fue bien dirigida y hecha con sumo cuidado. Tiene fotografías espléndidas como las del campamento de los romanos que sitúan a Espartaco y la del combate. En cambio, otras dejan mucho que desear tales como la fiesta de gladiadores en el circo, cuyo espectáculo se presenta mejor y con más propiedad en *¿Quo vadis?*, cinta que reputamos de mucho más mérito artístico e histórico que la estrenada anoche.

Asimismo, la distribución de esta cinta por la geografía insular y luego su exhibición en Las Palmas de Gran Canaria anunciaría el mismo itinerario que realizaría tiempo después *Cabiria*. Posteriormente, en el año 1924, se volvería a realizar una nueva versión de *Quo vadis?*, producida por Arturo Ambrosio, dirigida por Gabriellino D'Annunzio y Georg Jacoby, con el actor Emil Jannings, con resultados bastante inferiores a los conseguidos por esta cinta de Guazzoni.

Sin lugar a dudas, este largometraje se convirtió en uno de los mayores éxitos cinematográficos de esta época y una de las producciones que más tiempo estuvieron en cartel, en Santa Cruz de Tenerife, durante este período. Además, esta historia de amor y de muerte en la antigua Roma acaparó el interés de la prensa insular, que informó ampliamente sobre la calidad y el esplendor de sus escenas. Igualmente, el público tinerfeño quedó deslumbrado por la fastuosidad de sus imágenes, su modelo de reconstrucción histórica y la grandiosidad de sus decorados, meses antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial.



EL RETABLO DEL SEÑOR PRESO DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA OROTAVA. RESTAURACIÓN Y NUEVOS DATOS HISTÓRICOS

Domingo José Cabrera Benítez*
Adolfo R. Padrón Rodríguez**
Jesús Rodríguez Bravo**

RESUMEN

Hasta ahora se creía que el retablo del Señor Preso de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava se remontaba a finales del siglo XVII. Sin embargo, gracias a su restauración se ha podido clarificar su origen y establecer una cronología sobre su montaje y colocación en la antigua capilla de san Pedro a comienzos del siglo XIX, con piezas de, al menos, tres retablos antiguos. Este artículo analiza los trabajos técnicos llevados a cabo por el equipo de restauradores y añade los datos históricos y artísticos para su correcta clasificación.

PALABRAS CLAVE: retablo, Barroco, salomónico, La Orotava, Islas Canarias.

THE SEÑOR PRESO ALTARPIECE OF THE CHURCH OF NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN IN LA OROTAVA. RESTORATION AND NEW HISTORICAL DATA

ABSTRACT

Until now it was believed that the altarpiece of the Señor Preso in the parish church of Nuestra Señora de la Concepción in La Orotava dated back to the end of the 17th century. However, thanks to the restoration it has been possible to clarify its origin and establish a chronology of its assembly and placement in the old chapel of San Pedro at the beginning of the 19th century, with pieces from at least three old altarpieces. This article analyses the technical work carried out by the team of restorers and adds historical and artistic data for their correct classification.

KEYWORDS: altarpiece, Baroque, Solomonian, La Orotava, Canary Islands.



RESTAURACIÓN

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE CONSERVACIÓN PREVIO

El estado de conservación previo a la restauración del conjunto del retablo era bastante deficiente, debido en gran medida al montaje y desmontaje de los elementos de mazonería y el añadido de elementos decorativos de diversa procedencia entre los siglos XIX y XX¹. Desde el punto de vista estructural se apreciaba un desplome ligero de las columnas de la izquierda del primer cuerpo, así como un importante desplazamiento entre cornisas y pérdida de horizontalidad en las molduras que remataban los distintos elementos del conjunto. Con el fin de subsanar la pérdida de soporte en muchas zonas, se detectaron reintegraciones de volumen realizadas burdamente con materiales inapropiados e incompatibles con la madera. Un buen ejemplo de ello eran las basas de las columnas del primer cuerpo, ya que precisamente en esa zona es donde la manipulación directa se hace más presente al estar al alcance del espectador. La policromía presentaba una peor calidad que la talla, que, a pesar de los descuadres de montaje, era bastante correcta (fig. 1).

La tonalidad gris se extiende por todo el retablo con inclusión de vetado blanco en un intento de imitación de marmoleado. De hecho, se puede afirmar que el conjunto juega con la bicromía entre el gris claro de la rocalla de coronación, columnas, frisos, predela y banco, y el jaspeado (también de tonalidades grisáceas) de las cornisas y frentes de las hornacinas. Uno de los mayores problemas que presentaba la obra, en cuanto a la película pictórica se refiere, era la suciedad adherida en la totalidad de la superficie policromada, ya que esta se halla compuesta por una gruesa capa de estuco coloreado de aspecto poroso, y por lo tanto favorece en gran medida la absorción de la suciedad ambiental depositada.

En los lienzos del segundo cuerpo (*San José y San Esteban*) y ático (*Sacrificio de Isaac*) se observaba el amarilleamiento generalizado del barniz protector

* Domingo José Cabrera Benítez. Conservador-restaurador de Bienes Culturales. Email: domingocabrera71@gmail.com.

** Adolfo R. Padrón Rodríguez. Conservador-restaurador de Bienes Culturales. Gestor patrimonial. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*. Email: adolfo.rest@gmail.com.

*** Jesús Rodríguez Bravo. Historiador del arte. Profesor de la Consejería de Educación, Formación Profesional, Actividad Física y Deportes del Gobierno de Canarias. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*. Email: jesusrodriguezbravo@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0836-6907. <https://www.researchgate.net/profile/Jesus-Rodriguez-Bravo>. <https://independent.academia.edu/Jes%C3%BAAsRodr%C3%ADguezBravo>.

¹ La restauración ha sido llevada a cabo por la empresa In Situ y en ella han participado los siguientes profesionales: Domingo Cabrera Benítez, Adolfo R. Padrón Rodríguez, Glorimar China Peña, Andrea Delgado González y Alejandro Hernández Pérez. Se trata de un proyecto financiado por el Cabildo Insular de Tenerife y la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción con la colaboración del Ayuntamiento de La Orotava y ejecutado entre octubre de 2022 y marzo de 2023.





Fig. 1. Retablo del Señor Preso antes de la restauración. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Orotava.

y la consiguiente veladura opaca sobre la policromía. Las pérdidas puntuales de película pictórica se hacían muy evidentes en la figura del Santo Patriarca, incluso desde bastante distancia. En cuanto a la pintura de *Santo Domingo de Guzmán*, esta presentaba unas uniones de soporte muy visibles. El frontal de altar, con decoración vegetal policromada y dorada, tenía juntas abiertas en la unión entre tableros,



suciedad adherida, desgaste superficial y numerosos arañazos, goterones de pintura e incisiones. El sagrario, procedente de otro retablo, presentaba suciedad adherida, desgaste de dorados y pérdidas puntuales de policromía.

PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Las distintas fases del proceso de intervención no se llevaron a cabo siguiendo una secuencia lineal, sino que se simultanearon entre sí por la propia dinámica que fue marcando el trabajo, características de la obra y su estado de conservación. Así mismo, teniendo en cuenta que está unido a un espacio arquitectónico, que engloba otros elementos que le son complementarios, y que además sirve a un entorno social y religioso, lo cual le confiere un valor inmaterial añadido a sus características estéticas, técnicas e históricas, se ha de hacer constar al respecto que la intervención se ha ceñido en todo momento a dichas características, sometiendo nuestro esfuerzo a los criterios de intervención en retablos y escultura policromada que publica el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) sobre los procesos de estabilización en origen de los retablos, para poder hacer compatible su entorno y su uso con su conservación para generaciones venideras. Es prioritario y de importante apoyo a los trabajos de conservación y restauración identificar los diferentes materiales superpuestos al soporte lígneo, facilitando la labor de los profesionales técnicos.

ELIMINACIÓN DE ELEMENTOS AÑADIDOS

Se procedió a eliminar todos aquellos elementos que habían formado parte de diversos montajes de carácter efímero o incluso rellenaban huecos y cubrían superficies, tales como papeles, clavos, escayolas... Por otro lado, se retiraron las piezas realizadas en pasta de celulosa (papel y cola) que simulaban tallas que intentaban en todo momento imitar la morfología de las originales, aunque con un resultado deficiente en cuanto a calidad y estética. Estos elementos habían sido añadidos durante las sucesivas reformas con el fin de llenar los nuevos espacios incorporados o simplemente para suplir los que se habían perdido con el paso del tiempo (fig. 2).

En el caso del panel de talla que se encontraba a los pies de la hornacina principal, se optó por retirarlo y depositarlo en dependencias anexas al templo para su conservación como elemento independiente, ya que se siguió el criterio de sustituirlo por un elemento tallado y estofado en oro que formaba parte originalmente del conjunto retablístico y que en la actualidad se encontraba descontextualizado al estar expuesto en el Museo parroquial. Esta decisión viene avalada por la idoneidad de la pieza para rematar la parte inferior de la calle central y conseguir así la puesta en valor de esta.

En cuanto al cuadro de *Santo Domingo de Guzmán* que ocupaba el espacio central del segundo cuerpo del retablo, se decidió de manera consensuada con el propietario y la dirección técnica e histórica del proyecto retirarlo y sustituir el espa-





Fig. 2. Aspecto de algunos elementos del retablo que habían sido añadidos.

cio resultante con una nueva hornacina, devolviendo así la morfología más antigua conocida previa a la modificación de 1911.

Los cristales que cerraban las tres hornacinas del primer cuerpo se eliminaron, contando siempre con el consenso de los responsables de la parroquia, revirtiendo así los daños antrópicos y estéticos que los mismos causaban sobre la obra y evitando el sobrepeso innecesario a la estructura y facilitando la colocación y retirada, con fines culturales, de las esculturas de bulto redondo que albergan. De igual manera, se retiró la iluminación obsoleta de las hornacinas cuya luz distorsionaba la correcta lectura de las imágenes, a la vez que les proporcionaba una fuente de calor y excesiva exposición lumínica que en nada favorecía la conservación futura de las tallas.

Una vez que se llevó a cabo ese proceso, se dejó el marco fijo a la estructura del retablo y se eliminaron las bisagras y bastidores de madera superpuestos, recuperando la armonía de los volúmenes primitivos.

CONSOLIDACIÓN Y SENTADO DE CAPAS DE POLICROMÍA

La separación de las capas de policromía del soporte es considerada una patología grave y su tratamiento una prioridad, ya que una pieza con policromía desprendida no puede manipularse con seguridad y es un deterioro progresivo que puede





Fig. 3. Detalles de las columnas y el sotabanco durante la restauración.

causar un daño irreversible. Las causas y tipos de desprendimientos son diversos, dependiendo de la naturaleza del soporte, la técnica de ejecución de la policromía, del ambiente donde se conserva y la manipulación a la que se vea sometida la obra. El trabajo de fijación debe respetar las diferentes calidades estéticas de la policromía realizando un tratamiento específico para cada patología. Los desprendimientos puntuales de policromía en el retablo se trataron con inyección de emulsión acrílica, previa protección de la zona de actuación con papel japonés adherido temporalmente, siendo obvia su fragilidad por la pérdida total de material lúgneo que las sustentara.

En cuanto al soporte, se fortaleció mediante impregnación de consolidante allí donde fue necesario. De esta forma se consiguió darle consistencia a la madera sin llegar con ello a generar una capa de impermeabilización que le impidiera transpirar adecuadamente (fig. 3).

LIMPIEZA

Se realizó una aspiración general del polvo no adherido con ayuda de brochas planas, penetrando en recovecos y fondos de talla. En el ático del retablo y toda su cara posterior se emplearon cepillos con cerdas de acero inoxidable y aspiración. Las zonas horizontales son proclives a mayor acumulación de polvo que, unido a la

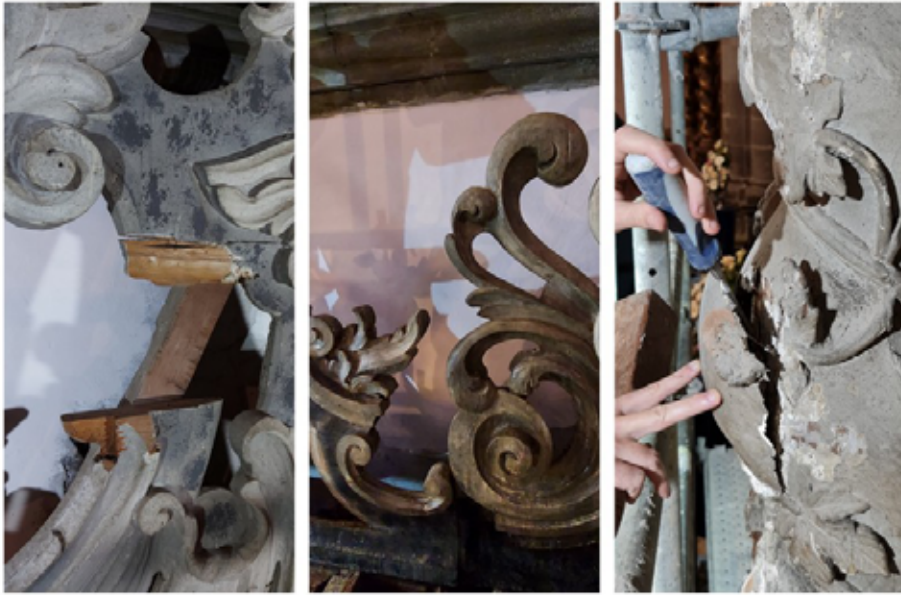


Fig. 4. Detalle de algunas actuaciones en el ático y las columnas.

humedad ambiental y excrementos de insectos, hizo que la limpieza de la superficie fuera una tarea de mayor dificultad que en el resto.

Es importante hacer constar que para realizar estas labores hubo que desmontar la parte superior de la hornacina lateral izquierda, la cual es de nueva factura y se encontraba totalmente suelta. Al comprobar lo idóneo de poder retirar esa pieza para acceder a la zona posterior del retablo, se tomó como decisión consensuada por parte del equipo de restauradores colocarla de nuevo con unos anclajes vistos, con el fin de que en el futuro se pueda hacer la misma operación si es necesario intervenir en el reverso de la obra.

La limpieza y desalojo de la zona inferior y posterior al sotabanco y predela acumulaba todo tipo de elementos y suciedad, por lo que se dejó como espacio diáfano para poder acceder en cualquier momento al interior del armazón de la obra y proceder al afianzamiento de la estructura. Seguidamente se procedió a la desinfección de la zona (fig. 4).

Otro matiz de la limpieza ha sido la eliminación de elementos en desuso y cableado eléctrico obsoleto. Se retiró una cantidad ingente de clavos, tachuelas, chinchetas, grapas y alcajatas de todos los modelos y tamaños y que no correspondían a la lectura inicial de la obra. Varios elementos de forja anclados en el retablo, pertenecientes a su discurso iconográfico, fueron limpiados y se les aplicó un inhibidor de óxidos, protegiéndolos con un barniz específico de metales.



Fig. 5. Estado de algunas columnas e intervención para reforzar la estructura.

En lo referente a la limpieza química de las superficies de policromía en tonos grises, dorado y lienzos, debemos hacer constar que se siguieron tratamientos específicos empleados para cada campo, seleccionados como mejor opción tras diversas pruebas de idoneidad y siempre teniendo en cuenta que respetasen la pátina de envejecimiento de los materiales a tratar.

CONSOLIDACIÓN DEL SOPORTE

Dentro del proceso de consolidación del soporte, se acometió el refuerzo estructural del trío de columnas del primer y segundo cuerpo, colocando en el espacio existente entre ellas un pilar de madera de morera hueco en su interior con estructura reforzada (podemos encuadrarla dentro del conjunto de materiales nobles por su dureza, estabilidad, resistencia al ataque de insectos xilófagos y fortaleza con respecto al envejecimiento natural en adecuadas condiciones de conservación). Arquitectónicamente es importante este punto de apoyo, puesto que las tensiones se reparten de mejor manera para evitar que se acrecienten las deformaciones existentes en los elementos decorativos. Estos únicamente deben cumplir su función estética y servir de apoyo a la sujeción del conjunto, pero nunca soportar todo el peso de la estructura, como así estaba ocurriendo hasta ahora (fig. 5).



Fig. 6. Detalle de la puerta de la sacristía con la cabeza de querubín durante la restauración.

REINTEGRACIÓN VOLUMÉTRICA

La intervención en la reintegración métrica tiene como objetivo completar el volumen espacial, diferenciando entre las hechas con maderas nobles en las de mayor pérdida de volumen (cedro principalmente usado en la talla de elementos decorativos inexistentes en la actualidad) y con resina, de óptima resistencia mecánica y estabilidad dimensional, las pérdidas de soporte de pequeñas dimensiones, relleno de oquedades, fisuras, grietas y fendas.

Para aquellos motivos ornamentales que se encontraban realizados en papel aglutinado con cola, cemento o escayola se optó por hacer una reproducción a partir de resina específicamente empleada en reconstrucciones y reintegraciones de madera, por su elevada estabilidad y ductilidad al retallado y policromía. De esta forma conseguimos diferenciar, a modo de criterio, las tallas originales que han llegado hasta nuestros días de las reintegraciones volumétricas añadidas en la restauración del conjunto.

En algunos casos, los elementos perdidos eran de cierta entidad estética y funcional, optándose por reintegrarlos volumétricamente con madera de cedro, tal es el caso de la cabeza de querubín que se encuentra en la decoración de la puerta de acceso a la sacristía. El modelo a seguir fue el de los otros tres conservados y, teniendo en cuenta que es el lugar más accesible a la mano del hombre, se desechó desde el primer momento emplear cualquier tipo de resina que fuera susceptible de un rápido





Fig. 7. Imágenes de *San José* y el *Sacrificio de Isaac* durante la restauración.

deterioro por el roce del uso continuado. Para ello se realizó un positivado en escayola de su *gemelo*, el cual se empleó de modelo para poder tallar en directo el que se había perdido y así reproducir las proporciones y morfología del original. Una vez que se completó ese proceso se procedió a su colocación en el sotabanco del retablo mediante espigas de cedro y posterior estucado y reintegración cromática (fig. 6).

Paralelamente a los trabajos de restauración se hizo una exhaustiva investigación de los elementos que pudieron pertenecer en su día al conjunto del retablo, encontrando varias obras en dependencias de la iglesia que fueron tratadas, restauradas e incorporadas al resultado estético final.

LIENZOS

En el caso de los lienzos, se optó por restaurarlos sin desmontarlos de su emplazamiento original, ya que la problemática que presentaban se podía acometer con total seguridad desde el propio andamiaje sin añadir un estrés matérico innecesario a la pieza. La tensión de todos ellos era más que aceptable, por lo que no hubo que recurrir a reentelados totales o parciales, ni adaptarlos a un nuevo soporte intermedio entre el lienzo y el retablo. La reintegración de la película pictórica se realizó mediante retoques reversibles, utilizando colores y pigmentos de base acuosa por su estabilidad y durabilidad, los cuales han sido convenientemente constatados.

Como método de trabajo para las lagunas, que eran de tamaño medio, se optó por una reintegración imitativa dejando constancia documental en todo momento de las intervenciones de los restauradores (fig. 7).

En el caso del lienzo del *Santo Domingo de Guzmán*, la decisión tomada junto con los responsables de la comunidad parroquial y la dirección técnica de los trabajos fue la de retirarlo del conjunto del retablo a la espera de acometer un proceso de restauración integral, ya que nunca fue su emplazamiento original y ni siquiera fue creado para tal fin. Para ello se llevó a cabo un tratamiento de conservación precedido de la retirada de las bandas que le fueron añadidas en su momento para dotarlo de las proporciones originales, y que en nada favorecían a la composición original. De esta forma también se lograba el objetivo de acrecentar el patrimonio parroquial con una pintura que puede ser contemplada, estudiada y puesta en valor desde una distancia más acorde a su valía.

El lienzo había sido colocado en ese lugar del retablo a raíz de las modificaciones sufridas al comenzar el siglo xx, habiéndose eliminado una hornacina que ocupaba ese espacio anteriormente. La retirada del cuadro ha permitido la recuperación de este elemento, posibilitando su distinción de otras piezas originales. Esta pequeña hornacina se ha realizado en madera de morera, tomándose como modelo las laterales del retablo de Virgen de Candelaria². En ella se ha colocado una antigua escultura de san Jerónimo que ha sido restaurada para tal fin y que había sido donada al Museo de la parroquia en 2008, procedente de una ermita desacralizada de Garachico. El culto a este santo en la parroquia está acreditado al menos desde el siglo xvii, por lo que se recuperaba también este testimonio.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA Y PROTECCIÓN FINAL

La reintegración de la película pictórica del conjunto del retablo se realizó mediante retoques reversibles. Como método de trabajo para las lagunas de tamaño medio y grande se eligió como aplicación discernible un *tratteggio*, es decir, un método de reintegración consistente en un ligero rayado de colores puros discernibles a muy corta distancia, mientras que para el resto se decidió emplear una reintegración imitativa.

Es importante aclarar que la policromía en tonos grises que cubre prácticamente la totalidad del retablo está realizada principalmente, tal y como ya se ha mencionado anteriormente, con un estuco coloreado que busca imitar la textura y tonalidad de la piedra estructural del templo. Debido a la inestabilidad de dicha decoración, tras su limpieza mecánica y química se decidió aplicar una ligera veladura, previo barnizado para preservar el original, en base acuosa en aquellas zonas más oscuras y que presentaban manchas de humedad y suciedad adherida totalmente irreversibles.

² La hornacina ha sido realizada por el ebanista Adolfo Padrón Pacheco.





Fig. 8. Retablo del Señor Preso tras su restauración.

Finalmente, todo el conjunto se barnizó con el fin de servir de capa de aislamiento ante futuras intervenciones y posibilitar la lectura correcta de todos los valores intrínsecos de este bien mueble (fig. 8).

PUNTO DE PARTIDA PARA UN ANÁLISIS

Sin duda, el análisis histórico de este retablo debe partir de los datos obtenidos tras su restauración y que ponen en cuestión lo dicho sobre él hasta el momento. A modo de resumen, ahora podemos afirmar que este retablo está hecho con piezas procedentes de, al menos, tres retablos diferentes. También que fue colocado o, mejor dicho, montado en su ubicación actual entre 1803 y 1805.

Las primeras referencias bibliográficas sobre esta obra las encontramos siempre en relación y comparación con el retablo de la Inmaculada, situado en la cabecera de la nave del Evangelio de esta misma iglesia. Dado que este último se realizó hacia 1690 y su estructura presenta similitudes con el que estudiamos, se dio por sentado que el del Señor Preso fuese de la misma época o escasamente posterior. Decimos que se dio por sentado porque ningún historiador pudo encontrar referencia documental alguna sobre su encargo o ejecución en esas fechas. Sí pudieron hallarlas en documentación del siglo XIX. Pero el estilo de la obra no podía situarse en esos años, así que se dató mucho más atrás, en fechas posteriores a la construcción del de la titular del templo. No pudieron encontrarlas sencillamente porque no las había, como tampoco había retablo.

Jesús Hernández Perera decía en 1943 que la obra había sido realizada remediando el retablo de la Inmaculada, ya que reproducía las columnas salomónicas y sus guarniciones eran bastante parecidas³. En esa misma línea se situó la investigación de Alfonso Trujillo, quien señaló que debió haberse levantado en la última década del seiscientos, aunque simplificando la decoración y cambiando algunos elementos como los relieves por hornacinas y pinturas⁴. De forma coherente, las publicaciones posteriores siempre han mantenido esta hipótesis, ya que no se había podido demostrar nada diferente al respecto y solo se han publicado datos que completaban la información sobre la pieza pero que no cuestionaban su origen⁵.

³ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1943): «La parroquia de la Concepción de La Orotava. Apuntes histórico-artísticos», en *Revista de Historia*, 64. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 271.

⁴ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 129.

⁵ Antonio Luque afirmó que el retablo dedicado a san Pedro se construyó casi simultáneamente al de la Inmaculada. LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio (1998): *La Orotava, corazón de Tenerife*. La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava. Por su parte, Gerardo Fuentes se hizo eco de las informaciones precedentes, aunque ya con el debido cuestionamiento. FUENTES PÉREZ, Gerardo (2017): «La Parroquia», en *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 27 y siguientes.



Sin embargo, desde el inicio de la restauración el retablo comenzó a ofrecernos datos que cambiaban lo que hasta ese momento se había dicho y escrito sobre él. Lo cierto es que esta obra ha sido siempre una incógnita y, más allá del parecido con el de la Inmaculada, poco se ha podido añadir sobre el mismo. El proceso de recuperación y restauración ha arrojado nueva información que plantea otras hipótesis y despeja, en parte, esa gran incógnita que ahora damos a conocer de manera más detallada⁶.

Este hilo histórico comienza muy atrás, casi en los inicios de la construcción del primitivo templo, y enlaza con todas las reformas posteriores, finalizando en la fábrica del edificio actual y su dotación subsiguiente en lo referido a los bienes muebles.

SOBRE LOS ORÍGENES: LA CAPILLA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Como ya se sabe, la construcción de la iglesia de la Concepción se remonta a los inicios del siglo XVI, aunque desde antes debió existir una capilla provisional. El rápido crecimiento de la población y el asentamiento de numerosos comerciantes y nobles motivó su ampliación hacia 1546. En esas fechas, las familias Franchi (genoveses) y Llerena (extremeños) se comprometieron a financiar la obra a cambio de ciertos privilegios, como era habitual en la época. Los Franchi se encargaron de la capilla colateral del Evangelio, dedicada a santa Ana o a los santos Reyes; y a los Llerena les correspondió la de la Epístola, dedicada a san Pedro y san Pablo. Alonso de Llerena, llamado el viejo, y su mujer María Cabrera asumieron la responsabilidad de fundar esta capilla colateral en aquel primitivo templo⁷. La familia, originaria de Badajoz, aún no había cambiado la forma de escribir su apellido –de Llerena a Llerena–, tal y como la conocemos históricamente. Él era un personaje importante, rico y poderoso. Podemos encontrarlo vinculado a las instituciones más señaladas de la época: fue alguacil mayor, síndico general y regidor perpetuo del cabildo de la isla. Miembros de esta misma rama familiar, la llamada Llerena-Calderón, fueron los fundadores del convento clariso de San José en 1601 y en ella terminaron recayendo numerosos títulos, como los marquesados de Acialcázar y Torrehermosa y posteriormente el de Villanueva del Prado, o patronatos como el del convento

⁶ Dimos a conocer estos datos en la presentación pública del retablo tras su restauración, en abril de 2023. Posteriormente participamos en el I Simposio Internacional sobre el Retablo Iberoamericano, organizado por la Universidad de Burgos, presentando las nuevas hipótesis sobre su hechura y ampliando los datos sobre el retablo salomónico en Canarias. RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2024): «Aportaciones al retablo salomónico en Canarias», en *(Re)lecturas sobre la retablistica Iberoamericana. A mayor lucimiento y decencia del templo*. Actas del I Simposio sobre el Retablo Iberoamericano. Arte, devoción e iconografía. Burgos: Cátedra de Estudios del Patrimonio Artístico Alberto C. Ibáñez, Universidad de Burgos (pendiente de publicación).

⁷ MACHADO, José Luis (2022): *La casa Llerena Calderón. Familia y fortuna de los marqueses de Acialcázar y Torrehermosa*. KDP Amazon.



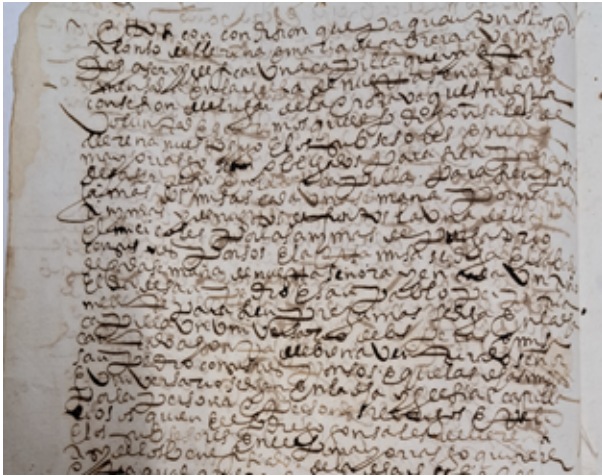


Fig. 9. APCO. Detalle del protocolo notarial de fundación de la capilla en 1545.

dominico de San Benito⁸. Alonso de Llerena o Llerena recibió de su tío Hernando una considerable herencia, lo que le permitió instituir un mayorazgo en cada uno de sus hijos y financiar la construcción de esta capilla, dándoles el derecho a ser sepultados en ella. Sus sucesores continuaron siendo patronos y pudieron disfrutar de este privilegio de enterramiento.

Entrando en los datos concretos, el 23 de diciembre de 1545, Alonso de Llerena y María de Cabrera fundaron un mayorazgo a favor de su hijo Diego González de Llerena (fig. 9). Él y sus sucesores tenían la obligación de que en la capilla que habían comenzado a hacer sus padres en la iglesia de la Concepción de La Orotava, se les dijese distintas misas el día de san Pedro y san Pablo y que se mantuviera siempre en pie y cuidada, dotada de la cera correspondiente y de los ornamentos necesarios para su altar⁹.

⁸ PERAZA DE AYALA, José (1930): «Historia de la casa de Llerena», en *Revista de Historia*, 25, 26 y 27. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

⁹ El documento original de fundación de la capilla pasó ante el escribano Gaspar Justiniano, pero no ha llegado hasta nosotros. Tenemos referencias a él a través de varios documentos fechados en 1605 ante Bartolomé Cabrejas, cuando se instituyó el mayorazgo a favor de Diego de Llerena y que fueron incluidos en un protocolo general, junto con documentación posterior. «Otrssi que el dho Diego delllerena nro hijo e los dhos sussesores en el dho mayorazgo compren la sera que fuere nesessaria para su altar y La dha capilla esen obligados a tener la dha capilla enhiesta e rreparada con los ornamentos necesarios para servicio del altar a su costa segun de que conviniere desta manera que se perpetuen (...) en La noble ciudad de san Cristobal ques enesta ysla de Tenerife en dieciocho dias del mes de marco de mill y seiscientos y sinco años». Archivo de la parroquia de la Concepción de La Orotava (en adelante APCO), caja 181-1. *Relaciones de tributos de Fábrica. Libro de relaciones de los tributos y Hacienda de la Fábrica Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de la Villa de La Orotava*. Formado por su mayordomo Don Domingo Valcárcel y Llerena. Año de 1778. Todos los documentos contenidos en el Protocolo 106, sin foliar. En 1577 el escribano público Domingo Hernández había ordenado en su testamento que una de las misas por su alma se sirviera en la *Capilla de Alonso Calderón*, lo que pone de manifiesto el uso que ya tenía al poco de terminarse.





En 1604 había colocado en ella «un San Pedro de bulto Grande con su bonete» y «un Retablo Grande con sus dos puertas al olio de la coronación de Nra. Sra.»¹⁰. Debía tratarse de un tríptico a la manera de los que presidían los dos conventos franciscanos de la población. En una de sus puertas estaba pintado san Andrés y en la otra san Ildefonso¹¹. En los años sucesivos aparecen diversas referencias al mantenimiento de la capilla, como en 1684 cuando Esteban de Llarena Calderón comparece ante el escribano para dejar constancia de la necesidad de capellán para la capellanía fundada por sus antepasados. El obispo Bartolomé García Jiménez nombró entonces como capellán a Joan Correa Amado de Sanabria, una vez vistos los informes referidos a los bienes asociados a la capellanía, calificados como «sientos y coantiosos»¹².

Debió ser a finales del siglo xvii cuando la capilla fue dotada con un nuevo retablo, tras colocarse el titular de la Inmaculada y que tuvo que presentar una estructura salomónica similar a la de este. Ejercían de patronos en esa época José de Llarena Calderón, tercer marqués de Acialcázar, y Francisca de Mesa, segunda marquesa de Torrehermosa. A ellos debió corresponder el encargo de esta pieza, que se reutilizará al comenzar el siglo xix en la nueva estructura que ahora se ha restaurado.

El seguimiento de las obligaciones de los Llarena con respecto a esta capilla continuará hasta entrado el Ochocientos, como muestra pública del poder familiar, hasta tal punto que llegan a tener piezas artísticas vinculadas a su advocación en sus casas particulares y sus miembros ejercerán cargos de relevancia durante la reforma y posterior reconstrucción de la iglesia en la segunda mitad del Setecientos¹³.

El retablo no solo servía para enriquecer el templo y potenciar la devoción a san Pedro, también era una representación del poder y el estatus familiar en una Orotava fuertemente jerarquizada. Por lo tanto, no ha de sorprender que al comenzar el siglo xix se optara por colocar el retablo que vemos hoy en día, de dimensiones mayores que los anteriores y que en un momento en el que la economía o los gustos no permitieron plantear una obra nueva se recurriera a la unión estructural

¹⁰ En la capilla había también tres imágenes: san Miguel, san Luis y san Blas. En la capilla mayor había otro «san Pedro de bulto» y en la de los Reyes «un san Pedro pequeño de bulto». APCO, caja 197-1. *Inventarios de bienes parroquiales*. Inventario de 1604.

¹¹ En el altar mayor también había un retablo «dorado de figuras al olio» y en la capilla de los Reyes «un retablo con sus puertas al olio de los Reyes y otro retablo con sus puertas de la encarnación». Ídem.

¹² Fechado en La Laguna el 3 de agosto de 1684. APCO, caja 181-1. *Relaciones de tributos de Fábrica*.

¹³ A su patronazgo siguieron Esteban de Llarena Calderón, casado con Ignacia de Nava, y a ellos Florentina de Llarena Calderón y Nava. En la mitad del siglo xviii lo eran Esteban de Llarena Calderón y Graaf y Juana María de Llarena. Uno de sus sucesores, Manuel de Llarena Calderón y Mesa, fue nombrado regidor perpetuo y alguacil mayor en 1800. Casado con Úrsula Westerling, de ellos nació Juana de Llarena Calderón y Westerling, octava marquesa de Acialcázar y séptima de Torrehermosa, que se casó en 1802 con Tomás de Nava, séptimo marqués de Villanueva del Prado e hijo del famoso Alonso de Nava. Fue la unión más numerosa de familias y títulos. PERAZA DE AYALA, *op. cit.* (1930); y PERAZA DE AYALA, José (1932): «Historia de la casa de Llarena», en *Revista de Historia*, 33 y 34. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

de lo que ya existía, aunque con la misma idea de mostrar la importancia familiar. Por otro lado, los Llarena nunca dejaron de disponer de su derecho de enterramiento en la capilla, ni siquiera en los años de construcción del nuevo edificio. Sirva como ejemplo el caso del capitán Melchor de Llarena Betancourt y Ayala, que en 1782 mandó ser enterrado en la iglesia de la Concepción «que oy se sirbe en la Yglecia del Monasterio de Religiosas del Señor San Nicolás Obispo con el motibo dela nueva fabrica de dicha Parroquial», dando continuidad a uno de los usos asociados a la construcción de la capilla desde el siglo xvi¹⁴.

Bajo las sucesivas mayordomías de Diego del Carmen, entre 1746 y 1750, las obras recogidas en los libros de fábrica de la parroquia hacen alusión, principalmente, al reparo interior del templo, debido al deterioro que acabará con su desmantelamiento¹⁵. Se anota mucha actividad relacionada con enladrillados de distintas zonas, reparaciones en general, obras en el osario o actividad de algunos pintores, como Francisco Rodríguez. Lo mismo sucede con los sucesivos mayordomos, Bartolomé Agustín de Llarena (1750-1757) y Francisco Domingo Román y Lugo (1757-1768). Es tan solo durante el período del primero cuando se menciona la capilla de san Pedro, al realizarse obras en una ventana, pero no hay ninguna mención al retablo que debió existir en ella.

Resulta curioso cómo en los años anteriores al cierre del templo (1768), cuando ya era evidente que presentaba daños irreparables, se siguieran adquiriendo bienes y se continuaran realizando obras. Parece como si no se pensara en que el edificio fuera a ser derribado, poniendo la esperanza en las reformas que se venían haciendo desde comienzos del siglo xviii. Es con Francisco Román cuando el deterioro es mucho más evidente y los arreglos intentarán salvaguardar el edificio o, en los últimos años, recaudar dinero para la nueva iglesia, entre cuyos benefactores se encuentran los Franchi y los Llarena, que ya lo eran desde los comienzos del templo primitivo¹⁶.

Durante los veinte años que duró la construcción del templo actual, entre 1768 y 1788, la labor de los mayordomos Francisco Román y de su sucesor, Domingo de Valcárcel y Llarena (1776-1820), estará directamente encaminada a la adquisición de bienes muebles, principalmente piezas de orfebrería, pinturas y esculturas

¹⁴ Estaba casado con Francisca Javier de Monteverde y Alfaro y tenía seis hijos, de los cuales el primogénito era Bartolomé de Llarena Betencourt. APCO, caja 154-1. *Testamentarias (1772-1782)*. Testamento de Melchor de Llarena Betencourt y Ayala, 9 de diciembre de 1782, ante Ángel Ginori y Viera.

¹⁵ APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*.

¹⁶ Es en este tiempo cuando se combinan actuaciones encaminadas a mejorar el templo anterior, como el enlosado del presbiterio, el arreglo del camarín y el entorno exterior, la compra de bienes procedentes de la expulsión de los jesuitas o el proceso para la adquisición de piezas de orfebrería notables, como la conocida custodia de Damián de Castro, con la recaudación de dinero una vez asumido el derribo del edificio. APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*.



nuevas o reforma de otras anteriores. De hecho, a Valcárcel se le dan plenos poderes para adquirir todo lo que fuera necesario para la dotación del nuevo templo¹⁷.

A la par que esto sucedía, los Llarena continuaron manteniendo la devoción a san Pedro. Un destacado miembro de la familia, el capitán Alonso de Llarena Carrasco, uno de los responsables de la flamante construcción, expresó en su testamento su deseo de ser enterrado junto a su primera mujer «a los pies de esta soberana Ymagen de Nra. Sra... en el sepulcro que al pie de los Escalones del Presbiterio tengo señalado... y en el que... tengo puesta una lápida de mármol»¹⁸. Su casa, levantada en la antigua calle del Agua y situada en la perspectiva final que salía del nuevo templo, era fruto de la adquisición de todos los terrenos circundantes. Se había mudado allí en 1783 y en ella poseía un oratorio privado con un cuadro dedicado a san Pedro, del que hablaremos más adelante.

¹⁷ Entre 1776 y 1781 se compran los cuadros para la sacristía y entre 1781 y 1789 se reforma el púlpito y otros elementos procedentes del antiguo templo y es cuando se produce el pleito con los Franchi a cuenta de su enterramiento.

¹⁸ El capitán de infantería y granaderos de las milicias provinciales de La Orotava, Alonso de Llarena Carrasco y Peña, había nacido en el Puerto de la Cruz y era hijo del capitán de caballos Pedro Francisco de Llarena Carrasco y Peña y de María Isabel Benítez de Lugo y Moreno. Otorgó su testamento el 2 de diciembre de 1778, en virtud de real cédula del rey dada en San Lorenzo el Real el 24 de octubre de 1778 en la que se concedía a todos los individuos del fuero de guerra poder para hacer su testamento firmado de su puño y letra. En julio de 1790 Clara María Benítez de Lugo, su segunda mujer, presentó una memoria del testamento de su marido en la que pedía ser sepultado en la iglesia de la Concepción «a los pies de esta soberana Ymagen de Nra. Sra., de cuya advocación y misterio he sido y soy especialísimo devoto, y Esclavo, en el sepulcro que al pie de los Escalones del Presbiterio tengo señalado por el Yllmo. Sor. Obispo Dn. Ant. de la Plaza, y en el que con convenio de los Sores. Beneficiados tengo puesta una lápida de mármol, y estarán trasladados los huesos de la Sra. Da. Ana Xaviera de Franchi mi difunta mujer (que de Dios goze) con su nombre y el mío a que se añadirá el día de mi fallecimiento, renunciando como renuncio al derecho, que de enterrarme tengo en mi Capilla del Sto. Ángel de la Guarda en dha Yga. y en Convento de Nra. Sora. de Gracia orden del Sr. Sn. Agustín como compatrono, que soy de él, en donde están sepultados mis padres: y otros cualesquiera, que para enterrarme me competan, sinq. por ser sepulcros mayores puedan adquirir ningún derecho por ser aquella mi voluntad determinada». Pidió que su cuerpo se colocara delante de la capilla del Ángel de la Guarda y que luego fuera trasladado a la capilla mayor, acompañado de los clérigos y comunidades conventuales, así como de las hermandades de la Misericordia, de la que había sido prioste en tres ocasiones, la del Santísimo Sacramento, Nuestra Señora de la Concepción y el Rosario, de las que era hermano y había sido hermano mayor. De sus tíos, los beneficiados Martín y Antonio Bucaille Manrique de Lara, había recibido en dote los bienes raíces, alhajas, joyas de plata y menaje de casa ante José Estévez Oramas en marzo de 1729. Tres años antes de fallecer su primera mujer, recibió de esta «alajas de oro, plata, perlas, diamantes y esmeraldas», junto con muchos otros bienes. Él mismo afirma que durante su primer matrimonio adquirió y multiplicó sus bienes. Declaraba también haberse gastado 397 pesos y 6 reales de plata en fabricar una celda con vidrieras en el convento de San Nicolás Obispo para dos sobrinas de su mujer, obra que llevó a cabo Miguel García de Chaves, dinero que entregó al coronel Juan de Franchi Grimaldi, «que cuidaba de la fábrica del convento». Dejó 100 pesos para la traslación de la parroquia a la nueva obra. De las alhajas de su casa, de las cuales le tocaba la mitad al sobrino de su mujer, el conde de Salazar, nombra una lámina de Nuestra Señora de la Concepción de conclusiones. APco, caja 154-3. *Testamentarias (1788-1790)*. Memoria de Clara María Benítez de Lugo y testamento de Alonso de Llarena Carrasco y Peña, 2 de diciembre de 1790. Alonso de Llarena tenía una capellanía por la que pagaba 560 reales anuales.

Con el nuevo templo ya concluido, en julio de 1796, Cristóbal de Urtusástegui, como beneficiado de la parroquia, adjudicó a Fernando de Llarena y Franchi, clérigo de menores, los bienes de la capellanía original fundada por Alonso de Llarena y su mujer, a los que sumó los de una segunda capellanía fundada por Alonso Gallegos en 1535, ya que ambas estaban ligadas a su familia, con la obligación de mantener las cargas correspondientes¹⁹. Este hecho confirma la continuación de la capilla una vez que se abrió la nueva construcción.

Los cambios en la orientación de la nueva iglesia, ahora con el altar mayor hacia el oeste, habían supuesto la desaparición de la emblemática capilla de san Pedro y san Pablo y su reubicación, ya que originalmente miraba hacia la cumbre y ahora lo hacía hacia el mar. También ocupaba un espacio mucho más amplio y significativamente más elevado, pero que se encontraba vacío en la inauguración de 1788, salvo por un altar provisional, tal vez un cuadro relacionado con san Pedro. Así debió mantenerse hasta la colocación del retablo actual.

SOBRE LA NUEVA CAPILLA Y SUS VICISITUDES POSTERIORES

En la inauguración del nuevo edificio, en diciembre de 1788, la parroquia de la Concepción apenas contaba con algún altar y solo el antiguo retablo de la Inmaculada destacaba en el altar mayor²⁰. Parece como si se hubiese querido abrir el templo aún sin haberse terminado. Es verdad que Valcárcel menciona altares en la nave del Evangelio, adecuados para el culto en ese año, pero debieron ser provisionales o simplemente imágenes o cuadros colocados para la apertura, ya que apunta en las cuentas que se habían mejorado sus «marcos y guarniciones doradas». Desde nuestro punto de vista se refiere a los cuadros que debieron hacer las veces de altares tras la reapertura del templo y antes de que comenzaran a colocarse los retablos, dentro de

¹⁹ Instrumento fechado el 6 de julio de 1796. APCO, caja 181-1. *Relaciones de tributos de Fábrica*. En 1784 el teniente capitán del regimiento de milicias provinciales de La Orotava, José García de Llarena Carrasco, había fundado una capellanía sobre «dos pedasos de huerta de castaños... donde dicen la Pasada de Montenegro en las cavezadas de esta Villa», en la zona de Mamio, y cuatro tributos impuestos sobre unos solares «donde dicen el Lomo de Candelaria de esta citada Villa», señalando que todos esos bienes que él ha comprado «se han de labrar y reparar de todo lo necesario a costa de los capellanes», que se digan dos misas en el día de san Isidro labrador y en el de santo Domingo. Nombra patrono de la misma al teniente capitán Antonio Melo y Estrada y en su falta a su hijo Fulgencio Melo y Estrada. APCO, caja 162-1. *Protocolos fundacionales*. Capellanía de José García de Llarena Betancourt, 3 de febrero de 1784, ante José de Montenegro.

²⁰ Algunos investigadores han estudiado la posibilidad de que también hubiese en el presbiterio un tabernáculo de madera salido de la mano de Manuel Francisco Amador, a quien la parroquia habría encargado esa obra antes de la inauguración. De esta pieza desaparecida podría proceder, según los mismos, algún elemento del retablo del Señor Preso. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2017): «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual», en *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 17. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p. 478.





Fig. 10. Detalle de uno de los huecos interiores en la pared de la capilla, oculto tras el retablo.

un lapso notablemente largo²¹. Y al menos hasta 1794 se seguirán adecuando estos altares provisionales y en general el interior del templo, con una importante actuación sobre la bóveda, que presentaba signos de desplazamiento lateral, por lo que se reforzó la construcción exteriormente con estribos.

La pared oeste de la capilla de san Pedro y san Pablo tendría un aspecto absolutamente desnudo, sin encalar y con los huecos para recibir algún tipo de estructura. Esta disposición se ha conocido durante la restauración del retablo, al poder acceder a la parte trasera del mismo y comprobar los huecos que se dejaron preparados en la construcción dieciochesca (fig. 10).

Dos de ellos coinciden aproximadamente con las hornacinas inferiores y otros dos están dispuestos de forma no coincidente, uno como acceso a un posible camarín y otro superior que se corresponde con la actual sala del Tesoro. Así mismo, el escalón sobre el que se asienta el retablo no es continuo, sino que se corta a la altura de la puerta de la sacristía y en su correspondiente a la derecha, como si se hubiese pensado en una segunda puerta lateral. El encalado de la pared solo está efectuado en el espacio que no ocupa el retablo, lo que quiere decir que se llevó a cabo una vez colocado este y no antes, de tal forma que la pared de sillares debió permanecer totalmente descubierta hasta su colocación.

¿Qué indica esta estructura trasera que no se ajusta a los huecos actuales? Probablemente los responsables del diseño del edificio pensaban en que en esa pared se colocara un retablo, pero no el que se montó finalmente. Si nos fijamos en lo diseñado por el arquitecto Ventura Rodríguez en 1784, ambas capillas colaterales debían acoger sendos retablos de corte neoclásico, no demasiado elevados, que nunca se llevaron a cabo. Sin embargo, la altura de la pared y la disposición de los huecos

²¹ De hecho, en la siguiente mayordomía de Domingo de Valcárcel, entre 1798 y 1794, se compran alfombras y esteras para colocar delante de estos altares, ya que las antiguas estaban muy deterioradas. APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*. Podría incluso haber sucedido lo mismo con el cuadro de Ánimas de Juan de Miranda, anterior al retablo que lo acogió.

indica que lo que se proyectaba para ese lugar iba a tener una estructura clásica, en el sentido tradicional de la retabística en las islas. Aunque no lo podemos saber, sí que intuimos que la pared de la capilla del Evangelio tiene la misma distribución tras el retablo de la Inmaculada; sin embargo, tanto en una como en otra se colocaron a la larga otras piezas, nunca pensadas para estos lugares.

La nueva capilla de los Larena debió permanecer así de vacía unos quince años, en los que se pudo colocar un altar provisional o un cuadro, como hemos dicho que se hizo en otras capillas de la iglesia, a la espera de que hubiera recursos, escasos tras veinte años de obras en los que se había gastado mucho dinero. Hacia 1803, siendo aún mayordomo Domingo de Valcárcel, se decidió trasladar el retablo mayor a la cabecera de la nave del Evangelio, en la antigua capilla de la familia Franchi (fig. 11)²². En esta decisión jugó un papel decisivo lo dictaminado por Diego Nicolás Eduardo, al querer conservar el antiguo retablo y diseñar una capilla mayor más acorde con los alzados de Ventura Rodríguez²³. La intención era poder colocar un tabernáculo, afín a las nuevas ideas litúrgicas y a las tendencias estéticas del momento. Quedó entonces descompensado todo el espacio transversal. A la izquierda el retablo trasladado, con sus líneas barrocas; en la capilla mayor un templete provisional de madera –el mármoleo no llegaría de Génova hasta 1824–; y a la derecha la capilla de san Pedro vacía. No obstante, nada se menciona en la documentación de esos años sobre ella ni sobre un altar que allí estuviese. Desde nuestro punto de vista esto se debe a que, desde su fundación, esta tuvo un marcado sentido privado, no entrando en las cuentas generales de la fábrica, y a que no se había colocado en la iglesia ningún retablo de nueva planta.

Esta clara descompensación espacial debió llevar a los responsables del templo, y de esta capilla en particular, a buscar la viabilidad de equilibrar la construcción. Debemos tener en cuenta que, antes de comenzar las obras de derribo del templo anterior, todos los bienes muebles fueron trasladados a otros templos o a casas particulares y la mayoría de los retablos desmontados y guardados. Bajo la mirada y la tutela del mayordomo Domingo de Valcárcel y en los últimos años de

²² También se comenzará a recaudar dinero para un nuevo tabernáculo, tal y como aparecía en los planos de Ventura Rodríguez. Hasta 1820 continuará la compra de bienes muebles, aunque en menor medida. Por ejemplo, se encarga el retrato del obispo Plaza a Luis de la Cruz, se hacen nuevos tronos y otras actuaciones menores, o se sigue el pleito con los Franchi, a cuenta de su enterramiento. Valcárcel pasará seis meses fuera de la isla, justo cuando entendemos que se colocaron los retablos de la Inmaculada y el Señor Preso, siendo encargado de las cuentas Ignacio de Larena. APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*.

²³ «28.979 r gastados en la mudanza del altar según había mandado el Ytmo. Sr Tavira que se conformó después con la determinación del Sr. Liz. Dn Diego Eduardo que lo mandó poner donde hoy está...». APCO, caja 148-1. *Cuentas de Fábrica (1746-1820)*, f. 177. Mencionado en HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1950): «Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava», en *Revista de Historia*, 90-91. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 142-161; y LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2009): «Comentarios en torno a un retablo. Noticias de Fernando Estévez y la actividad de su taller en La Orotava (1809-1821)», en *Revista de Historia Canaria*, 191. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna pp. 103-134.





Fig. 11. Francisco Acosta Granadilla, ensamblador; Lázaro González de Ocampo y Gabriel de la Mata, escultores. Retablo de la Inmaculada Concepción. c. 1690.

Miguel García de Chaves o de José de Betancourt y Castro, se acometió la empresa de dotar a la capilla de san Pedro de un nuevo retablo. Para ello tiraron de lo que disponían, es decir, los retablos de la iglesia anterior. Cualquiera de estas u otras personas conocedoras de la arquitectura de un retablo tuvo o tuvieron la suficiente capacidad, los suficientes conocimientos técnicos, la pericia y habilidad necesarias para montar uno a partir de piezas diferentes, dotarlo de estructura y hacer una obra consistente, unitaria y que, sin duda, imitaba al de la Inmaculada. De ahí la primera idea que se nos viene siempre a la cabeza a todos los historiadores, al compararlos.

En esta decisión también debió pesar lo que se había estado haciendo en el interior de la iglesia en esos años. La cofradía de la Vera Cruz había colocado

su retablo utilizando los restos del que tenía en el templo anterior, que había sido guardado al comenzar el derribo, y hacia 1776 la cofradía de San Fernando y San Cayetano había hecho lo propio con el suyo²⁴.

No obstante, hay un dato que puede situar mejor el momento en que se monta el retablo. En 1806, cuando hace testamento Francisca Xaviera de Monteverde, viuda de Melchor de Llarena y Betancourt, señala que quiere ser sepultada «en la capilla colateral de la Epístola en que está colocada la imagen del Sor. de los Grillos y se hallan sepultados mis hixos Dn. Melchor y Dña. Juana Nepomuceno Llarena y Monteverde»²⁵. Si el retablo de la Inmaculada fue trasladado a la nave del Evangelio hacia 1803 y en 1806 ya se veneraba en la capilla de san Pedro a la imagen del Señor Preso y había enterramientos en el sepulcro, podemos deducir que el retablo ya estaba allí colocado. Por lo tanto, debemos afirmar que entre 1803 y 1805 en la capilla de los Llarena se levantó un nuevo retablo con piezas de otros, entre los cuales debió estar, sin duda, el que había ocupado esa capilla hasta la demolición. Por esa razón, ninguno de los huecos coincide con lo proyectado en la pared. Gracias a la labor de los restauradores se ha podido ver y estudiar de cerca cómo se fueron ensamblando los distintos elementos, adecuando cada pieza al lugar que le correspondía y reutilizando, cambiando o creando todo lo que era susceptible de formar parte de esta obra.

Tras la colocación de este retablo, curiosamente no dedicado ya a san Pedro, sino al Señor Preso, la familia continuó manteniendo el patronato de la capilla y conservó su derecho a enterramiento en ella. Resulta evidente que durante la construcción del nuevo edificio se tuvo muy en cuenta a quiénes financiaban la obra, especialmente a aquellas dos familias titulares de las capillas colaterales. Hoy en día podemos apreciar en el suelo y a simple vista las losas de entrada a los sepulcros, más visible en el caso de los Llarena. Debemos recordar que los Franchi mantuvieron un largo litigio sobre su monumento funerario de mármol, hoy adosado a la pared norte y que permanece vacío. El derecho familiar a ser enterrado bajo la capilla de san Pedro permanecía intacto en el marco de la nueva construcción. Quiere esto decir que se planificó previamente que en aquel lugar iban a seguir siendo sepultados los miembros de la familia y que para ello se diseñó un espacio abovedado con varios sepulcros, al que se accedía tras retirar una enorme losa en la que aún se pueden ver las anillas. Sin embargo, apenas hay miembros de la familia Llarena enterrados

²⁴ En 1834 esta cofradía se lamentaba del estado de este retablo reutilizado, ya que unos años antes se había levantado de nueva planta el de Ánimas, entre 1814 y 1815. En 1852 se produjo un curioso cambio. El retablo que se había colocado en la capilla dedicada a la Virgen de Candelaria se trasladó a la de san Fernando y en el lugar de la Candelaria se puso el que había pertenecido al Cristo Predicador que, procedente del convento dominico, permanecía sin uso en la iglesia de San Juan, aunque modificando la policromía para adaptarla a los nuevos tiempos. APCO, caja 148-2.2, *Cuentas de fábrica (1827-1869)*. Referido en LORENZO LIMA, *op. cit* (2009).

²⁵ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE (en adelante AHPT), *Archivo Rodríguez Mesa*, ficha procedente del Protocolo Notarial 3093, ante Crispulo de Montenegro, f. 83 y 83v., fechada el 7 de abril de 1806.





Fig. 12. Arriba: apertura del sepulcro de los Llarena en los años 70 del siglo xx. Abajo: estado actual de la losa de entrada. En el centro: detalle de las inscripciones escritas en las tumbas. A la derecha: aspecto de la bóveda cuando fue abierta.

allí. Esta circunstancia resulta lógica en esa época, debido a las nuevas normas de enterramiento y ante la posibilidad, expresada por varios de sus miembros, de ser sepultados en el cementerio provisional. Así lo afirmaron el capitán Bartolomé de Llarena Monteverde en 1816 o el presbítero Juan Antonio de Llarena y Betancourt al año siguiente²⁶ (fig. 12).

²⁶ El capitán de milicias Bartolomé de Llarena Monteverde mandó que se le enterrara «en el cementerio provicional o en el permanente quando se concluya». APCO, caja 157-2. *Testamentarias (1815-1816)*. Testamento de Bartolomé de Llarena y Monteverde, 6 de octubre de 1816, ante Calixto Perdomo Betancourt. Por su parte, Juan Antonio de Llarena y Betancourt, presbítero nacido en Teguiise pero vecino de La Orotava, expresó su deseo de ser enterrado en el cementerio provicional o en el permanente si lo hubiere y si no en la iglesia de la Concepción. Dice que todos los ornamentos que él hizo y los que heredó de su tío Agustín de Llarena, incluidos un cáliz y unas vinajeras de plata sobredorada, los dejó en la sacristía del convento de San Nicolás, donde decía misa, y que todo pereció en el incendio que tuvo lugar en la noche del 29 de octubre de 1815. APCO, caja 157-3. *Testamentarias (1817-1819)*. Testamento de Juan Antonio de Llarena y Betancourt, 19 de julio de 1817, ante Domingo González Regalado. El cementerio provicional fue inaugurado en junio de 1816 en el solar que había ocupado la iglesia del convento de San Lorenzo, pero fue clausurado en febrero del año siguiente. Véase RODRÍGUEZ MAZA, José Manuel y TORRES RAMOS, Pablo Domingo



Fig. 13. Atribuido a Francisco Alonso de la Raya. Señor Preso, llamado antiguamente Señor de los grillos. Siglo XVII.

La devoción familiar al nuevo titular del retablo, llamado en la documentación de principios del siglo XIX como *Señor de los grillos*, parece haber cobrado gran importancia desde su colocación en la capilla (fig. 13). El citado presbítero Juan Antonio de Llarena Betancourt señaló, al testar, que la cera que se encontraba en un cajón del comedor de su casa debía entregarse a sus albaceas para su entierro, pero que el cajón «pertenece al Señor de los Grillos que se venera en la Parroquia Matriz, por lo que se le entregará a su Mayordomo», ya que le tiene gran devoción y siempre había contribuido con veinte pesos anuales para la función del martes santo, algo que quiere que se siga haciendo durante los dos años siguientes a su muerte²⁷. Y en junio de 1839, el también presbítero Manuel Hernández de Mesa otorgó poder a Ignacio de Llarena y Franchi para administrar sus bienes, ya que se marchaba a Cuba. En el

(2024): *Bicentenario del Cementerio Municipal de La Orotava (1823-2023)*. La Orotava: LeCanarien Ediciones y Canaragua.

²⁷ *Ibidem*. Testamento de Juan Antonio de Llarena y Betancourt, 19 de julio de 1817, ante Domingo González Regalado.

documento ordena que, en caso de fallecimiento, se dedique lo que se obtenga del alquiler de una casa en la calle León a la función del Señor Preso, para que se le dé culto a la imagen²⁸. Por su parte, la devoción a san Pedro penitente, acompañante del Señor Preso, se relanzó al encargarse a Fernando Estévez la reforma de la antigua escultura y posteriormente una nueva de san Pedro Apóstol, junto con su también reutilizado retablo en la primera capilla de la derecha, en la nave de la Epístola²⁹.

AÑADIDOS Y ELIMINACIONES EN EL RETABLO A PARTIR DE 1805

La restauración ha permitido entender cómo se fue montando el nuevo retablo en los primeros años del siglo XIX. Partiendo de la base de que las piezas con las que se levantó provienen de, al menos, tres retablos de entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, planteamos la hipótesis de que buena parte de él, al menos lo que corresponde al primer cuerpo y parte del segundo, formaban parte del retablo anterior de la capilla. Para el ático se reutilizaron y se crearon elementos que deben corresponder a la decoración de un tercer retablo algo posterior o, al menos, de algún componente decorativo procedente de la antigua iglesia. En el caso de otras piezas, como los tableros del banco representando a un gallo y a un león, también estaríamos hablando de piezas readaptadas al lugar que ocupan, a las que se les añadieron rocallas laterales. Además, al contrario de lo que se pensaba, son idénticas y ambos leones estaban coronados³⁰. Este hecho pone en valor su relación directa con el santo al que está dedicada la capilla.

A diferencia del retablo de la Inmaculada, para la nueva composición se plantearon tres hornacinas para el primer cuerpo, una para el segundo, junto con dos cuadros y un tercer cuadro para el ático. Esta disposición permitió articular una estructura tradicional de dos cuerpos y ático y tres calles, separadas por columnas salomónicas. También facilitó equilibrar la nave de la Epístola con una pieza muy similar a la de la nave del Evangelio. Con todo, al poco de ser colocado sufrió diversas intervenciones en las que se añadieron piezas y se eliminaron otras. Ahora sabemos que una de las modificaciones más importantes fue la incorporación de la

²⁸ El 17 de enero de 1848 se hace copia, confirmando la muerte del citado y declarando heredero a Llarena, entregándole mil ducados. АНРТ, *Archivo Rodríguez Mesa*, 93. Signatura provisional.

²⁹ La anterior imagen de las lágrimas de san Pedro, hoy en el Tesoro de la parroquia, ocupaba una capilla a los pies de la anterior iglesia que servía para los enterramientos de los clérigos. Aunque reformada por Fernando Estévez hacia 1820, se había relacionado con Sebastián Fernández Méndez el joven. No obstante, los últimos estudios afirman que se trata de una obra muy anterior, relacionada con Francisco Alonso de la Raya, autor de la escultura del Señor Preso. TORRES LUIS, Pablo C. (2017): «Escultura», en *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. La Orotava: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 143 y siguientes.

³⁰ HERNÁNDEZ MURILLO, Pedro (2004): «Lectura iconográfica de los relieves del retablo del Señor Preso. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, 20. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 155-166.





Fig. 14. De izquierda a derecha: hornacina y sagrario durante la restauración e inscripciones en la parte trasera de la hornacina. Segunda mitad del siglo XVIII.

hornacina central. En su parte trasera ha aparecido una inscripción que nos habla de su procedencia, muy diferente al resto de piezas. En ella puede leerse:

GERONIMO JPH PRIETO DEL HOYO, Y S (u mujer) ISABEL ANTONIA DE LLARENA CARRASCO. NICHU Y SAGRARIO DORADO, Y PINTADO 1775. SE ACABÓ EL DÍA...³¹.

Este dato ha permitido no solo fechar la hornacina, sino también entender cómo acabó colocada en este retablo. El matrimonio formado por Isabel de Llarena Carrasco y el capitán Gerónimo Prieto del Hoyo había hecho testamento en 1764, al que añadieron dos codicilos posteriores³². Él moriría en febrero de 1778, lo que llevará a su viuda a dictar un nuevo testamento un año después, en el que confirmó el sepulcro que habían señalado anteriormente, frente al «Altar de Nuestra Señora del Rosario» en el convento dominico de San Benito (fig. 14)³³.

³¹ No ha podido leerse entera por las dificultades de su colocación y ante el peligro de mover la hornacina. En noviembre de 2022, mientras se limpiaba esta hornacina apareció también un pequeño papel doblado detrás de una de las conchas que dice: «Al P. Fr. Antonio Ortega del Orden de Preds, en la Villa de La Orotava». Ortega fue alumno en el convento de San Benito al menos en 1772.

³² El testamento lleva fecha del 16 de junio de 1764 y los dos codicilos fueron añadidos el 9 junio de ese mismo año y el 16 de junio de 1769, todos ante el mismo escribano. APCO, caja 154-1. *Testamentarias (1772-1782)*. Testamento de Isabel Antonia de Llarena Carrasco, 30 de mayo de 1779, ante José de Montenegro.

³³ Ella era la hermana del ya citado Alonso de Llarena, responsable de la fábrica parroquial. Pide que se le haga misa «en el Altar del oratorio de mis cazas, según que para ello tengo privilegio», que su cuerpo se traslade al citado convento, donde se le han de hacer las misas, que cada domingo y fiesta de ese año se le diga una misa en «el Altar de Nuestra Señora del Rosario» y que «se enciendan quatro hachas sobre mi sepulcro». Ídem.

La inscripción hallada tras la hornacina hace referencia a un dato que se recoge en ese segundo documento. En él declara «que después de otorgado dho nuestro testamento hicimos un Camarín, Nicho, Altar y Sagrario, para Nuestra Sra del Rosario, y pusimos una rosa de Esmeraldas nuestra en una hoya, que hicimos componer de dha Santa Ymagen, fuera de otras cosas para su adorno, en que gastamos muchos pesos por lo qual revoco una clauzula de dho testamento, en que disponía, que cada diez años, se diese lo nesario para comprar una gala, o Manto para dha Santa Ymagen»³⁴. Esto sucedía en 1775, tal y como aparece en la inscripción. La bellísima hornacina, dorada, policromada y adornada con interesantes trabajos calados en la madera, fue llevada a la Concepción e incrustada en el retablo del Señor Preso hacia 1809, ya que el retablo de donde procede fue desmontado en torno a ese año³⁵. No obstante, no se pudo añadir la peana, que se quedó en el convento y fue reutilizada en el actual retablo del Nazareno, en la iglesia de Santo Domingo. Como peana alternativa, se modificó una antigua basa procesional, dato descubierto durante la restauración. Sí pudieron añadirse otros elementos procedentes del retablo dominico, como los estípites y la venera con el anagrama de la Virgen. La hechura del conjunto, así como la calidad del oro utilizado, nos lleva a situar su autoría en el ámbito de los mejores maestros retablistas de la segunda mitad del siglo XVIII³⁶.

Dos elementos más fueron también reutilizados: el frontal de altar y el sagrario. El frontal está formado en realidad por dos frontales superpuestos. El de la parte trasera debe corresponderse con el efectuado por Benjamín Sosa en 1916³⁷. Sin embargo, el delantero y que podemos ver la mayor parte del año presenta una decoración muy similar a la de la hornacina y que coincide con otras obras fechadas en el siglo XVIII. Tiene parecidos con el frontal del retablo de la Inmaculada, pero se asemeja bastante más a la decoración del retablo mayor de la iglesia del Dulce Nombre de Jesús de La Guancha. El primero se ha adscrito a fray Gerardo de Abreu,

³⁴ Señala también que sus bienes los recibió por herencia de su tío Miguel Benítez de Lugo, tras la partición con sus hermanos, además de los que le tocaron de su marido, que multiplicaron durante el matrimonio. Dice que hizo donación a su hermano Alonso de las casas que tenía en la calle del Agua, donde está fabricando en ese momento. Otro dato interesante es que lega a la Virgen del Rosario un pescadito de oro y esmeraldas que ha de ser registrado en el inventario de joyas de la imagen «con obligación de prestarlo para que lo use la Santa Ymagen de Nuestra Señora de la Concepción de la Parroquial de su título de esta Villa en su día en cada Jueves de Corpus, y en alguna fiesta extraordinaria y quiero que se ponga copia de esta cláusula en los libros de cofradías de dos dhas Stas Ymágenes» y que «el oratorio que está en mis casas se conserve en ellas y con los ornamentos para decir misa». *Idem*.

³⁵ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2017): «José de Betancourt y el dibujo de un tabernáculo moderno. Noticias sobre la reconstrucción del convento de San Benito de La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, 199. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 208.

³⁶ Se ha querido ver en estas piezas la mano de Guillermo Beraud, pero si atendemos a la cronología del encargo de la hornacina en 1775 sería imposible catalogarlas como obras suyas.

³⁷ En 1916 Benjamín Sosa recibió 25 pesetas «por pintar imitando mármol los dos frontales de los altares de la Concepción y Señor Preso». APCO, caja 147-2. *Cuentas de Fábrica (1914-1919)*. Recibo fechado el 23 de junio de 1916.



Fig. 15. Detalles del frontal dorado. Siglo XVIII.

pero el segundo es obra de Manuel Francisco Amador³⁸. La decoración de este bello frontal del Señor Preso está hecha a base de rocallas trabajadas en oro, combinadas con flores de diversos colores, formas y tamaños, muy similares al ejemplar de La Guancha. De nuevo estamos ante una pieza mueble reutilizada y colocada para la conformación del nuevo retablo, aunque es difícil situarla en su contexto, ya que, tras la reapertura del templo, los altares provisionales pudieron hacerse con piezas del mobiliario del edificio anterior. No obstante, el parecido con la hornacina podría indicarnos que fue otra de las piezas que se obtuvieron del retablo dominico del Rosario (fig. 15).

El segundo de estos elementos es el sagrario, una pieza singular y muy interesante con un significado litúrgico que va asociado al propio retablo como pieza mueble. Su tipología recuerda al de la Inmaculada, ambos de planta mixtilínea y paneles separados por columnas salomónicas que aquí son de cuatro vueltas que incorporan la vid como decoración en las acanaladuras. Está dorado y policromado a base de azules, verdes y dorados y decorado con rocallas y flores. Los remates son también sugestivos, a modo de florones, recuperados tras estar dispersos por distintos lugares. Al abrirlo podemos ver la decoración trasera de la puerta, con el cordero

³⁸ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2022): «De Madeira a Canarias. Fray Gerardo de Abreu (1748-1787...) y los frontales pintados de altar», en *Revista de Historia Canaria*, 204. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 21-45.





Fig. 16. De izquierda a derecha: detalles de *San José con el niño* y *San Esteban*, durante la restauración.

de Dios dorado sobre fondo rojo. El sagrario tiene en su interior una hornacina flanqueada por decoraciones a base de rocallas.

La estructuración del retablo permitió colocar tres hornacinas en el primer cuerpo, en las que se dispusieron la ya citada imagen del Señor de los grillos y dos esculturas a los lados que han variado con el tiempo³⁹. En el segundo cuerpo del retablo se incluyeron una hornacina central y dos cuadros laterales. Esta hornacina superior estuvo ocupada sucesivamente por una imagen de san Daniel y otra de san Joaquín, pero fue eliminada en la reforma de comienzos del siglo xx y sustituida por el cuadro de Gaspar de Quevedo representando a *Santo Domingo de Guzmán*⁴⁰. El momento en el que se colocó este lienzo, al que se le tuvieron que añadir dos bandas laterales para poder adaptarlo al ancho que ocupaba la hornacina, debió aprovecharse

³⁹ En 1850 figuraban las esculturas de santa Elena y santo Tomás de Aquino; hacia 1870 se apuntan las de santa Elena y santa Clara, y una de san José con el niño colocada en un nicho sobre la mesa de altar; en 1911 esta imagen de san José está colocada en el primer cuerpo, junto con otra de la Virgen Milagrosa; y en 1920 figuran de nuevo san José y una nueva escultura, en este caso del Corazón de María, y delante las de san Roque y el Poder de Dios; en los últimos años han estado colocadas las imágenes de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier que proceden del desaparecido colegio jesuita de San Luis Gonzaga y que desde antiguo estuvieron flanqueando el retablo de Ánimas, donde ahora han regresado.

⁴⁰ Tratamos este asunto en particular en otro artículo de esta publicación. En una fotografía de hacia 1890 puede verse la hornacina en el segundo cuerpo y la decoración que ahora se ha recuperado en la hornacina principal. En el inventario de 1850 se dice que en esa hornacina superior está san Daniel. Sin embargo, en el de 1870 se menciona a san Joaquín. Puede deberse a una confusión o a que hubo dos esculturas diferentes.

también para eliminar parte de los elementos que pertenecían originariamente a la hornacina del Rosario. Fue cuando desaparecieron los estípites, la concha y el anagrama que hoy se han podido recuperar gracias a que se conservaban en dependencias del Museo; también los dos angelitos pintados sobre tabla que se situaban a los lados. Los otros dos lienzos del segundo cuerpo se corresponden con *San Esteban*, a la derecha, y *San José con el niño*, a la izquierda (fig. 16). Una vez analizados de cerca, se corresponden con dos pinturas que claramente fueron hechas para un retablo y que deben ser datadas en el siglo XVIII, por lo que estimamos que procederían de la pieza que hubiese en la capilla anteriormente, máxime si tenemos en cuenta las dos advocaciones, correspondientes a dos de los nombres más frecuentes entre los miembros de la familia Llarena. Ambos lienzos siguen los modos establecidos por Quintana en la pintura canaria del Setecientos, tanto en composición como en la construcción de los rostros y las vestimentas.

Tras la restauración, el *San José* ha recuperado la luz y el brillo de los colores. El santo aparece portando al niño Jesús, que extiende sus brazos para abrazarlo, mientras sujeta la vara de flores blancas. El fondo se ha tratado de manera sencilla, con un paisaje bajo en el que se puede ver una línea continua de árboles. Las figuras presentan una línea más oscura que recorre los contornos, probablemente para que fuera bien apreciada desde lejos. *San Esteban* presenta mayores calidades y sigue las pautas de representación del protomártir, que en este caso porta las piedras de su martirio. Destaca el acabado de la dalmática y el tratamiento del rostro, que mira a la figura de Cristo, que aparece en un rompimiento de gloria a la izquierda. La escena se desarrolla también en un paisaje bajo en el que sobresale una segunda escena que representa la lapidación del santo⁴¹. Para el ático se adaptó un cuadro que representa el *Sacrificio de Isaac*, claramente recortado y adaptado a la forma lobulada que lo acoge. De hecho, a su izquierda puede verse un dedo de la mano de otro personaje que fue eliminado al recortarlo. La fuente de esta pintura es un grabado de entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII salido de las manos de Egbert van Panderen, a partir de la obra de Pieter de Jode (I). Estas peculiaridades nos hacen suponer que proceda de un oratorio privado, debiendo ser situado igualmente en el siglo XVIII (fig. 17).

Además de estos datos, el análisis de la madera ha constatado que el retablo nunca fue dorado ni policromado, circunstancia que era más frecuente de lo que podemos pensar⁴². Una vez concluido debió presentar un aspecto desigual motivado por los distintos tonos de la madera utilizada, tea y cedro principalmente, a los que habría que añadir otras diversas usadas para completar la decoración. Pos-

⁴¹ La escena del martirio de san Esteban podemos encontrarla en un cuadro de Cristóbal Hernández de Quintana que se conserva en la sacristía principal, pero también en uno de los cuadros del segundo cuerpo del retablo del Evangelio de la iglesia de San Agustín de la misma población, una obra vinculada a Gaspar de Quevedo, en la que también aparece el martirio en una segunda escena.

⁴² Pensemos que el retablo de la Inmaculada no se doró hasta 1717 o que los retablos mayores de las iglesias de San Agustín, en La Orotava, o de Nuestra Señora del Pilar, en Santa Cruz de Tenerife, ambos del siglo XVIII, continúan hoy en día con la madera en su color.





Fig. 17. De izquierda a derecha: grabado de Pieter de Jode (I) y *Sacrificio de Isaac*, durante su restauración.

teriormente se decidió darle la capa de estuco grisáceo, pétreo –casi en referencia al titular de la capilla–, para prolongar y unificar el efecto de la piedra de toda la iglesia. Hay zonas del retablo, menos visibles desde el suelo, en las que estas labores de estucado y policromía parecen haberse hecho solo para ser vistas desde lejos, con pinceladas muy rápidas y no demasiado precisas.

A diferencia de lo que sucede en los libros de fábrica anteriores, en la documentación del siglo XIX y principios del XX conservada en el archivo parroquial ya comienza a hacerse referencia a este retablo y su mantenimiento, de lo que deducimos que la capilla comenzó a perder el carácter privativo que hasta entonces disfrutaba. Por ejemplo, en 1851 se hizo una puerta pequeña en lo alto de la capilla, que aún hoy puede verse, aunque no está claro su uso⁴³. Mientras fue párroco Inocencio García Feo se llevaron a cabo numerosas actuaciones en el interior del templo, no solo como mantenimiento o mejora de distintos elementos, sino también con un trasfondo estético que parecía buscar la unificación estilística. La mayor parte de estos trabajos fueron realizados por el pintor Benjamín Sosa, a través de la empresa de Diego Casanova, muy activo en las primeras décadas del siglo XX en La Orotava. Ya hemos dicho que Sosa pintó un frontal imitando mármol para el retablo en

⁴³ 20 reales por la «hechura de una puerta pequeña en lo alto de la Capilla del Señor Preso». Arco, caja 148-2.2. *Cuentas de fábrica (1827-1869)*. Al año siguiente se gastaron 10 reales en la «composición de los belos para los nichos del Sor. Preso y la Purísima».

1915, pero también llevó a cabo otras actuaciones⁴⁴. Apenas cuatro meses después Adán Bello realizó un adorno de pasta de madera para colocar en el frente y sobre el nicho central⁴⁵. Y en diciembre fue el carpintero Antonio Morales el que colocó una serie de adornos en el retablo⁴⁶. En 1917 será el carpintero Víctor García el que intervendrá en este retablo y en el de la Virgen de Candelaria y en 1919 lo hará Nicolás Perdigón, aunque solo en las basas procesionales del paso de Semana Santa⁴⁷.

Finalmente, en la capilla se encuentra colgado un interesante lienzo de grandes dimensiones representando *Las negaciones de san Pedro* y que curiosamente no aparece en la fotografía de hacia 1890 ni en los inventarios de la parroquia hasta 1920⁴⁸. La escena tiene lugar de noche, lo que propicia el estudio de la luz y los contrastes al modo caravaggista, con un edificio de líneas clásicas como telón de fondo. A la izquierda, una mujer porta una vela que ilumina y señala al apóstol, que se muestra sorprendido y temeroso. Un soldado a la izquierda del santo lo mira fijamente mientras un cuarto personaje lo sujeta por la muñeca. Otro grupo de cuatro personajes, uno de ellos de espaldas al espectador, colocados alrededor de una mesa en la que juegan a las cartas e iluminados por una segunda vela, señalan a san Pedro al reconocerlo y parecen verter las afirmaciones que luego negará el apóstol. Exceptuando al santo, todos los personajes van vestidos a la manera del siglo XVII (fig. 18).

El cuadro ha sido adscrito a diversos autores tanto foráneos como canarios, cobrando mayor fuerza su catalogación dentro de la órbita de Quintana⁴⁹. Se trata de una versión de un lienzo del mismo título, obra del pintor flamenco Gerard Seg-

⁴⁴ El 4 de marzo 1916 recibió 61 pesetas «por retocar tres cuadros de la iglesia, dos de ellos para la Capilla de la cárcel»; en mayo de ese mismo año recibió 85 pesetas «por restaurar el cuadro de S. Antonio colocado sobre la puerta del Bautisterio» y 45 «por pintar imitando mármol la vitrina para la reliquia de San Antonio», vitrina que había hecho Juan Benigno en abril. APCO, caja 147-2. *Cuentas de Fábrica (1914-1919)*, f. 25 y siguientes.

⁴⁵ En octubre de 1915, Adán Bello recibió 50 pesetas «por un adorno de pasta para colocar en el frente y sobre el nicho del Sr. Preso». En esos mismos días, Benjamín Sosa recibió 350 por «pintar y decorar la Capilla del Bautisterio». *Ibidem*, f. 19.

⁴⁶ El 27 de diciembre de 1915 el carpintero Antonio Morales, a través de Diego Álvarez Casanova, recibió 3,50 pesetas por un día «invertido en colocación de los adornos del Altar del Sor. Preso». Ídem.

⁴⁷ En enero de 1917 se le pagaron 16,92 pesetas al carpintero Víctor García, a través de Diego Álvarez Casanova, por los días trabajados en «los altares de la Candelaria y el Sor. Preso», y a Antonio Álvarez por lo mismo en el del Corazón de Jesús. Ídem. En abril de 1919 se le pagaron 50 pesetas a Nicolás Perdigón para «gastos de pinturas invertidas en arreglar las basas de la Magdalena y Señor Preso» y 120 más «por arreglar, mejor dicho, por pintar las referidas basas imitando mármoles». *Ibidem*, f. 55. Los trabajos de carpintería o la «composición» de cuadros seguirán apareciendo en sucesivas cuentas. APCO, caja 150-3. *Justificantes y recibos*, f. 111.

⁴⁸ En ese año aparece mencionado de forma errónea como «en la pared de la capilla del Señor Preso, un cuadro grande que al parecer representa la Adoración de los Reyes». APCO, caja 197-1. *Inventarios de bienes parroquiales*. Inventario de 1920.

⁴⁹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.





Fig. 18. Anónimo. *Las negaciones de san Pedro*. Siglos XVII-XVIII.
Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.

hers, de cuyo taller salieron numerosas obras similares⁵⁰. Este de La Orotava es una copia bastante fidedigna, incluso en tamaño, de la que se conserva en la iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria, catalogada como obra del taller de Seghers⁵¹. En ambas aparece el fondo arquitectónico, un elemento que no está ni en el original ni en muchas de las copias grabadas. El lienzo orotavense tampoco presenta el mismo tratamiento en las facciones de los personajes, más cercanos a la plástica canaria. La composición fue grabada por Schelte Adamsz Bolswert y difundida ampliamente, tanto en la versión original como en la de espejo, algo muy frecuente en la impresión de grabados. La obra de Seghers fue muy conocida y podemos verla incluida en el lienzo *Apeles pintando a Campaspe*, también denominado *Alejandro en el estudio de Apeles*, un óleo sobre tabla pintado por Willem van Haecht hacia 1630 y que hoy se conserva en el Mauritshuis de La Haya.

Existen distintas versiones a partir de ese original, como la conservada en la Universidad de Granada, obra del pintor Esteban de Rueda, de la segunda mitad del siglo XVII y que presenta el cambio en la orientación; lo mismo que sucede con la copia del Museo de la Catedral de Badajoz. De entre las conservadas en Tenerife,

⁵⁰ El original es un lienzo fechado hacia 1620-25 y conservado en el Museo de Arte de Carolina del Norte.

⁵¹ SANZSALAZAR, Jahel (2004): «Las negaciones de san Pedro», en *La huella y la senda*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, p. 343.



Fig. 19. Anónimo. *Las negaciones de san Pedro*. Siglos XVII-XVIII.
Colección particular, Tenerife.

la que nos resulta más interesante es el lienzo que estaba en el oratorio privado de la casa de Alonso de Llarena en La Orotava, mencionado en su testamento ya que se le había puesto un «marco nuevo tallado y dorado»⁵² (fig. 19).

Resulta interesante comparar las tres versiones de las que hablamos y señalar algunos parecidos y otras tantas diferencias. Los tres cuadros (iglesia de San Francisco de Asís, Las Palmas de Gran Canaria; iglesia de la Concepción, La Orotava; y colección particular) parten del mismo grabado ya citado y tienen aproximadamente las mismas grandes dimensiones. La escena descrita se desarrolla de la misma manera ya señalada, pero en el ejemplar de colección particular se da una curiosa particularidad y es que se ha añadido un personaje, un tercer soldado en la parte más elevada del grupo. Por las fuentes consultadas, parece ser una licencia del pintor, ya que no está incluido en otras versiones, lo que nos lleva a plantear la hipótesis de que se quisiera representar a algún personaje en concreto, quizás relacionado con la familia comitente. Su colocación en ese lugar transforma sensiblemente el sentido de lo representado, ya que oculta la mano del soldado situado a su izquierda y que, en los otros dos casos, señala a san Pedro. En este mismo lienzo varía el número de lanzas, siendo aquí seis, así como el fondo arquitectónico, que, aunque muy pare-

⁵² «Ytt la guarnición, y remate del quadro del Sor. San Pedro, que no la tenía con madera, tallado, oro y dorado». APCO, caja 154-3. *Testamentarias (1788-1790)*. Memoria de Clara María Benítez de Lugo y testamento de Alonso de Llarena Carrasco y Peña, 2 de diciembre de 1790.



cido, tiene algunas diferencias y está desplazado más hacia el centro. En cuanto a la indumentaria, salvo pequeños detalles, los tres reproducen fielmente el grabado. A pesar de que en el cuadro que tenía Alonso de Llarena en su casa podemos encontrar similitudes con las formas de trabajar de Quintana, lo cierto es que no podemos relacionarlo con él, ya que presenta calidades que el pintor canario no solía alcanzar. Por último, debemos hacer mención a los marcos de los dos cuadros conservados en La Orotava. El de la iglesia de la Concepción es un marco de época, pintado en negro con algunas decoraciones muy presentes en cuadros de Quintana. El de colección particular tiene el marco original del siglo XVIII, tallado y dorado tal y como es mencionado en el testamento de Alonso de Llarena. No obstante, tiene un marco pintado sobre el propio lienzo, circunstancia que se da en otros casos similares en el tránsito de los siglos XVII y XVIII y que podemos deducir también cuando en dicho testamento se dice «guarnición... que no la tenía con madera».

Salvo algunas otras actuaciones concretas, como la colocación de cristales en las hornacinas laterales, el retablo del Señor Preso ha llegado hasta nuestros días en bastante buen estado, excepto por un desplazamiento hacia delante que se debió dar al poco de ser colocado, debido al empuje del cuerpo superior. Como vemos, la restauración ha permitido despejar buena parte de las incógnitas que lo han rodeado, pero aún quedan otras.

EL RETABLO DEL SEÑOR PRESO EN EL ÁMBITO DEL RETABLO SALOMÓNICO EN CANARIAS

Por último, vamos a situar brevemente esta obra en el contexto de la retabística canaria de entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, fechas que se corresponden con la época de procedencia de las distintas piezas que lo conforman. En ese período se desarrolló en el Archipiélago un amplio abanico de soluciones que incluían la columna salomónica como eje vertebrador de los retablos. El análisis pormenorizado de estas piezas requiere estudios más amplios, pero siempre salta a la vista la posición de Canarias como punto singular en el tránsito atlántico y ejemplo de las influencias recibidas a nivel estructural y compositivo. En ese ciclo se afianzó en las islas la idea de lo salomónico, extendida casi como modelo único, pero dentro de un amplio espectro de soluciones tipológicas usadas en España, Portugal y América y que encontraron en el Archipiélago el espacio necesario para desarrollarse como síntesis del retablo barroco iberoamericano⁵³.

⁵³ REGA CASTRO, Iván (2006): «Entre España y Portugal. Las influencias del salomonismo sobre entalladores y ensambladores hacia 1700: el arte del Barroco en el antiguo reino de Galicia», en *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, Gobierno de Canarias y Comité Español de Historia del Arte, 427-436. GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (2007): «Relaciones entre el arte de Andalucía y Canarias», en *Temas de estética y arte*, 21. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, pp. 117-148.





Fig. 20. Detalle de los capiteles y columnas del retablo del Señor Preso durante su restauración.

Será a lo largo del siglo XVII cuando gracias a todas las influencias recibidas y el intercambio habido de materiales y piezas se dará lugar a un modelo particular, igual de efectista, pero claramente insular, siempre en la forma que debe entenderse la adaptación del Barroco en Canarias⁵⁴. Los artistas que desarrollaron su labor desde el siglo XVI hasta bien entrado el XVII serán los que sentarán las bases y enseñarán a sus aprendices, quienes acabarán desarrollando este arte de manera más local y diferente, especialmente en un ámbito insular como el nuestro⁵⁵.

Con la restauración de este retablo se ha puesto de manifiesto la importancia, la presencia y la evolución que el modelo salomónico tuvo en la retablística canaria, a partir de las últimas décadas del Seiscientos y hasta bien entrado el Setecientos. El retablo del Señor Preso vendría a ejemplificar la tipología más frecuente en las islas: dos cuerpos y ático y tres calles. Entre ellas las columnas salomónicas, simples, dobles o triples, como en este caso, de hasta siete vueltas y con decoración vegetal

⁵⁴ CALERO RUIZ, Clementina (2000): «El uso de la madera en los retablos y esculturas del Barroco en Canarias», en *El Pajar. Cuaderno de etnografía canaria*, 7. La Orotava: Asociación Cultural Día de las tradiciones canarias, pp. 71-75. PÉREZ MORERA, Jesús. (2014): «El retablo isleño y su elaboración. Una aproximación a su diseño, construcción y materiales», en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 531-568.

⁵⁵ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier (1996): «Concordancias artísticas entre el Barroco de Canarias y Brasil», en *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 624-643.





Fig. 21. Detalle del primer cuerpo del retablo de la Inmaculada.

en las acanaladuras. Aquí ejercen de elemento sustentante y son muy importantes en el conjunto, sirviendo para equilibrar las tensiones de la propia arquitectura de la pieza. Esta función irá transformándose a lo largo del siglo XVIII, perdiendo esa función y convirtiéndose en un elemento únicamente decorativo y testimonial de un estilo (fig. 20).

Las columnas salomónicas aparecieron primeramente en los sagrarios de iglesias de Gran Canaria y Tenerife, al menos desde 1660⁵⁶. Luego cobraron protagonismo y se extendieron al resto de la estructura, convirtiéndose en un elemento muy presente en el ámbito del retablo barroco canario hasta que comenzó a ser combinada con el estípite, perdiendo su función estructural y finalmente siendo eliminada. Uno de los ejemplos más sobresalientes de su uso correspondería al retablo de la Inmaculada de esta iglesia, una obra encargada al ensamblador Francisco Acosta Granadilla en 1690 y que, como se sabe, fue fruto de la observación y los dibujos hechos a partir del retablo mayor de la iglesia conventual de Candelaria. Este detalle nos ayuda a entender no sólo la manera de proceder de los artistas, sino también el deseo de los comitentes del retablo de proporcionar una mayor esbeltez a la obra y ennoblecer el lugar para el que se había planteado. Aunque la traza estaba en línea con la manera clásica en Canarias, es decir, dos cuerpos y ático y tres calles, aquí se cambiaron las hornacinas y las pinturas por tableros que contaban la vida de la Vir-

⁵⁶ TRUJILLO RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 102.



Fig. 22. De izquierda a derecha: retablo mayor y retablo de Mareantes. Hacia 1707. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz.

gen María con un valor ilustrativo importantísimo para el espectador de la época. Como ya se ha estudiado, los relieves del primer cuerpo fueron encargados al artista Lázaro González de Ocampo, pero el segundo y el ático corresponden a Gabriel de la Mata, llegado desde Andalucía y que trabajó en La Orotava en otras obras, denotando mayor dinamismo en la composición. Esta obra sirvió como referente al comenzar el siglo XIX para montar el retablo del Señor Preso. Por lo tanto y partiendo de este y otros ejemplos, podemos afirmar que las piezas usadas en ese montaje se situarían en una horquilla entre 1690 y 1720, coincidiendo con el auge en el uso de la columna salomónica, en este caso pareadas y enfrentadas, con la garganta decorada con frutos tropicales, como tantos otros casos en el Archipiélago (fig. 21)⁵⁷.

Esta tipología parece haber encontrado en el valle de La Orotava un lugar donde desarrollarse plenamente. Nos referiremos a tres casos que guardan estrechas relaciones con el que estudiamos: el retablo mayor y el de la Virgen del Rosario o de Mareantes de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz y el desaparecido retablo del Rosario de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos, todos fechados en la primera década del Setecientos. El primero tiene una estructura muy similar al que estudiamos, con columnas salomónicas triples enmarcando la calle central y simples en los laterales. Este elegante

⁵⁷ En la misma colección particular en la que se encuentra el cuadro de *Las negaciones de san Pedro* se hallan seis columnas salomónicas decoradas con el mismo tipo de motivo. Aunque de menor envergadura, deben proceder también de un antiguo retablo.

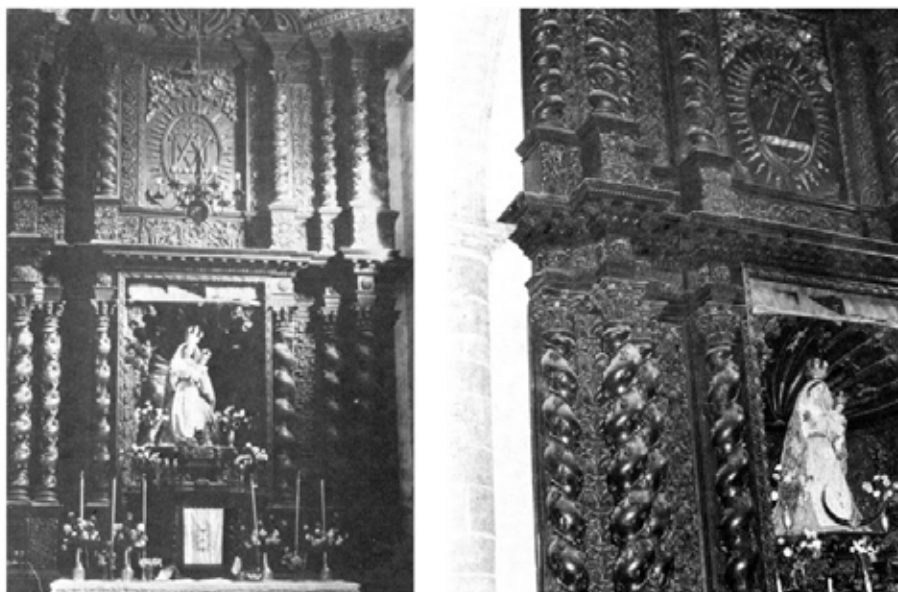


Fig. 23. Retablo del Rosario. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Comienzos del siglo XVIII. Los Realejos. Desaparecido.

retablo de marcado ritmo ascensional destaca por el exquisito trabajo compositivo, con una hornacina central elevada y un segundo cuerpo y ático resueltos con relieves estucados en gris, lo que le da cierto aspecto mármoleo. Si lo comparamos con el del Señor Preso, podemos encontrar enormes similitudes, lo que puede llevarnos a establecerlo como modelo en el momento en que este fue ensamblado. Por otro lado, el llamado retablo de Mareantes se asemeja más al de la Inmaculada orotavense, con columnas dobles en la calle central y simples en los laterales. Procedente del convento dominico de la ciudad, resulta evidente que guarda parecido con el retablo mayor, a pesar de la estrechez de la pared de la nave a la que se adaptó. Aquí también se ha resuelto el segundo cuerpo y el ático con altorrelieves y es mucho más significativo el juego de colores en la policromía (fig. 22).

En la misma línea estructural que los anteriores se situaría el antiguo retablo del Rosario de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos, desaparecido en el incendio de 1978 y que, sin duda, hay que relacionar con el orotavense. Levantado en los primeros años del siglo XVIII, se estructuraba en dos cuerpos con una calle central destacada, enmarcada por columnas salomónicas simples que se volvían triples en los laterales, desplazándose hacia delante, lo que le confería un destacado movimiento. El tallado de estas, la decoración del banco o de los intercolumnios presentaban enormes similitudes con el trabajo de talla que podemos ver en el del Señor Preso, por lo que no descartamos que el autor de alguno de

los retablos de donde proceden sus piezas sea el mismo que el de esta obra lamentablemente desaparecida (fig. 23).

Incluso cabe la posibilidad de que el retablo de la antigua capilla de san Pedro y san Pablo presentara una disposición similar en cuanto a su planta, con grupos triples de columnas salomónicas y un entablamento desplazado hacia el frente en sus laterales. Son hipótesis que cobran sentido una vez estudiadas las piezas que se utilizaron al comenzar el siglo XIX. Es cierto que a estas se unieron otras procedentes de otros retablos o de otras piezas del mobiliario que había en el templo anterior, pero lo que resulta indudable es que se montaron con la idea de unificarlas y darles un sentido, así como de equilibrar las cabeceras de las naves y dotar de cierta entidad al nuevo edificio.

Aunque durante el tiempo que ha durado la restauración hemos podido estudiar más a fondo esta evolución y, en general, la conformación de este retablo para entender su proceso de construcción, las puertas siguen abiertas al conocimiento de la procedencia exacta de las piezas que lo conforman. En este caso, la documentación ha sido de vital importancia para situar la obra en su contexto y determinar una cronología lo más certera posible. No obstante, ha sido el propio retablo el que ha brindado la posibilidad a restauradores e historiadores de analizarlo más a fondo e intentar despejar todas sus incógnitas.



LA PINTURA DE LOS CUADROS DE ÁNIMAS EN GRAN CANARIA. TRES EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS: TELDE, TEROR Y SANTA BRÍGIDA*

Laura Calderín Ojeda**

RESUMEN

La pintura de los cuadros de ánimas ha sido menos estudiada en Gran Canaria en comparación con otras islas como Tenerife o Fuerteventura. Hemos seleccionado tres obras para mostrar la importancia de las mismas: el de Telde y su representación del infierno como un enorme monstruo de ojos amarillos y dientes afilados; el de Teror por la sencillez de su simbología, siendo fácil interpretar su potente mensaje, y el de Santa Brígida con los santos de las distintas órdenes religiosas. Cada uno con sus peculiaridades muestran la variedad y calidad presentes en Gran Canaria.

PALABRAS CLAVE: ánimas, purgatorio, cofradías, evangelización, muerte, imaginario colectivo.

PAINTING OF SOUL PICTURES IN GRAN CANARIA. THREE SIGNIFICANT EXAMPLES: TELDE, TEROR AND SANTA BRÍGIDA

ABSTRACT

The painting of soul pictures has been less studied in Gran Canaria compared to other islands such as Tenerife or Fuerteventura. We have selected three works to showcase their importance; the one from Telde and its representation of hell as a huge monster with yellow eyes and sharp teeth; the one from Teror for the simplicity of its symbolism, making it easy to interpret its powerful message, and the one from Santa Brígida featuring saints from various religious orders. Each one, with its peculiarities, showcases the variety and quality present in Gran Canaria.

KEYWORDS: Souls, Purgatory, Brotherhoods, Evangelization, Death, Collective imaginatio.



INTRODUCCIÓN

La pintura de cuadros de ánimas en Gran Canaria ha sido poco estudiada, quizás porque algunos cuadros no tienen gran valor artístico; son los conocidos como «de molde» y en relieve, y normalmente están pintados con poca «maña» o técnica. No obstante, no debemos olvidar la importancia histórica y social que han tenido en la comunidad de la isla, especialmente durante los siglos XVII y XVIII.

CONTEXTO

El escenario del purgatorio está en el imaginario colectivo católico desde el siglo III. La idea se alimenta a lo largo de la Edad Media, pero no será hasta el siglo XIII que la Iglesia le otorgue legalidad. Cuestionado por Martín Lutero, que acusa a los católicos de tener otros intereses ajenos a los divinos, provoca que durante la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) se reconozca su existencia, aunque con ciertas matizaciones que afectan directamente a la vida del religioso¹.

En este contexto contrarreformista surgen los cuadros de ánimas, como una respuesta ligada a la religiosidad popular del siglo XVII². De este modo, la sociedad dispondrá de un mapa mental donde el cielo es el objetivo final a conseguir, el infierno el lugar a evitar y el purgatorio un trámite que se debe pasar lo antes posible. Este panorama de condena y sufrimiento perpetuo mantendrá al creyente ocupado en la salvación de su alma. Si actuaban con rectitud, alejados de los vicios y realizaban obras de caridad, el tránsito por el purgatorio sería más rápido³.

* Para la realización de este artículo nos hemos acercado a las pocas notas existentes en manuales generales y a las investigaciones realizadas en obras pictóricas similares en las islas de Tenerife y Lanzarote. Para el estudio de los cuadros localizados en las iglesias de Telde, Teror y Santa Brígida, hemos consultado a Hernández Benítez (2002), Suárez Moreno (2008, 2018) y Socorro Santana y Quintana Andrés (2016). Además de Estarriol Jiménez (1981), Rodríguez González (1986) y Castro Brunetto (2003, 2009), buscando similitudes con obras parecidas de otras islas. También han sido de especial interés los artículos aparecidos en la prensa local que dan cuenta de las restauraciones a las que han sido sometidos. Respecto a la Península Ibérica, sobre todo para Galicia, Andalucía y determinadas zonas de Portugal, han sido de gran ayuda los textos de Matarín Guil (1997), Riquelme Gómez (2008), Benítez Blanco (2014) y Torres Castillo (2021), entre otros. Finalmente para el caso americano nos hemos basado en Pérez Morera (2001), Rodríguez Nóbrega (2005) y Mayer (2009). También hemos consultado manuales sobre los rituales que giran en torno a la muerte, su simbología y tradiciones, para recrear el ambiente propio de estos siglos.

** E-mail: lauracalderinojeda@gmail.com.

¹ BOTELLO GIL, Slenka Leandra (2021). «Cuerpos en pecado de las ánimas del purgatorio». *Fronteras de la Historia*, 16 (2), Colombia, p. 72.

² CALERO RUIZ, Clementina, CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier y GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros (2009). *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del setecientos*. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, p. 160.

³ MAYER, Alicia (2009). «El cielo, el infierno y el purgatorio en los sermones novohispanos» en *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 165.



Así las cosas, la devoción a las benditas ánimas del purgatorio caló con fuerza en los canarios de la época moderna, menguando a lo largo del Ochocientos. Nos encontramos ante unos cuadros que están dotados de un fuerte mensaje evangelizador, aunque no siempre su factura es de buena calidad. Se pretendía que sus enseñanzas fueran claras y accesibles por lo que la simbología fue crucial para acompañar los sermones que los frailes lanzaban desde los púlpitos⁴.

Según pasan los años, las imágenes que los acompañan se vuelven más sencillas para lograr un mejor entendimiento de cara a los fieles, aunque el esquema no estaba totalmente encorsetado, permitiéndosele al autor ciertas licencias⁵. Como indica Juana Estarriol, estas pinturas tienen dos maneras de mostrar los planos celestial y terrenal. Normalmente se dividen en dos niveles, con el arcángel san Miguel centrando el espacio, mientras que en el superior se sitúa la corte celestial, y en el inferior las ánimas del purgatorio. Otras veces está más simplificado, pudiendo aparecer tanto el arcángel san Miguel como la Virgen María en sus distintas advocaciones.

Las responsables de prestar auxilio a estas ánimas de manera general eran las cofradías de ánimas. Si un particular deseaba ayudar a un familiar en su tránsito hacia el paraíso, debía realizar sus propias acciones, normalmente con una dotación económica⁶. Las cofradías tenían su propio sistema mediante obligaciones a cargo de sus miembros, a través del pago de indulgencias, capellanías y celebración de misas⁷.

La principal función de estas pinturas era fortalecer la fe. Todos los elementos estaban dirigidos en un discurso propio y con evidente intención evangelizadora. Los brazos de los personajes señalan o indican lo que se debe hacer y lo que no está bien. Lo bueno se refuerza con luz mientras que lo malo está en penumbra, en oscuridad⁸. Las ánimas benditas presentan facciones delicadas y tranquilas, mientras que los condenados se retuercen en medio de las llamas, mostrando rostros tristes, desesperados, suplicantes de perdón y llenos de arrepentimiento⁹. La luz y el color refuerzan las diferentes zonas, tonos pasteles en el cielo, donde predomina el celeste, y rojos y/o naranjas en la zona inferior¹⁰.

Normalmente muestran tres dimensiones que se unen y dialogan entre sí. Slenka Botello los define como la «iglesia militante», es decir, los vivos, los que observan la obra y son temerosos de Dios; la «iglesia purgante», la que se encuentra pur-

⁴ MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel (1991). *Miguel, el arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 261-262.

⁵ CALERO RUIZ, C., CASTRO BRUNETTO, C. y GONZÁLEZ CHÁVEZ, C.M. (2009). *Op. cit.*, p. 182.

⁶ ESTARRIOL JIMÉNEZ, Juana (1981). *La pintura de los cuadros de ánimas en Tenerife*. Colección La Guagua. Las Palmas de Gran Canaria, p. 11.

⁷ BOTELLO GIL, S.L. (2021). *Op. cit.*, p. 77.

⁸ TORRES CASTILLO, René Miguel (2021). «El arte religioso en Ecuador: connotaciones del bien y del mal». *Revista de investigación y pedagogía de arte*, número 10. Facultad de Artes. Universidad de Cuenca, p. 4.

⁹ BOTELLO GIL (2021). *Op. cit.*, p. 68.

¹⁰ CASTRO BRUNETTO, Carlos (2003). «Devoción y arte en el siglo XVIII canario: los cuadros de ánimas y los santos de la orden franciscana». *Revista de Historia Canaria*, 185, p. 34.



TABLA 1			
SANTO	TÍTULO	VESTIMENTA	ATRIBUTOS POSIBLES
SAN AGUSTÍN	Obispo		Báculo Corazón ardiendo y/o atravesado con una flecha Libro con el título de algunas de sus obras Maqueta de una iglesia Mitra
SAN ANTONIO DE PADUA	Sacerdote	Hábito franciscano marrón y cordón con tres nudos	Biblia Lirio Niño Jesús Representación de algunos de sus milagros (peces, mula, etc.)
SANTO DOMINGO	Fundador de la orden dominica	Hábito dominico: túnica blanca y capa negra	Antorcha Azucena blanca Báculo Biblia Cruz flordelisada o patriarcal Estandarte con cruz blanca y negra Estrella Globo terráqueo rematado por una cruz Maqueta de una iglesia Perro con una vela encendida en la boca Rosario que le entregó la Virgen María Tres mitras
SAN FRANCISCO	Fundador de la orden de los frailes menores	Hábito de la orden franciscana	Aves Calavera Crucifijo en una mano Estigmas Libro Lobo Rosario
SAN LORENZO	Diácono y mártir	Dalmática	Bolsa Cáliz lleno con de piezas de oro Cofre Cruz procesional Evangelionario Manípulo Parrilla
SANTO TOMÁS	Dominico y teólogo	Hábito dominico	Alas Espíritu Santo en forma de paloma Libro Maqueta de iglesia Pluma Sol radiante en el pecho

gando sus pecados en el purgatorio; y la «iglesia triunfante», los que alcanzaban la vida eterna y podían ser benevolentes. Si el cielo era, supuestamente, un lugar feliz y agradable y el infierno estaba probablemente en el centro de la Tierra, a tenor de las llamas y el calor, y era un lugar tenebroso, perdido y olvidado por Dios, el purgatorio se entendía como un lugar intermedio, donde el sufrimiento era menor y

pasajero¹¹. Podemos reconocerlo porque no aparece el diablo pero sí símbolos que representan los pecados capitales, objetos punzantes y monstruos como serpientes y/o dragones¹². Además, no hay distinción de clases, como ocurre en la vida terrenal, y todas las personas, sin distinción de sexo, edad, raza o estatus social, podían acabar ahí si no se comportaban correctamente en vida. Ni siquiera los miembros activos de la Iglesia estaban a salvo, de modo que podemos encontrar a un rey, un papa, un obispo o un simple sacerdote... mezclado en medio de las llamas¹³.

El arcángel San Miguel tiene un papel protagonista en este tipo de obras. Lleva la balanza romana en sus manos para pesar las buenas y las malas obras y su trabajo es mediar entre el cielo y el purgatorio; es decir, decidir quién puede subir al paraíso y quién todavía no ha exculpado sus errores¹⁴. María, que también aparece como interceptora, es más benevolente. Tiene la ternura y la comprensión propias de las madres. La podemos encontrar advocada como Virgen del Carmen o del Rosario, esta última en menor medida¹⁵. Junto a ellos se colocan otros santos, cumpliendo idéntica misión, aunque en un papel más secundario. Así podemos ver a san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán, san Agustín, san Antonio de Padua y santo Tomás de Aquino, entre otros¹⁶. Para distinguirlos llevarán símbolos asociados a su papel en su vida terrena o en relación con su martirio, tal y como mostramos en la tabla 1¹⁷.

Además de los símbolos que nos sirven para identificar a los santos que aparecen en las obras, encontramos otros propios de estas imágenes y de su función evangelizadora. Como ya hemos comentado, algunos objetos representan los pecados capitales. Por ejemplo, un zapato elegante o un collar de perlas aluden a la vanidad, la soberbia o la lujuria. Los libros serían los vicios, relacionado con las nuevas ideas ilustradas. Las monedas, la avaricia; una taza, la gula; cartas de una baraja, el juego y los vicios, etc.¹⁸.

¹¹ MAYER (2009). *Op. cit.*, p. 171.

¹² VIZUETE MENDOZA, Carlos (2022). *Las penas del infierno en la literatura espiritual, la predicación y la iconografía (ss. XVI a XVIII)*. Universidad de Castilla-La Mancha. España, p. 46.

¹³ RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth (2005). «El purgatorio en la pintura barroca venezolana: iconografía y discurso». *Escritos en arte, estética y cultura*, 21- 22. Caracas, p. 194.

¹⁴ MARTÍN SÁNCHEZ (1991). *Op. cit.*, pp. 262-263.

¹⁵ RODRÍGUEZ NÓBREGA (2005). *Op. cit.*, p. 128. Ver también MAYER (2009). *Op. cit.*, p. 166.

¹⁶ CASTRO BRUNETTO (2003). *Op. cit.*, pp. 35-37. Véase también RODRÍGUEZ NÓBREGA (2005). *Op. cit.*, p. 200.

¹⁷ DE LA PLAZA ESCUDERO, Lorenzo (coord.), GRANDA CALLEGO, Cristina, MARTÍNEZ MURILLO, José María y OLMEDO MOLINO, Antonio (2022). *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, pp. 25, 42, 99, 127, 222 y 327.

¹⁸ ARMAS NUÑEZ, Jonás (2018). «Iconografía del pecado y su redención. Los cuadros de ánimas». Conferencia pronunciada en el Centro La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria.





Fig. 1. Cuadro de ánimas, Teror. L.: 240 x 200 cm. Foto de la autora realizada en abril de 2023.



Fig. 2. Cuadro de ánimas (det.). Teror. Foto de la autora realizada en abril de 2023.

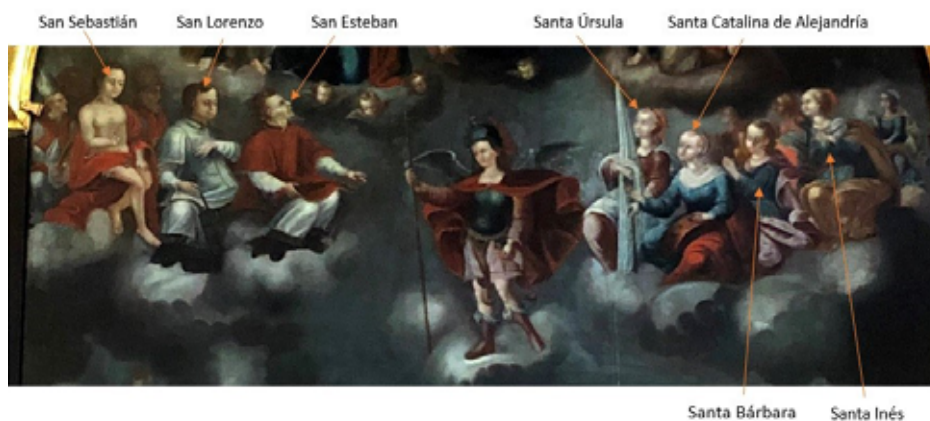


Fig. 3. Cuadro de ánimas (det.). Teror. Foto de la autora (2023).

CUADRO DE ÁNIMAS. BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO. TEROR [FIG. 1]

Examinando el lienzo de arriba hacia abajo, primero localizamos la presencia de la Santísima Trinidad, situados a ambos lados del globo terráqueo. En el cielo, y dentro de un círculo, cabezas de querubines alados, que también aparecen a sus pies. Jesús viste según la fórmula habitual, la túnica roja y el pecho descubierto, lleva la barba y cabello marrón ondulado. Dios Padre viste túnica roja y manto azul y se presenta como una persona mayor con barba y pelo blanco. El Espíritu Santo en forma de paloma con las alas desplegadas se sitúa en medio de los dos. Los acompaña María, compartiendo protagonismo, situada al lado de su Hijo en posición orante.

A la izquierda se coloca el grupo de los apóstoles, presididos por san Pedro y san Pablo, entre otros. A la derecha los santos, entre los que identificamos a san José y san Juan bautista [Fig. 2].

En el centro, el arcángel san Miguel, y posicionados entre nubes blancas y grises, aparecen dos grupos de santos y santas. San Miguel viste traje militar como corresponde a su rango como jefe de las milicias celestiales. Muestra cabellos largos y con una mano sostiene una cruz y con la otra sostiene la balanza con la que pesa las acciones buenas y malas. A su derecha, se sitúan san Esteban, con piedras sobre su regazo; san Lorenzo, con la parrilla; y san Sebastián, con el pecho descubierto y los tres dardos. Y a su izquierda, santa Catalina mártir de Alejandría con la rueda; santa Úrsula con una bandera blanca; santa Bárbara con la torre; y santa Inés; junto a otras santas mujeres [flas almas rodeadas de llamas. Las pinceladas están marcadas en tonos amarillos, rojos y naranjas. Encontramos personas de todas las edades y de ambos sexos. Desnudos, suplican clemencia, alzando la vista esperándola. Algunos intentan cubrirse. Entre los más destacados vemos a un hombre de raza negra, un tonsurado, un obispo e incluso el papa, cuya cabeza corona la triple tiara pontificia.





Fig. 4. Cuadro de ánimas (det.). Teror. Fotografía de la autora realizada en abril de 2023.

La diversidad de personajes nos muestra que todos, si cometemos actos indebidos, podemos terminar en el purgatorio y necesitar de la clemencia divina.

Los ángeles los seleccionan y los ayudan a subir. A la derecha, destaca uno vestido de azul que elige al próximo en ascender al cielo. Lleva los cabellos largos y una pierna al descubierto. Más atrás, otro hace lo mismo en pleno vuelo. A la izquierda, los salvados, ya vestidos con túnicas blancas, comienzan su ascenso asistidos por cuatro ángeles [fig. 4].

Desconocemos el nombre del autor y la fecha de la obra, pero se supone que fue realizada en un taller canario durante el siglo XIX, aunque en un primer momento Martín Sánchez (1991) lo dató en el siglo XVIII. En la restauración encargada por el Servicio de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, los restauradores Carlos Valero e Inmaculada Álvarez descubrieron interesantes detalles que estaban tapados bajo manchas de pintura como pequeños botones en las ropas de los personajes femeninos, diademas y algunas joyas¹⁹.

La mayor parte de la información se encuentra en el Libro del Rancho de Ánimas Arbejales, Teror (2008), donde descubrimos algunas curiosidades como la

¹⁹ «Secretos en el retablo de ánimas en la Iglesia de Teror», *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria. (2008). Véase también «El Cabildo restaura el retablo y lienzo de ánimas de la Basílica de Teror», *Infonortedigital* (2008).



Fig. 5. Cuadro de ánimas, Telde. Fotografía de la autora realizada en junio de 2022.

importancia del número doce, reflejado en las doce cabezas de querubines, las doce estrellas de la corona de la Virgen María o la presencia de los doce apóstoles.

CUADRO DE ÁNIMAS²⁰. BASÍLICA MENOR DE SAN JUAN BAUTISTA, TELDE [FIG. 5]

Este cuadro presenta en la parte superior a Cristo como Cosmocrátor, sentado sobre el globo terráqueo con los brazos extendidos. Viste túnica roja y se advierten los estigmas de la pasión en las palmas de sus manos. Sobre su cabeza la paloma

²⁰ La descripción de la parte central y baja resulta muy complicada de realizar debido a su mal estado de conservación



Fig. 6. Cuadro de ánimas (det.). Telde. Fotografía de la autora realizada en junio de 2022.

del Espíritu Santo y encima Dios Padre; estamos, pues, ante una clara representación de una Trinidad Vertical. Dos círculos de nubes entrelazadas los envuelven a los tres [fig. 6].

A la izquierda le acompañan dieciséis personajes, sentados sobre un trono de nubes. Uno de ellos porta la cruz con el letrero de INRI. A su derecha nueve figuras, entre ellas dos ángeles, portando uno de ellos la columna de la flagelación. Son los *Arma Christi* que simbolizan el sufrimiento de Cristo y aluden a las armas con las que Jesús venció a la muerte y al demonio.

En el centro, el arcángel san Miguel, ataviado con una brillante armadura que le cubre todo el cuerpo y una capa roja. En una mano lleva la espada y en la otra la balanza. A su izquierda, un espacio arquitectónico con forma de cúpula y un iluminado camino de nubes por el que ascienden las ánimas benditas. A su derecha y al fondo, un paraje inhóspito de montañas y un esqueleto castigando a un condenado que yace en el suelo.

En la parte inferior, las almas penantes purgan sus pecados en el purgatorio. A la izquierda, los ángeles les indican el camino hacia el cielo, pero a la derecha encontramos el infierno, representado como un horrible monstruo de dientes afilados, gran boca que engulle y ojos amarillos; es Leviatán, la bestia que aparece en el Antiguo Testamento. Entre los condenados, destacan un esqueleto que lee

un epitafio; es la muerte, que le muestra al alma cuál será su destino si no sigue el camino correcto.

Según Pedro Hernández Benítez, quien fuera párroco y promotor de las obras de arte que se encuentran en la basílica menor de San Juan Bautista de Telde, el cuadro fue pintado en 1675 y costó 379 reales y 2 cuartos. El mismo autor asegura que la parte inferior del lienzo fue tapada con pintura negra y aunque lo relaciona con los escrúpulos del religioso que lo hizo, hoy en día suponemos que la intención era aumentar el dramatismo de la escena y que el mensaje fuese más contundente. En la restauración realizada por Marcos Moreno en el año 2000 fue imposible retirarla del todo porque provocaba el desprendimiento de la policromía original²¹.

Uno de los aspectos más significativos de esta obra es la aparición del infierno. En la parte inferior derecha, encontramos un monstruo, con enormes ojos amarillos y una gran boca abierta con dientes muy afilados. Algunos autores, como Clementina Calero o Castro Brunetto consideran que los infiernos eran colocados posteriormente, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y no en el momento de su ejecución.

Teniendo en cuenta que la pintura negra sería posterior a la inclusión del diablo y que Don Pedro fue párroco de la iglesia a partir de 1934, es de suponer que esa fue la evolución histórica de la obra, aunque no tengamos datos más concretos.

CUADRO DE ÁNIMAS, PARROQUIA DE SANTA BRÍGIDA, SANTA BRÍGIDA [FIG. 7]

Finalmente en el cuadro de ánimas de la parroquia de Santa Brígida, el arcángel san Miguel ocupa la parte superior; situado sobre una basa de nubes, viste armadura militar. No lleva la espada ni la balanza, sino que sujeta un estandarte. Lo rodean cuatro ángeles, dos de ellos ayudan a las almas en su ascenso, mientras que los otros dos esperan.

En el siguiente plano se encuentran los santos intercesores [fig. 8]. A la izquierda santo Domingo, joven, con barba y cabellos marrones, vistiendo el hábito dominico blanco y negro. Con una mano sujeta una cruz alargada que llega hasta la parte superior del lienzo, de la que cuelga un banderín rojo con un círculo azul, emblema de la Orden; en la otra mano porta un rosario al que se agarran dos almas, uniéndose de este modo los dos mundos, el celestial y el terrenal. A su lado san Agustín vestido de obispo con hábito y capa pluvial, que coge por el brazo a un alma a la que ayuda a salir de las llamas. A la derecha, san Lorenzo con la parrilla, símbolo de su martirio, vistiendo dalmática de diácono, y san Francisco con hábito franciscano marrón y banderola como fundador de la orden franciscana. Todos cogen las manos o los brazos de las ánimas a las que ayudan a escapar de las llamas.

²¹ Cfr. HERNÁNDEZ MORENO, Marcos (2000). «Restauración del retablo de ánimas de la Basílica Menor de San Juan Bautista». *Fiestas fundacionales en honor a San Juan Bautista*. Ciudad de Telde.





Fig. 7. Cuadro de ánimas, Santa Brígida. Fotografía de la autora realizada en abril de 2023.

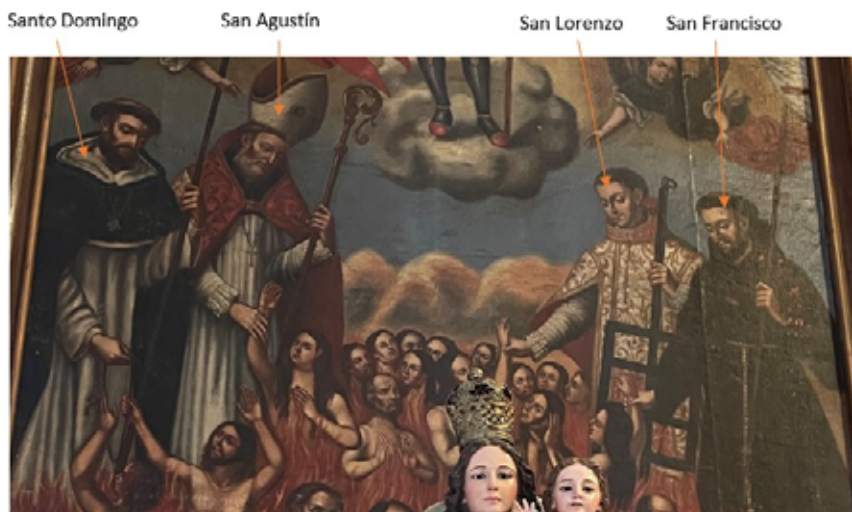


Fig. 8. Detalle del cuadro de Ánimas de la iglesia de Santa Brígida. Foto de la autora (2023).

En la parte inferior, las llamas del purgatorio envuelven a los condenados que están desnudos. Más distanciados y con más detalles los más cercanos al espectador, que elevan las manos suplicando clemencia. El cuadro llegó a la parroquia para sustituir a otro anterior pintado por Alonso de Ortega, que se perdió en el incendio de 1897²². Es una lástima que no contemos con una descripción de la obra destruida, por la que el templo pagó mil reales, tal y como consta en el Libro de Cuentas de Fábrica²³. El actual fue comprado a la iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria, habiendo sido donado por Salvador Hernández²⁴.

CONCLUSIONES

Sería interesante ampliar esta investigación al resto de la isla de Gran Canaria, incluyendo los ejemplares de Gáldar, San Bartolomé de Tirajana y otros que, aunque tengan menor valor artístico, merecen atención, ya sea porque necesiten

²² SOCORRO SANTANA, Pedro y QUINTANA ANDRÉS, Pedro (2016). *La parroquia de Santa Brígida en la historia (1500-2016)*, Beginbook. Humanidades 3, p. 426.

²³ LOBO CABRERA, Manuel y QUINTANA NAVARRO, Francisco (direc.) (2003). *Historia de la villa de Santa Brígida*, tomo I. M.I. Ayuntamiento de Santa Brígida. Gran Canaria, p. 129.

²⁴ ALZOLA, José Miguel (1986). *La iglesia de San Francisco de Asís en Las Palmas*. Fundación Mutua Guanarteme, Las Palmas de Gran Canarias, p. 84.

de una restauración, o por cambio de ubicación a un lugar más adecuado, caso del localizado en la iglesia de San Juan de Arucas²⁵.

Sobre este asunto, debemos resaltar el cuadro de Telde. Las imágenes tomadas durante esta investigación nos muestran que su ubicación actual en el templo no contribuye al buen estado de la obra. Podemos apreciar que las primeras fotografías tomadas en 2015 son más claras, pese a que la cámara utilizada tenía una menor calidad y definición que las más recientes de 2023. En el transcurso de ocho años se aprecia de modo claro el rápido deterioro del lienzo.

Asimismo, la realización de estudios más recientes nos permite subsanar errores anteriores. En algunos manuales más antiguos encontramos que la descripción del cuadro de Santa Brígida coincide, pero se indica que su autor es Alonso de Ortega; mientras que los más recientes reflejan que no es posible que sea el mismo cuadro, pues aquel se perdió en el incendio.

Finalmente, conocer las creencias sobre la vida y la muerte, las costumbres y la estrecha vinculación de la religión en el día a día de los canarios nos sirve para valorar aún más nuestro amplio e interesante patrimonio histórico-artístico.



²⁵ Actualmente se ha presentado una petición al Obispado para aclarar la ubicación actual de la obra.

UNA CAMPANA DE GASPAR DÍAZ EN LA ISLA DE EL HIERRO

José Lorenzo China Cáceres*

RESUMEN

El inventario de campanas de la isla de El Hierro ha permitido dar a conocer un nuevo instrumento del fundidor Gaspar Díaz, datado en torno a 1589. Esta campana, de la iglesia de San Pedro Apóstol de El Mocanal, es singular al tratarse de uno de los pocos metales que se conservan en Canarias realizados a finales del siglo XVI por un posible fundidor local. Este breve estudio se centra en el análisis formal de esta pieza y su contextualización en la producción del artesano Gaspar Díaz, establecido en Santa Cruz de La Palma en el último tercio de la citada centuria.

PALABRAS CLAVE: campana, fundidor, Gaspar Díaz, iglesia de San Pedro Apóstol de El Mocanal, El Hierro.

A GASPAR DÍAZ BELL ON THE ISLAND OF EL HIERRO

ABSTRACT

The inventory of bells on the island of El Hierro has made it possible to unveil a new instrument by the foundryman Gaspar Díaz, dating from around 1589. This bell, from the church of San Pedro Apóstol de El Mocanal, is important, as it is one of the few surviving bells made in the Canary Islands at the end of the 16th century by a possible local foundryman. This study focuses on the formal analysis of this piece and its contextualization in the production of the artisan Gaspar Díaz, established in Santa Cruz de La Palma in the last third of that century.

KEYWORDS: bell, bell foundry, Gaspar Díaz, San Pedro Apóstol de El Mocanal's church, El Hierro.



INTRODUCCIÓN

En estas breves líneas ponemos en valor la existencia de una campana de finales del siglo XVI fundida por Gaspar Díaz, un instrumento que se suma a la escasa nómina de metales conservados de su autoría y que, a su vez, constituye uno de los pocos ejemplares existentes de esta centuria que pueden relacionarse en Canarias de forma directa con su artífice (fig. 1). Este bronce, que aquí datamos en torno a 1589, se localiza en la iglesia de San Pedro Apóstol de El Mocanal (Valverde, El Hierro) y constituye el tercer metal conocido del citado fundidor, activo en la ciudad de Santa Cruz de La Palma en las últimas décadas del Quinientos.

Hasta la fecha, no hemos podido recabar informaciones documentales sobre la pieza, lo que hace que el presente estudio se reduzca a un análisis descriptivo y comparativo de la campana con los dos metales vaciados por Gaspar Díaz para la iglesia de San Andrés Apóstol del municipio de San Andrés y Sauces (La Palma). Precisamente, la relevancia de esta campana radica en su fundidor, pues en las Islas sí se conservan otros metales del siglo XVI, de los que, o bien desconocemos su autoría¹, o, de conocerla, se trata de instrumentos realizados fuera de Canarias². Además,

Doctor en Arte y Humanidades. Docente de Educación Secundaria. Consejería de Educación, Formación Profesional, Actividad Física y Deportes. Gobierno de Canarias. E-mail: jlch-neacaceres@gmail.com.

¹ Hasta la fecha se ha podido constatar la existencia de varias campanas del siglo XVI en Canarias de autoría desconocida que en algunos casos podría tratarse de metales locales. Es el caso de los instrumentos conservados en Gran Canaria vaciados en 1527 y en 1562, el primero localizado en la sacristía de la iglesia de San Pedro Apóstol de Bañaderos (Arucas), y el segundo en la iglesia de la Inmaculada Concepción de Jinámar (Telde). O el de la campana que citaremos en este artículo, que pende de la iglesia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de La Palma, dedicado a la Inmaculada Concepción y fundido en 1595. Se incluye en esta lista, la campana de posible origen flamenco de la iglesia de Santiago Apóstol de Los Realejos. También podrían sumarse otros metales anepigráficos que aún no han podido datarse ni documentarse. Véase MOROTE MEDINA, Cira (08/04/2012): «La campana de Heynricvs», *La Provincia-Diario de Las Palmas*, p. 59; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo (2013): «El trípico flamenco de Santiago y la campana de los Reyes Católicos», *Los Realejos a través del tiempo*, n.º 18, s/p; TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. (2014): «La campana flamenca de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Jinámar (Telde, Gran Canaria)». En C. Rodríguez Morales (ed.), *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 685-690; TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. (2020): *Campanas históricas de Gran Canaria*. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Idea, pp. 51, 146-149, 260-262; CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2020): «Las campanas de Santa Cruz de La Palma y el repique general de la Bajada de la Virgen», *Actas del II Congreso internacional de la Bajada de la Virgen*. Breña Alta (La Palma): Cartas Diferentes Ediciones, p. 644; CHINEA CÁCERES, José Lorenzo: «Campana», *Inventario de arte de los Antiguos Países Bajos en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, ficha APB-TF-F-011, en prensa.

² En este caso referenciamos dos campanas de procedencia flamenca. La primera, fundida en 1567, se debe a Peeter II van den Ghein y se encuentra en la ermita de la Virgen de las Angustias (Los Llanos de Aridane, La Palma); mientras que la segunda es una fundición de 1599 dedicada a san Pedro Apóstol, obra de Pierre de Ransart para la catedral de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria). Véase PÉREZ MORERA, Jesús (1994): «El patronazgo de los señores». *La cultura del azúcar: los ingenios de Argual y Tazacorte*. La Palma: Cabildo Insular, s/p; PÉREZ MORERA, Jesús (2001):





Fig. 1. Campana. Gaspar Díaz, ca. 1589. Iglesia de San Pedro Apóstol. El Mocanal (Valverde, El Hierro). Fernando Cova del Pino.

tampoco contamos con datos que permitan aclarar algunas cuestiones biográficas fundamentales sobre el autor de la pieza que tratamos, pero, aun así, el mero hecho de sumarla a la escasa nómina de producciones locales la convierte en un caso relevante de estudio y preservación.

Con este trabajo damos continuidad al estudio sobre las campanas de la provincia de Santa Cruz de Tenerife, iniciado en 2012 y consistente en la realización del inventario y análisis documental de los instrumentos con el fin de poner en valor este importante patrimonio musical material, sin descuidar la aportación inmaterial de los toques y repiques tradicionales manuales, así como los usos y costumbres intrínsecos a las campanas. Con tal propósito, en el verano de 2019 ini-

«Platería en Canarias: siglos XVI-XIX». *Arte en Canarias siglos XVI-XIX: una mirada retrospectiva*, t. I. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, p. 256; PÉREZ MORERA, Jesús (2013): *El azúcar y su cultura en las islas atlánticas*, vol. 2. [La Palma]: Cabildo Insular de La Palma, p. 109; NEGRÍN DELGADO, Constanza (2006): «Campana», *El arte de Flandes en Madeira y Canarias: ruta del azúcar y su cultura en las islas atlánticas*. [Canarias]: Consejería de Turismo del Gobierno de Canarias; Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane, p. 201; LLOP I BAYO, Francesc y ÁLVARO MUÑOZ, Mari Carmen (08/11/2016): «San Pedro, la de naciente, la pequeña (1)-Catedral de Canarias de Santa Ana-Las Palmas de Gran Canaria (Canarias)», referencia n. 4929. En <http://campaners.com/php/cat_campana1.php?numer=4929> [consulta: 28/07/2023]; TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. (2020): *Campanas históricas...*, *op. cit.*, pp. 51, 187-188; CHINEA CÁCERES, José Lorenzo: «Campana», *Inventario de arte de los Antiguos Países Bajos en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, ficha APB-LP-F-004, en prensa.

ciamos los trabajos de campo en la isla de El Hierro, visitando las iglesias y ermitas de la isla y tomando nota de los datos técnicos de las campanas³. Este trabajo, que quedó incompleto, pudimos finalizarlo en el verano de 2022 gracias a la iniciativa de la empresa Gárgola Cultura y al respaldo de la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, a través del Instituto Canario de Desarrollo Cultural. Siguiendo la senda marcada por el doctor en Historia Gustavo A. Trujillo Yáñez en 2021 con la realización del inventario de campanas de las islas de Fuerteventura y Lanzarote⁴, nos centramos en completar el listado de instrumentos de El Hierro y sumar el inventario íntegro de la isla de La Gomera. Los resultados de este último proyecto se han materializado en el informe del *Inventario de campanas, relojes y matracas de las islas de La Gomera y El Hierro*⁵, un documento que da cuenta de forma pormenorizada de todas las campanas y relojes que se conservan en estas islas y que, en el caso de El Hierro, asciende a treinta y seis y un reloj histórico en la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Valverde. Entre estos instrumentos, se halla el bronce más antiguo que se conserva en la isla, sobre el que versa este artículo, la campana fundida por Gaspar Díaz de la iglesia de San Pedro Apóstol de El Mocanal.

LA CAMPANA MÁS ANTIGUA DE EL HIERRO

La primitiva ermita de San Pedro Apóstol de El Mocanal debió construirse en las últimas décadas del siglo XVI, como se deduce de la fecha de fundición de la campana de Gaspar Díaz, único dato documental que nos atrevemos a relacionar con la fábrica de este templo del norte herreño. Hasta la fecha, el principal dato relacionado con su edificación lo aportaba una manda testamentaria de 1636 favorable a la fábrica⁶. Sin embargo, la existencia de una campana dedicada al santo titular, realizada en torno a 1589, indica que ya entonces la construcción debía estar concluida o muy avanzada, y que en ella ya se reunían los vecinos de la zona a la llamada de este instrumento para celebrar los principales oficios de la comunidad católica.

La ermita, en origen, contaría con un campanario sencillo, posiblemente una espadaña ubicada en la fachada. En torno a 1817 se edificó una nueva estructura para colocar las campanas, que sería sustituida posteriormente por la torre (fig. 2).

³ Agradezco la ayuda y completa disposición del entonces párroco de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Valverde y arcipreste de El Hierro, don Airán Expósito Hernández.

⁴ TRUJILLO YÁÑEZ, Gustavo A. (2021): *A son de campana tañida. Inventario de campanas de Fuerteventura y Lanzarote*. Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Canario de Desarrollo Cultural.

⁵ TRUJILLO YÁÑEZ, Gustavo A. y CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2022): *Inventario de las campanas, relojes y matracas de las islas de La Gomera y El Hierro*. Informe presentado a la Dirección General de Patrimonio Cultural. Gobierno de Canarias. [Las Palmas de Gran Canaria]: Gárgola Cultura.

⁶ ÁVILA, Ana (2012): *Isla de El Hierro: patrimonio artístico religioso*. [Madrid]: Umbral, p. 341.





Fig. 2 (izquierda). Torre-campanario (detalle). Iglesia de San Pedro Apóstol. El Mocanal (Valverde, El Hierro). Fernando Cova del Pino. Fig. 3 (derecha). Campana (detalles). Gaspar Díaz, ca. 1589. Iglesia de San Pedro Apóstol. El Mocanal (Valverde, El Hierro). Fernando Cova del Pino.

Esta debió levantarse en su ubicación actual –en el flanco sur, adosada a los pies del templo–, entre los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, coincidiendo con la fabricación del campanario de la montaña de Joapira de la iglesia de la Virgen de Candelaria (La Frontera), y el de la iglesia de San Antonio Abad (Taibique, El Pinar)⁷. Al cuerpo de campanas de la torre de San Pedro Apóstol se accede desde el interior del templo, a través de una trampilla de madera que protege el interior de la estructura, a la que se llega atravesando una puerta abierta a la altura del coro alto.

La iglesia de El Mocanal, elevada hoy a parroquia, posee un total de cuatro campanas que penden de sendos arcos de cantería abiertos a las principales direcciones cardinales. Junto al metal de Gaspar Díaz –que se localiza en el vano orientado al este–, se hallan dos metales fundidos por Germán Roses Martí en 1954 (Atzeneta, Castellón), dedicados a san Pedro y a la Virgen del Buen Viaje; y un tercero –también dedicado a san Pedro–, realizado por los Hijos de Manuel Rosas en 1989 (Torredonjimeno, Jaén)⁸. Por tanto, la conservación del metal que a continuación pasamos a describir es singular también desde el punto de vista del patrimonio del

⁷ *Idem*, pp. 44, 339, 343.

⁸ *Ibidem*, p. 341; TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. y CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2022): *Inventario de las campanas...*, *op. cit.*, pp. 34-35, 206-211, 262-263.



propio templo, pues, si no fue la primera campana que tuvo esta ermita, sí debió de ser una de las primeras.

De la historia del instrumento poco sabemos, pues no hemos podido localizar datos de fábrica que permitan realizar un seguimiento de la pieza, desde su encargo a su colocación o posibles reparaciones y ajustes. En 1818, una vez edificado el campanario, el instrumento hizo pareja con una nueva campana, según se recoge en el *Libro de Visitas* de la ermita, aunque años más tarde esta otra pieza debió venderse. Lo más probable es que la campana de Gaspar Díaz quedara desde entonces como el único instrumento del templo, pues en las cuentas del periodo comprendido entre 1834 y 1853 se cargaba un gasto de «dos pesos [por la] hechura de una barra p(ar)a la campana»⁹. La doctora Ana Ávila también expone en su pormenorizado estudio sobre el patrimonio religioso de la isla de El Hierro que al menos dos de las antiguas campanas del templo fueron refundidas en torno a 1947, y cuando se bendijeron, uno de esos metales sufrió una rotura que lo inutilizó¹⁰.

La campana de Gaspar Díaz hasta la fecha solo había sido mencionada explícitamente en el citado estudio de la Dra. Ávila, aunque sin detallar la autoría ni ningún aspecto significativo de la decoración o la inscripción del metal. Su cita se ciñe a explicar la dificultad que tuvo para su identificación al exponer que la campana lucía una «inscripción de difícil apreciación», que la lleva a datarla finalmente en el siglo XIX¹¹. Lejos de esta apreciación, el estudio pormenorizado de las inscripciones del metal nos permite asegurar, como veremos a continuación, que se trata de un bronce fundido por Gaspar Díaz en torno a 1589.

La campana presenta un perfil esquilonado ligeramente recto en la caída de la falda¹². Sus asas son simples, compuesta de tres ojos que sirven para fijar las abrazaderas al sistema de contrapeso. Se trata de un sistema que, con toda seguridad, no se corresponde con el original, pues se nota en su contorno el rebaje realizado en una probable refundición, así como la práctica de dos taladros en el hombro del instrumento que acogerían un sistema de anclaje diferente al que hoy posee. Está decorada con dos cordones en el tercio que sirven de marco de la inscripción «HISOLA GASPAR DIAS AÑO DE MILvd.9»; una cruz patriarcal sobre podio de cinco escalones decrecientes en altura en el medio –asociada con la iconografía de san Pedro Apóstol, titular del templo–; dos nuevos cordones que acogen a la segunda inscripción en el medio pie, «MARIA OA P DEM XAS» –cada letra está separada por un motivo decorativo formado por tres pequeñas líneas horizontales

⁹ ÁVILA, Ana (2012): *Isla de El Hierro...*, op. cit., p. 341.

¹⁰ Ídem, p. 341, nota 10.

¹¹ *Ibidem*, p. 341. Este dato queda refutado en el citado inventario de las campanas de la isla de El Hierro. TRUJILLO YÁNEZ, Gustavo A. y CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2022): *Inventario de las campanas...*, op. cit., p. 28.

¹² Las medidas de la campana son las siguientes: 47 cm de diámetro, 5 cm de grosor del labio y 44,5 cm de altura (sin contar las asas). El contrapeso actual es metálico, nada que ver con el cepo o yugo original de madera. Se halla anclada por medio de un sistema de poleas que facilitaría la oscilación del instrumento para sonar en una suerte de volteo, nada característico en el sistema de toques de Canarias. Fue automatizada, como el resto de campanas de la iglesia, por Antonio Cano.



paralelas entre sí– (fig. 3); y un nuevo cordón que circunda el pie del metal. Como se deduce de las inscripciones, la campana fue fundida por Gaspar Díaz en torno a 1589, fecha que no hemos podido certificar de forma definitiva debido a la dificultad que presenta la lectura de la grafía (fig. 3). La segunda inscripción recoge la oración a María, situada justo a los pies de la cruz en alusión al pasaje bíblico en el que la Virgen estuvo junto al madero durante la crucifixión de Cristo (Jn. 19:25). Tampoco hemos podido confirmar el significado de las letras «DEM XAS», posiblemente abreviaturas de la oración, aunque no es descartable asociarlas con un posible donante como sucede en los dos metales del mismo fundidor conservados en La Palma. Otro rasgo característico que también puede observarse en los metales de Gaspar Díaz son las letras. Estas fueron realizadas con tipos independientes que luego se unieron formando las palabras, por eso hay varios caracteres que se encuentran al revés en relación con su correcta lectura.

EL FUNDIDOR GASPARDÍAZ

El hecho de conocer la identidad de Gaspar Díaz y asociarlo con Canarias se convierte en uno de los datos más relevantes del estudio. Normalmente, los fundidores que trabajaron en Canarias durante el siglo XVI ostentaban el oficio de caldereros y no solían firmar sus producciones, limitándose a plasmar la dedicación del metal, invocaciones religiosas y a relacionar, en el menor de los casos, la fecha de su creación y la identidad de los donantes. Así, al nombre de Gaspar Díaz, podríamos sumar únicamente el de algunos fundidores o, mejor dicho, caldereros, de los que lamentablemente no se conservan en la actualidad sus creaciones. Es el caso de Juan de Arce, activo en San Cristóbal de La Laguna en las primeras décadas del siglo XVI, o de Alonso de Vera, vecino de Ayamonte que trabajó también en la misma ciudad en el segundo tercio de la centuria¹³.

Sobre el fundidor Gaspar Díaz poco sabemos. El único dato que se conoce hasta la fecha es que estuvo activo en la ciudad de Santa Cruz de La Palma en las últimas décadas del siglo XVI, información que dio a conocer el doctor en Historia del Arte Jesús Pérez Morera en el epígrafe dedicado a las campanas del segundo tomo de la colección *Historia Cultural del Arte en Canarias* dedicado a las manifestaciones artísticas de Canarias de los siglos XV y XVI. En este breve comentario, cita, a modo de ejemplo de metales conservados en las Islas datados en el siglo XVI, las dos campanas fundidas por Gaspar Díaz para la iglesia parroquial de San Andrés Apóstol de San Andrés y Sauces¹⁴.

¹³ CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2016): «Las campanas». En J.A. Lorenzo Lima (coord.), *La Laguna y su parroquia matriz: estudios sobre la Iglesia de la Concepción*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, p. 378.

¹⁴ PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2008): «Campanas». *Arte en Canarias: del gótico al manierismo*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Viceconsejería de Cultura y Deportes, p. 214.





Fig. 4. Campanas dedicadas a san Andrés Apóstol. Gaspar Díaz, 1598. Iglesia de San Andrés Apóstol. San Andrés y Sauces (La Palma). José Lorenzo China Cáreres.

Como ya se indicó, es posible que el oficio principal de Gaspar Díaz fuera el de calderero, y su identidad coincidiera con la de la persona homónima que figura en el *Libro I de Bautismos* de la iglesia del Salvador de Santa Cruz de La Palma como revela el investigador Manuel Garrido Abofalia¹⁵. En caso de coincidir, Díaz contrajo matrimonio con Blasina Hernández, de cuya unión nacerían tres hijos y una hija, y, además, en 1574, integraba la cofradía de la Vera Cruz de la ciudad, cita en el convento franciscano de la Inmaculada Concepción.

Otro dato de especial relevancia sobre su persona lo ha apuntado en estos últimos años el doctor Trujillo Yáñez en su estudio sobre las campanas de la isla de Gran Canaria. Se trata de la posible relación de Gaspar Díaz con la iglesia de la Inmaculada Concepción de Agaete, para la que realizaría una campana en octubre de 1582¹⁶. Según la interpretación de una partida de cuentas de la fábrica transcrita por Antonio J. Cruz Saavedra, en esa fecha se liquidaba la cantidad de «veynte y tres mill y quinientos y veynte maravedís [...] en hazer la campana y fundir los quatro

¹⁵ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel (2006): «Primeros oficios y ocupaciones artesanas de Santa Cruz de La Palma: oficios relacionados con los metales, piedra y barro», *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n.º 2, p. 93.

¹⁶ TRUJILLO YÁÑEZ, Gustavo A. (2020): *Campanas históricas...*, op. cit., pp. 103-104.

es (ilegible) a fu^o Díaz vecino de Tenerife»¹⁷. La dificultad de lectura que presenta este documento nos impide certificar la relación, pero en caso de coincidir debe observarse que, según este dato, el fundidor residiría en la isla de Tenerife al menos durante la fecha del encargo. Sea como fuere, y quedando esta cuestión pendiente de confirmación, lo que sí queda claro con la existencia de la campana de El Mocanal es que Gaspar Díaz fue conocido fuera de La Palma.

Las campanas de San Andrés Apóstol de San Andrés y Sauces fueron fundidas en 1598 (fig. 4)¹⁸. Poseen contornos similares, rectas en los hombros y de perfil esquilonado con caída recta en el borde. Del vano orientado al sur, pende la campana donada por el mercader portugués Fernán Pinto, dedicada al «Bienaventurado San Andrés», como reza la inscripción que luce en el medio pie¹⁹. En el vano norte, está la campana conocida popularmente como «La Grande». La donó el licenciado Gregorio de Fleitas y presenta una rotura considerable en la boca que, afortunadamente, no ha perjudicado de forma grave a su afinación. Ambos instrumentos poseen una cruz en el medio sobre podio escalonado con motivos geométricos en su interior y cantoneras triangulares, y las aspas del apóstol titular en el medio pie. Estas características son similares a las de la campana de El Mocanal, de tal forma que encontramos las siguientes coincidencias que las emparentan:

- En primer lugar, la forma que presentan los instrumentos, de aspecto tosco, con hombros estrechos y falda recta que se ensancha del mismo modo en el pie, dibujando ligeramente un contorno escalonado.
- El empleo del mismo tipo de letra mayúscula humanista, realizada, al igual que los números y símbolos de puntuación o separación, en moldes rectangulares, como ya se ha explicado anteriormente.
- La presencia de una cruz situada en el medio de la campana formada por figuras geométricas –cuadrados y triángulos–, levantada sobre un podio de escalones descendentes formada por niveles de número impar. No obstante, aunque esta es la generalidad, las tres cruces presentan particularidades, pues, como ya señalamos, en el caso de la campana de El Mocanal, se trata de una cruz patriarcal.

¹⁷ CRUZ SAAVEDRA, Antonio J. (1996): «La arquitectura religiosa en la Villa de Agaete (Gran Canaria)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 42, p. 300.

¹⁸ Estas campanas debieron coincidir o sustituir a un metal de origen flamenco que había encargado Diego de Guisla el 30 de julio de 1585. Gaspar Díaz se comprometió el 10 de abril de 1598 con Fernán Pinto, y ante el escribano Gaspar Simón de Silva, a fundir una campana para la iglesia de San Andrés Apóstol que entregaría durante el siguiente mes de mayo, estando presente entre los testigos el licenciado Gregorio Fleitas, donante de la segunda campana. Agradezco esta información al investigador Luis Agustín Hernández Martín. Véase HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín (2017): *Libro primero de bautismos de las Iglesias de San Andrés y de Montserrat. Isla de La Palma (1548-1605)*. Isla de La Palma: Cartas Diferentes Ediciones, pp. 45-48.

¹⁹ PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2008): «Campanas». *Arte en Canarias...*, op. cit., p. 214; PÉREZ MORERA, Jesús (2017): «Villa de San Andrés (La Palma): declaración como Conjunto Histórico», *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, n.º 10, pp. 226, 235-236.





Fig. 5. Campana dedicada a la Inmaculada Concepción. Anónima, 1595. Iglesia de San Francisco de Asís. Santa Cruz de La Palma. José Lorenzo China Cáceres.

Lo único que difiere en los tres instrumentos es el asa, pues las campanas de San Andrés y Saucos cuentan con asas de corona, mientras que la de San Pedro de El Mocanal posee un asa sencilla que debió reemplazar a la original en alguno de los momentos en los que se reubicó el metal en el templo, como ya se ha comentado.

Estas mismas formas, con alguna variación, las hemos localizado en la campana más antigua que conserva la ciudad de Santa Cruz de La Palma, uno de los bronzes del antiguo convento franciscano de la Inmaculada Concepción (fig. 5). Fue fundido en 1595 y está dedicado a la Inmaculada Concepción. Sus características son coincidentes con los instrumentos descritos –los cordones que flanquean las inscripciones y la presencia de una cruz patriarcal erigida sobre un podio de cinco escalones–, con la salvedad de que no figura el nombre del fundidor, y las letras empleadas no poseen la tipología humanista. De este modo, aunque encontramos similitudes, no podemos asegurar que se trate de una campana de Gaspar Díaz²⁰.

²⁰ CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2020): «Las campanas de Santa Cruz de La Palma...», *op. cit.*, p. 644.

DIFUSIÓN Y CONSERVACIÓN

No cabe duda de que la realización de un inventario, sea cual sea su categoría o materia, se convierte en una empresa infructuosa si no encuentra una aplicación directa en el desarrollo de la sociedad. Desde el ámbito patrimonial, contar con listados de bienes permite establecer prioridades en la conservación, asentar y ampliar el conocimiento y, sobre todo, evitar la pérdida de obras que podrían estar en peligro de desaparición. Con las campanas pasa algo similar, pues la sensibilidad por contar con bases de datos que permitan contabilizar, datar y establecer estrategias de protección de estos bienes es relativamente reciente, al menos en Canarias. No es nuestra intención detenernos en este aspecto en este trabajo, por lo que recomendamos la lectura reflexiva del análisis que al respecto realiza el doctor Trujillo Yáñez en su reciente artículo titulado «Campanas en las Canarias Orientales: una valoración de conjunto»²¹.

En este sentido, el *Inventario de campanas, relojes y matracas de las islas de La Gomera y El Hierro* ya ha cumplido con la función de dar a conocer piezas de gran importancia como la campana de Gaspar Díaz²². Un instrumento que, pese a su valor histórico, no cuenta con las mejores garantías de conservación y protección. Como explicamos, este bien forma parte de la escasa nómina de campanas conservadas en Canarias que datan del siglo XVI, a lo que suma la condición de tratarse de una obra con autor de posible origen canario del que se conservan únicamente otros dos ejemplares en la isla de La Palma.

Las condiciones de conservación de la campana en general son muy buenas, pues a nivel formal se pueden leer sin problemas las inscripciones y se distinguen perfectamente los elementos que la decoran; mientras que, a nivel acústico, sigue empleándose para las principales llamadas del templo. Sin embargo, la campana tiene varios aspectos negativos que deben tenerse en cuenta, como los taladros que posee en el hombro, el asa añadida y, sobre todo, la automatización de su toque a través de un mazo eléctrico que la golpea en el mismo punto cada vez que se acciona, causándole un desgaste considerable.

Por tanto, y siguiendo las indicaciones que se plantearon en el informe que acompaña al citado inventario, proponemos como medida principal la consideración y declaración del instrumento como Bien de Interés Cultural (BIC) en la categoría de bien mueble, considerando ante todo su valor histórico-artístico²³. Al margen de que se realice esta acción, a modo preventivo, sería recomendable la retirada del sistema de toques automáticos con el que sigue siendo accionado el metal a la hora de realizar las principales llamadas del templo. Y, en último lugar, sería conveniente

²¹ TRUJILLO YÁÑEZ, Gustavo A.: «Campanas en las Canarias Orientales: una valoración de conjunto», *Vegueta*, en prensa.

²² TRUJILLO YÁÑEZ, Gustavo A. y CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2022): *Inventario de las campanas...*, *op. cit.*, pp. 28, 35, 39, 41, 204, 262.

²³ TRUJILLO YÁÑEZ, Gustavo A. y CHINEA CÁCERES, José Lorenzo (2022): *Inventario de las campanas...*, *op. cit.*, pp. 35, 39.



intentar devolverles a la campana y al conjunto de instrumentos que la acompañan, los yugos o cepos de madera que se acomodarían con mayor rigor histórico al sistema de cuelgue que debió de tener este instrumento desde su fundición, lo que mejoraría la estética exterior de la iglesia de San Pedro Apóstol de El Mocanal.

CONCLUSIONES

El inventario de campanas de la isla de El Hierro ha permitido dar a conocer una nueva campana del fundidor Gaspar Díaz localizada en la iglesia de San Pedro Apóstol de El Mocanal. Se trata de una pieza singular por ser la tercera campana conservada de un fundidor con posible origen local –establecido en la ciudad de Santa Cruz de La Palma–, que debió ser fundida para el templo en torno a 1589. Una fecha que proponemos estimada por la dificultad de comprensión que entraña la lectura de las inscripciones del metal.

Se abre aquí una vía de investigación que permita dar a conocer con profundidad la figura y el trabajo de Gaspar Díaz, así como de otros fundidores de origen o establecimiento local durante los siglos XV y XVI. Para ello será fundamental continuar con la labor de documentación que permita esclarecer, entre otras cuestiones, sus principales datos biográficos.

El estado de conservación de esta campana no es malo, pero deben emprenderse acciones que permitan su protección legal, como su declaración como BIC. Del mismo modo, sería un acierto recuperar el sistema de anclaje tradicional, sustituyendo el contrapeso metálico por un yugo o cepo de madera, evitando al mismo tiempo no realizar toques automáticos, sino manuales.



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.



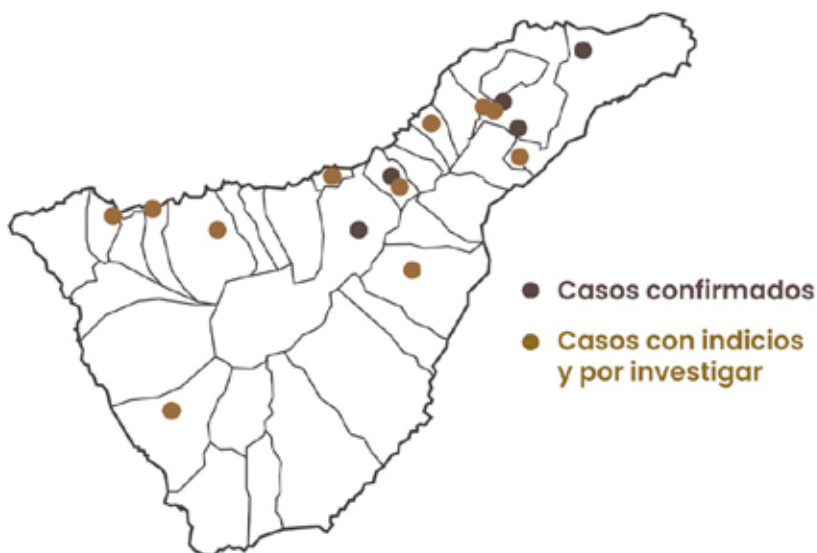


Figura 2. Mapa de distribución de esculturas mutiladas con fines vestideros en la isla de Tenerife.

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.

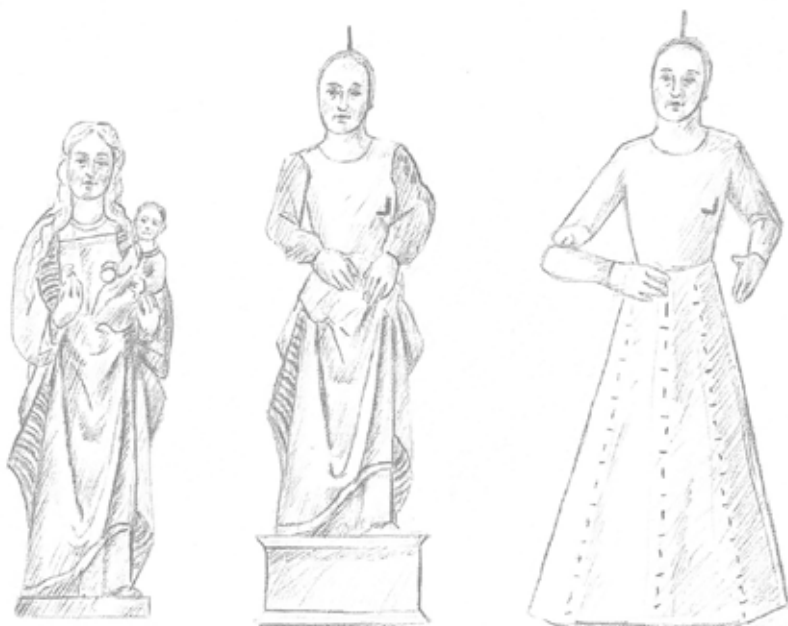


Figura 5. Dibujo reconstrucción de la *Virgen de Las Nieves* de Taganana en sus diferentes fases: Imagen de bulto, mutilación vestidera y transformación en candelero (actualidad).

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 brazos 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. 1, 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.



LA INVESTIGACIÓN SOBRE MOMIAS GUANCHES EN TENERIFE ENTRE LA SEGUNDA REPÚBLICA Y EL FINAL DE LA DICTADURA DEL GENERAL FRANCO (1931-1982)

Alfredo Mederos Martín*
Gabriel Escribano Cobo**

RESUMEN

La Segunda República supuso una reactivación de los hallazgos de momias, todos inmediatamente expoliados, en cuevas como Llano Maja (1931) o Uchova (1933). Con la creación de la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas (1940) y la incorporación de Diego Cuscoy (1943) se reactivó la investigación del campo, recuperándose hallazgos como Risco Blanco (1955) o excavándose las dos primeras cuevas con una momia individual *in situ*, Jagua (1956) y Pilon (1962).

PALABRAS CLAVE: Tenerife, momias, guanches, siglo xx.

THE RESEARCH ON GUANCHE MUMMIES IN TENERIFE BETWEEN THE SECOND REPUBLIC AND THE END OF THE DICTATORSHIP OF GENERAL FRANCO (1931-1982)

ABSTRACT

The Second Republic meant a reactivation of mummy finds, all immediately looted, in caves such as Llano Maja (1931) or Uchova (1933). With the creation of the Provincial Commissariat for Archaeological Excavations (1940) and the incorporation of Diego Cuscoy (1943), field research was reactivated, recovering mummy finds such as Risco Blanco (1955) or excavating the first two caves with an individual mummy in their original position, Jagua (1956) and Pilon (1962).

KEYWORDS: Tenerife, mummies, guanche, twentieth century.



INTRODUCCIÓN

A la espera de una revisión de hallazgos aislados en los periódicos entre 1916-30, la investigación arqueológica a partir de 1931 va a estar determinada en el periodo republicano por la ausencia de unos responsables locales del patrimonio arqueológico, lo que facilitó expolios como el que se produjo en la cueva de Uchova en 1933.

Sin embargo, con la creación por Julio Martínez Santa-Olalla de la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas, a cargo inicialmente de un historiador, Dacio Darías Padrón (1940-1942), y después un filólogo clásico, Juan Álvarez Delgado (1942-1951), la situación mejoró, en particular desde que dispusieron de partida económica a partir de 1942 y de la ayuda de un profesor de primaria, Luis Diego Cuscoy, quien realizó el trabajo de campo casi en la totalidad. Este lo desempeñó como auxiliar (1943-1947), comisario local de Excavaciones Arqueológicas del Norte de Tenerife (1948-1951), comisario provincial de Excavaciones Arqueológicas (1951-55) y del Servicio de Investigaciones Arqueológicas del Cabildo de Tenerife, hasta la apertura del Museo Arqueológico de Tenerife, del que fue nombrado su director (1958-1985) (fig. 1).

A partir de 1955, Diego Cuscoy estuvo bajo la supervisión institucional del catedrático de Historia de España Elías Serra Ràfols, inicialmente comisario local de Excavaciones Arqueológicas de La Laguna y poco después delegado de zona del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas (1956-), mientras Diego Cuscoy fue nombrado delegado provincial del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas.

Las primeras referencias consisten en la recuperación de información sobre expolios en cuevas, Llano de Maja en Las Cañadas (1931/1946), barranco Milán en La Laguna (1931), cueva del Masapé I de San Juan de la Rambla (1935/1947) o Risco Caído de La Victoria (1933-36/1943), pero a partir del estudio del abrigo de Roque Blanco (1955), ya Diego Cuscoy empezó a planificar excavaciones en cuevas importantes donde se habían documentado varias momias previamente, como fue el caso de la cueva de Uchova en San Miguel de Abona (1953) u Hoya Brunco en Icod (1955). Su tesón le acabó premiando con la localización de la pequeña cueva en el barranco de Jagua, de El Rosario (1956), y posteriormente con la momia infantil de la cueva del barranco del Pilón en San Miguel de Abona (1962), pero desde 1961 sufrió una clara escasez de financiación, que ciñó su investigación principalmente a la isla de Tenerife, donde las actuaciones son intervenciones puntuales de salvamento tras el expolio de cuevas funerarias, solo recuperando una financiación regular con la llegada de Martín Almagro Basch entre 1969-73. De esta etapa solo cabe mencionar el hallazgo puntual de la momia de un niño de 2 meses en el acantilado de El Sauzal (1969).

* Universidad Autónoma de Madrid.

** Universidad de La Laguna.



Fig. 1. Luis Diego Cuscoy, auxiliar (1943), comisario local (1948) y comisario provincial de Excavaciones Arqueológicas (1951). Foto Familia Diego Cuscoy.

Al tratarse los descubrimientos de pequeñas cuevas individuales muestran cómo el expolio que habían sufrido las cuevas guanches desde mediados del siglo XVIII había hecho cada vez más excepcionales los nuevos hallazgos.

A partir de la segunda mitad de los años setenta ya se aprecia la investigación del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de La Laguna en Las Cañadas del Teide, con excavaciones en montaña del Cascajo (1977) y las cañadas de la Grieta (1980), El Portillo (1980), Angosturas (1982) y Capricho (1983) por M. Arnay, E. González Reimers y M.^aC. Jiménez, además de que la inspección del hallazgo en 1981 del barranco de Uzcame, por la edad ya de Diego Cuscoy, fue encargada a C. del Arco.

1. MONTAÑA DE LAS PIEDRAS, LLANO DE MAJA, LAS CAÑADAS (LA OROTAVA) (1931)

En torno a 1931, según le comentaron a Diego Cuscoy, se produjo el descubrimiento de la cueva, localizándose «momias, collares enteros, vasijas», siendo frecuentada después por cabreros y leñadores. La instalación de una colmena en sus inmediaciones propició que fuese explorada de nuevo por el vigilante, quien localizó





Fig. 2a. Vista de la entrada a la cueva de Llano de Maja, Las Cañadas (La Orotava) (1931).

en 1946 numerosos huesos humanos e informó al director del Instituto de Estudios Canarios, el cual pasó la información a la Comisaría General de Excavaciones¹.

Se trataba de una cueva situada en un pequeño roque situado al este de la montaña de las Piedras, a 2373 m. s. n. m., en el Llano de Maja, próxima a la fuente de los Chupaderos, con unos 15 m de altura máxima desde el piso inferior, que presenta un acceso por un pequeño boquete en su lado este. La cueva presenta una plataforma más elevada con 8 m de longitud, 2,50 m de ancho y algo más de 5 m de altura, que ha sido el espacio más reutilizado por pastores, y presentaba restos de hogares recientes y una capa de cenizas, con apenas 15 cm de relleno. Un segundo piso inferior, de acceso más difícil, tiene 10 m de longitud y algo más de 5 m de ancho, recubierto de piedras volcánicas de diferente tamaño² (fig. 2a).

En este segundo piso, una vez identificada una mandíbula humana en superficie, se inició la excavación trazando una zanja que cubría los 5 m de ancho, reti-

¹ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.] (1947): «La necrópolis del Llano de Maja (isla de Tenerife)». *Excavaciones arqueológicas en Tenerife (Canarias). Plan Nacional 1944-1945. Informes y Memorias*, 14. Madrid, pp. 103, 106.

² ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, pp. 103-105, 104, fig. 17; DIEGO CUSCOY, L. (1965b): «III. Resultados de la tercera campaña arqueológica en la necrópolis del Llano de Maja». *Tres cuevas sepulcrales guanches (Tenerife)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 37. Madrid, p. 35.



Fig. 2b. Cráneo de perro parcialmente momificado de Llano de Maja (La Orotava).

rando casi 1 m de espesor de piedras volcánicas, localizándose otras 10 mandíbulas humanas y algunos huesos que indican que los cráneos fueron expoliados por los descubridores. Solo en el extremo norte se encontró un sector más intacto donde se localizó un enterramiento con orientación norte-sur de un hombre adulto joven sobre un lecho de troncos de madera de sabinas y el cráneo con un grueso cabezal de sabinas, que portaba un collar de cuentas, acompañado en su costado derecho, quizás depositados originariamente en una pequeña bolsa de piel, por dos punzones de hueso, varias piezas líticas de obsidiana. En cambio, en el lado derecho habían depositado 4 vasijas cerámicas, una de mayor tamaño, dos esferoides de basalto y un fragmento de asta de madera de pastor³. La presencia de fragmentos de piel le llevan a sugerir que eran parte de las piedras que recubrían a una posible momia⁴, pero pudo ser simplemente restos de las ropas. En la tercera campaña se localizaron 10 nuevos fragmentos de piel, 3 de vestido, 5 del sudario y 2 de correíllas o ceñidores, pero es especialmente importante uno del sudario porque conservaba cosidas cuatro pieles⁵, lo que confirmaría la presencia de una momia.

³ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, pp. 106-108; DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.* n. 2, p. 35.

⁴ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, p. 109.

⁵ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 2, pp. 43-44 fig. 15.



En una segunda campaña, que pudo realizarse después de autorizarse la actuación en junio de 1962, se localizaron dos cráneos de perro, uno momificado, que acompañaban al enterramiento mejor conservado, recuperándose más fragmentos de pieles, algunas cosidas, que considera parte de un sudario de momia⁶. Sin embargo, en otra parte del informe menciona que un cráneo de perro se encontró en la primera campaña y otros dos en la tercera, planteando su posible carácter funerario, siendo sacrificado y sepultado al mismo tiempo que su dueño⁷, confusión quizás debida a que ambas campañas pudieron realizarse muy poco separadas en el tiempo (fig. 2b).

Además, se comprobó que la mitad oeste de la plataforma oeste tuvo también posible uso, documentándose hachones de tea, cerámica, obsidiana y dos punzones de hueso. Se continuó excavando en la tercera campaña de 1963, apreciándose solo un estrato de 16 cm y 10 nuevas obsidiana, 6 fragmentos de bordes cerámicos y 3 cuentas de collar de arcilla⁸, pero realmente no permiten confirmar que ese espacio también tuvo uso funerario como sugiere Diego Cuscoy.

Solo se pudo ubicar en la tercera campaña una repisa natural de 1,80 m de longitud y 0,70 m de anchura, a 0,50 m sobre el piso inferior, donde se localizaron 26 cuentas de collar de arcilla y pudo haber un enterramiento⁹.

Aunque no hay un estudio antropológico, resultado de las tres campañas de excavación, menciona la presencia de 45 enterramientos a partir de un mismo hueso¹⁰, considerando que serían sepultados entre el verano y el otoño por pastores de Arafo, Güímar o Fasnía¹¹.

Se ha datado un individuo, Beta-368.411, 1050±30 BP, 870-930 DC¹², 896 (997) 1034 AC, el siglo x DC.

2. CUEVA DEL BARRANCO MILÁN, BARRANCO DEL AGUA DE DIOS (LA LAGUNA) (1931)

Durante la campaña en 1946 en el barranco de Milán, Diego Cuscoy fue informado del hallazgo de «momias, que fueron destruidas y rosarios de los guan-ches», «hace ahora unos quince años»¹³, ca. 1931. Sin embargo, cuando la cueva fue

⁶ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 2, p. 36, lám. 21/1.

⁷ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 2, pp. 42, 49.

⁸ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 2, pp. 36-37.

⁹ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 2, p. 37.

¹⁰ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 2, p. 48.

¹¹ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 2, pp. 48, 50.

¹² ARNAY, M., GONZÁLEZ REIMERS, E., NAVARRO, J.F., CRIADO, C., CLAVIJO, M.A., GARCÍA ÁVILA, J.C., MARRERO, E. y POU, S. (2017): «Estudios sobre el patrimonio arqueológico del Parque Nacional del Teide». *Proyectos de investigación en Parques Nacionales: 2012-2015*. Madrid, p. 113, tabla 2; FREGEL, R. *et al.* (2019): «Mitogenomes illuminate the origin and migration patterns of the indigenous people of the Canary Islands». *Plos One*, 14 (3), p. suppl., tabla 1.

¹³ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, p. 152.



objeto de excavación fueron descubiertos 21 enterramientos, aunque se mencionan realmente 24 cráneos y 164 cuentas de collar¹⁴, pero no había restos parcialmente momificados que sugieran la presencia de momias, aunque sí se documentaron trozos de piel agamuzada y un cordón de fibra vegetal que podrían sugerir su posible presencia, aunque también podrían ser restos de pieles de las vestimentas.

Se trataba de una cueva con unas dimensiones de 1,75 m de ancho de entrada por 2,50 m de altura y 6,50 m de profundidad, la cual presentaba un muro de piedra de cierre y una entrada secundaria de 0,75 m de ancho. Los enterramientos conservados se concentraban en el lado sur de la cueva y también en un pequeño nicho natural con 1,55 m de fondo y 1,10 m de altura, donde había dos enterramientos con eje N-S, en el que se concentraban todas las cuentas de collar de la cueva, trozos de piel y un fragmento de cuerda de fibra vegetal. El sondeo mostró una estratigrafía de unos 2,70 m de profundidad, con un nivel superior estéril de 0,70 m, 24 enterramientos en un nivel intermedio de 1,50 m de profundidad y un estrato base de 0,50 o 0,60 m. Aparte de los dos cuerpos en el nicho solo se pudo ubicar con cierta precisión la orientación de otros dos en posición decúbiteo supino en dirección E-W¹⁵.

3. CUEVA DE UCHOVA, BARRANCO DE TAFETANA (SAN MIGUEL DE ABONA) (1933)

El 19 de junio de 1933 se produjo el descubrimiento casual de la cueva de Uchova, que se localiza a 925 m. s. n. m. en el barranco de Tafetana, por un joven cabrero de 21 años, Domingo Pérez González, próxima al camino de Vilaflor, quien informó al Ayuntamiento a los tres días del hallazgo¹⁶. El nombre parece asignarse por denominarse un caserío próximo «de Ochoa» o Uchova, mientras la cueva se denomina de La Cáscara según un informe del día 22 de junio del juzgado municipal y de la guardia civil entregado al juez de paz y farmacéutico Eduardo Estévez¹⁷, aunque también La Cáscara es un topónimo de la zona¹⁸. Otra referencia la menciona como la cueva de los Guanches¹⁹ (fig. 3a).

El gobernador civil, Vidal Gil Tirado, que se había incorporado a Tenerife por entonces pocos meses antes, el 17 de enero, proveniente del Gobierno Civil de Badajoz, dio noticia del descubrimiento que salió en *La Tarde* el 23 de junio y en *La Prensa y Hoy* el 24 de junio. Por otra parte, de acuerdo con la entonces recién promulgada Ley de Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, el gober-

¹⁴ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, pp. 153-154.

¹⁵ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, pp. 150-153.

¹⁶ *La Prensa*, 24-6-1933; DIEGO CUSCOY, L. (1952): «La necrópolis de la Cueva de Uchova en el barranco de La Tafetana (Tenerife)». *Revista de Historia Canaria*, 18 (106), p. 393.

¹⁷ MARTÍN OVAL, M. y DELGADO MIRANDA, D. (2011): «Pasado y presente de la necrópolis de la cueva de Uchova (San Miguel de Abona, Tenerife)». *Canarias Arqueológica*, 19, pp. 190, 192.

¹⁸ *La Prensa*, 24-6-1933.

¹⁹ *Hoy*, 27-6-1933.





Fig. 3a. Entrada a la cueva de Uchova (San Miguel de Abona) (1933).

nador civil también informó al director general de Bellas Artes, Ricardo Orueta y Duarte, quien ordenó su protección.

Sin embargo, aunque se nombró al descubridor, Domingo Pérez, como vigilante de la cueva, durante el primer fin de semana, el sábado 24 de junio, visitaron la cueva unas 600 personas del entorno²⁰, y el domingo 25 se produjo el saqueo de la misma por «chasneros» de Vilaflor²¹. Fueron denunciados por Domingo Pérez ante la guardia civil, quienes los detuvieron en Vilaflor, pudiendo recuperar huesos y restos de pieles²². Estos restos antropológicos se unieron a los que se recogieron del interior de la cueva por orden del gobernador civil para ser remitidos a Madrid. Este hecho, aunque es denunciado por Diego Cuscoy²³ porque se descontextualizaron los conjuntos de huesos, en caso contrario probablemente habrían acabado desapareciendo. Los restos se depositaron provisionalmente en el sótano del Cabildo de Tenerife, a la espera de un envío a Madrid que no se produjo, donde finalmente Diego Cuscoy los pudo recuperar en dos cajas de madera años después. La pérdida principal, que no sabemos si fue en parte por los expoliadores o durante el almacenamiento, es que no se conserva ningún cráneo de la cueva y tampoco los restos momificados²⁴.

²⁰ *La Tarde*, 26-6-1933.

²¹ *Hoy*, 27-6-1933.

²² *La Tarde*, 29-6-1933.

²³ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, p. 407.

²⁴ Com. pers. M. Martín Oval.

A la cueva se desplazaron a visitarla tanto el entonces director del Instituto de Estudios Canarios, José Peraza de Ayala, como María Rosa Alonso, miembro de la junta directiva²⁵, redactando Alonso un informe al ministerio sobre el hallazgo²⁶. Precisamente José Peraza de Ayala fue quien quedó en posesión de la mitad del único cuenco de madera recuperado en Uchova²⁷.

Los datos del número de enterramientos identificados osciló entre 80²⁸, 77²⁹, 74³⁰, entre 60 y 70³¹ o 55³², cifras descendentes con el paso de los días, presumiblemente cuantificadas contando los cráneos visibles. También se menciona que solo en seis conjuntos se conservaba la momificación, 5 manos con dedos y uñas y un pie con su tibia y peroné³³, lo que implica un mínimo de 3 momificados. Después de una revisión reciente se contabilizaron indicios de momificación en 13 huesos³⁴. A partir del estudio antropológico, por las 70 mandíbulas inferiores conservadas, habría este número mínimo de individuos, estudiándose en detalle 52 que se desglosan en 25 hombres y 27 mujeres, de los que solo uno masculino es un infantil I de 2-3 años y el grupo más representado es entre 45-49 años con 9 individuos³⁵. Ya que se recuperaron 70 fragmentos de mandíbula, no deja de sorprender que desde dentro del propio museo, Estévez³⁶ indique 52 individuos, Diego Cuscoy³⁷ mencione 55 individuos y Rodríguez Martín³⁸ señale 60 individuos. Por otra parte, Del Arco³⁹ sugiere que eran casi 60.

Para preparar un artículo especial por coincidir con el n.º 100 de la *Revista de Historia Canaria*, y dedicárselo al comisario general de Excavaciones, Julio Martínez Santa-Olalla, Diego Cuscoy decidió reexcavar la cueva durante en el verano de 1953. Para ello contaba con un croquis de la disposición de los principales enterramientos, que realizó en 1933 el director de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Pedro Suárez Hernández. En la campaña realizó una planta

²⁵ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, p. 395.

²⁶ AGA, Cultura, 12.725/217/50.

²⁷ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, pp. 408, fig. 9, 410, fig. 11/2.

²⁸ *Hoy*, 27-6-1933.

²⁹ Domingo Pérez com. pers. a DELGADO GÓMEZ, J.F. (1995): *El Menceyato de Abona. Arico, Granadilla, San Miguel, Arona, Vilaflor*. Tenerife, p. 102.

³⁰ *La Prensa*, 24-6-1933.

³¹ *La Prensa*, 24-6-1933.

³² *La Tarde*, 26-6-1933.

³³ *La Prensa*, 25-6-1933.

³⁴ ESTÉVEZ GONZÁLEZ, M.^ªC. (2004): *Marcadores de estrés y actividad en la población guanche de Tenerife*. Estudios Prehispánicos, 14. Madrid, p. 121, tabla 6.1.5.

³⁵ MARTÍN OVAL, M. y DELGADO MIRANDA, D., *opus cit.* n. 17, pp. 207, 209, tabla 1.

³⁶ ESTÉVEZ GONZÁLEZ, M.^ªC., *opus cit.*, n. 34, p. 50, tabla 4.2.1.

³⁷ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, p. 406.

³⁸ RUIZ-GÓMEZ, M.^ªM.; ROSARIO, C. y ARCO, M.^ªM. (1992): «Estudio de los ajueres funerarios de Tenerife». *I Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). I. La Laguna, p. 168.

³⁹ ARCO AGUILAR, M.^ª del C. del (1976): «El enterramiento canario prehispánico». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 22, p. 50.





Fig. 3b. Foto del descubrimiento de la cueva de Uchova (San Miguel de Abona), con 4 cráneos *in situ*, poco después desaparecidos.

real de la cueva, donde señaló las 19 agrupaciones de huesos recogidas en el dibujo de 1933. Dentro de la cueva, que tiene 57,5 m de longitud, había solo un conjunto de huesos en el corredor de entrada con 16 m de longitud; 13 agrupaciones, de la nº 2 a la 14, en la primera sala de 23 m de longitud, 15 m de ancho y entre 2 y 5 m de altura; ningún conjunto en una segunda galería de 8 m de longitud y finalmente 5 agrupaciones de huesos, nº 15-19, en la cámara más profunda de 10,5 m de longitud, 3,5 m de ancho y 2,5 m de altura⁴⁰. Una de las agrupaciones, según su descubridor, probablemente en función del número de cráneos visibles, tenía 12 cráneos⁴¹, ratificada por el croquis de Pedro Suárez⁴², observándose hasta 9 cráneos en una foto⁴³. La ausencia de cráneos ha llevado a plantear que hubo un culto al cráneo, con su separación después de que el cráneo estuviese descarnado de forma natural⁴⁴, pero la documentación fotográfica, que confirma su presencia, no ratifica la hipótesis planteada (fig. 3b).

⁴⁰ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, pp. 402, 403, fig. 3.

⁴¹ *La Tarde*, 24-6-1933.

⁴² DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, p. 404.

⁴³ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16., fig. 7.

⁴⁴ GONZÁLEZ ANTÓN, R. *et al.* (1995): «La necrópolis de Ucazme (Adeje, Tenerife). Estudio arqueológico, bio y paleopatológico». *Eres (Arqueología)*, 6 (1), p. 34.

La revisión de los datos muestra con relativo detalle que se ocupaban repisas en las paredes (agrupaciones 4, 5 y 8 con 1 esqueleto)⁴⁵ y otros cuerpos estaban rodeados de cercados de piedra que son perfectamente visibles en un dibujo de Pedro Suárez y la foto de este mismo enterramiento⁴⁶. Por otra parte, se menciona por el descubridor la deposición de cadáveres superpuestos en andamios de madera. «Estaban colocados [...] en una especie de camarotes contruidos con palos de sabina, acostados los cuerpos en posición decúbite superior»⁴⁷, que también conocemos en la cueva del barranco de Erques (Fasnia) descubierta en 1764, «a los lados de la cueva, muchos como andamios [...] de palos de sabina y en aquellos andamios estaban los cuerpos de los guanches tendidos, mirlados»⁴⁸, pero que lamentablemente en Uchova no se pudieron documentar adecuadamente, ni tampoco hay registro gráfico.

Aunque Diego Cuscoy⁴⁹ realizó una excavación dentro de la cueva, no aporta ningún dato de dónde realizó los sondeos para los que contó con varios obreros. Sí menciona el hallazgo principal, un enterramiento en una repisa en la pared sur de la primera cámara, conjunto n.º 13, donde se localizaron 90 cuentas circulares de collar⁵⁰. Se trataba de un enterramiento infantil masculino de 2 o 3 años⁵¹, que es el único de esa edad que se conserva en la colección, quizás porque los huesos infantiles son menos visibles y no fueron recogidos en 1933. El resto del ajuar es sorprendentemente escaso, probablemente por el saqueo de la cueva en 1933, una cabeza de punzón de hueso y una cerámica completa con dos mamelones también descubierta en una oquedad en la primera sala⁵². Solo se dispone de la datación de un enterramiento, GX 18.739 1246±72 BP⁵³, 654 (775) 973 DC, que indica una fecha del siglo VIII.

⁴⁵ Notas de Pedro Suárez en DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, p. 404.

⁴⁶ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, fig. 4 y 5.

⁴⁷ *La Prensa*, 24-6-1933.

⁴⁸ ANCHIETA Y ALARCÓN, J. de (2017 [1735-67]): *Cuaderno de citas*. I-V. En D. García Pulido (ed.). Tenerife, p. 15 GHI-21.

⁴⁹ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, pp. 408-409.

⁵⁰ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 16, p. 409 fig. 10.

⁵¹ DIEGO CUSCOY, L. (1965a): «II. Un enterramiento infantil en el Barranco del Pílon (San Miguel)». *Tres cuevas sepulcrales guanches (Tenerife)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 37. Madrid, pp. 24; MARTÍN OVAL, M. y DELGADO MIRANDA, D., *opus cit.*, n. 17, p. 207.

⁵² DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.* n. 16, pp. 409, fig. 10, 410, fig. 11/1.

⁵³ ERES (1993): «Nuevas fechas de C-14 para la isla de Tenerife». *Eres (Arqueología)*, 4, p. 103; ARCO, M.^a del C. del; ARCO, M.^aM. del; ATIENZAR, E.; ATOCHE, P.; MARTÍN OVAL, M.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C. y ROSARIO ADRIÁN, C. (1997). «Dataciones absolutas en la Prehistoria de Tenerife». En A. Millares, P. Atoche y M. Lobo (eds.): *Homenaje a Celso Martín de Guzmán (1946-1994)*. Madrid-Las Palmas, p. 76.





Fig. 4a. Vista de las tres cuevas del Masapé (San Juan de la Rambla) (1935), situadas en la parte superior.

4. CUEVA DEL MASAPÉ 1 (SAN JUAN DE LA RAMBLA) (1935)

La Cueva del Masapé 1 se encuentra a unos 10 m descendiendo desde lo alto del risco, por lo que exige el empleo de útiles de escalada para acceder a su interior. La cueva mide en su boca 7,5 m de ancho por 7 m de altura. Hacia el interior las dimensiones máximas son unos 10 m de longitud por 10 m de ancho, formando en la pared del fondo tres pequeñas cavidades.

La cueva fue descubierta en 1935, según le describieron a Luis Diego Cuscoy⁵⁴ quienes por primera vez la visitaron y quizás la expoliaron, pues al acceder nuevamente a ella se encontraron con huesos humanos completamente dislocados por toda la cueva.

Las excavaciones en 1947 se centraron en la cavidad más septentrional, que presenta un gran desnivel formando una pequeña fosa de -1,25 m de profundidad por 3 m de longitud y 2 m de anchura. De su interior procede la mayor parte de los

⁵⁴ DIEGO CUSCOY, L. (1953): «Tenerife. b) Necrópolis y poblados de cuevas. I. Notas sobre algunas estaciones arqueológicas de San Juan de la Rambla y La Guancha, en Tenerife (1947). 2. La necrópolis del risco de 'El Masapé'». *Nuevas excavaciones arqueológicas en las Canarias Occidentales. Yacimientos de Tenerife y La Gomera (1947-1951)*. Informes y Memorias, 28. Madrid, pp. 83-84, lám. 20/1.



Fig. 4b. Pelvis y sacro de una momia del Masapé (San Juan de la Rambla), M 7. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

huesos recuperados de la cueva, probablemente el sector que había sido objeto del primer expolio en 1935⁵⁵. Dada la dificultad de acceso, y las referencias orales que hemos tenido, esta excavación fue realizada principalmente por obreros con escaso control de Diego Cuscoy, lo que explica la insuficiente información recuperada, pese a la «minuciosa excavación realizada en todo el yacimiento» que menciona Diego Cuscoy⁵⁶, y que quedasen suficientes restos antropológicos que ha propiciado haber seguido siendo objeto de «extracciones» hasta fechas recientes (fig. 4a).

Aun así, en la excavación se recuperaron 23 cráneos, 55 maxilares inferiores, 3 fémures con anomalías de conformación, incluyendo uno con una fractura soldada, atribuyendo Diego Cuscoy⁵⁷ a la cueva un número aproximado de 70 enterramientos.

El reestudio del material antropológico, depositado en el Museo Arqueológico de Tenerife, ha identificado, a partir de la cuantificación de los huesos iliacos, la presencia de 35 individuos, de los que 17 eran masculinos y 8 femeninos, de ellas, 4 de las mujeres eran mayores de 40 años, mientras solo el 19 % de los hombres superaban esa edad. Por otra parte se ha documentado también un sacro y pelvis

⁵⁵ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 54, pp. 84-85, fig. 13/3.

⁵⁶ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 54, p. 86.

⁵⁷ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 54, p. 86, lám. 19/2-3.



momificado M-7⁵⁸. En un posterior estudio, aunque inicialmente se considera que se recuperaron unos 43 individuos, el hueso más repetido es el del coxal izquierdo, del que se hallaron 36, por lo que se acepta esta última cifra⁵⁹ (fig. 4b).

La ausencia de ajuar ha sido interpretada por Arco *et alii*⁶⁰ como resultado de un ritual funerario concreto que prescindiría del ajuar, pero creemos como Diego Cuscoy⁶¹ que su ausencia se debe más a la constante frecuentación de la cueva, que también refleja la ausencia de parte de los cráneos de la excavación, una de las piezas más buscadas por los coleccionistas.

De los restos humanos de la cueva procede una datación, GX-18743, 636±77 B.P., 1314 d.C.⁶², que calibrada nos señala el siglo XIV d.C., 1262 (1303-1383) 1435 DC.

La cueva fue objeto de una excavación furtiva por un grupo de montañeros del Puerto de la Cruz a fines de los años setenta, sacando un significativo número de huesos humanos que actualmente se encuentran en colecciones particulares. Para proteger los restos humanos restantes, aficionados de San Juan de la Rambla procedieron poco después al traslado de parte de los huesos restantes a las cuevas vecinas de Andoriñas y Chaurera, que incluían un mínimo de siete individuos, parte de los cuales volvieron a ser recolocados posteriormente⁶³.

5. BARRANCO HONDO, RISCO CAÍDO (LA VICTORIA) (1933-36)

Probablemente durante la Segunda República se produjo el hallazgo de una cueva funeraria con dos momias, una de ellas muy bien conservada, pero ambas fueron destruidas. Su procedencia se situó en la margen izquierda del barranco de los Naranjos de Santa Úrsula⁶⁴, aunque realmente se encontraba en la margen opuesta del barranco Hondo, que separa Santa Úrsula de La Victoria, en este último municipio.

La cueva se encontraba a 12 m de altura sobre el cauce del barranco, a unos 2,3 km de su desembocadura, y en ella, durante la construcción de un acueducto que pasaba frente a la cueva los trabajadores extrajeron dos momias. Una de ellas, envuelta en pieles, se creyó de una supuesta «mujer» por tener una larga melena intacta, aunque puede tratarse de un hombre como la momia del Museo Antropológico Nacional de Madrid. Lamentablemente, la manipulación que sufrieron pro-

⁵⁸ Rodríguez Martín en ARCO, M.^a del C. del; ATIÉNZAR, E. y ARCO, M. del (1995): «Arqueología de la muerte en el Menceyato de Icode (Tenerife)». *I Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). II. La Laguna, p. 713.

⁵⁹ ESTÉVEZ GONZÁLEZ, M.^aC., *opus cit.* n. 34, pp. 50 tabla 4.2.1, 58.

⁶⁰ ARCO, M.^a del C. del; ATIÉNZAR, E. y ARCO, M. del, *opus cit.*, n. 58, p. 713.

⁶¹ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.* n. 54, p. 86.

⁶² ERES, *opus cit.*, n. 53, p. 103; ARCO, M.^a del C. del *et al.*, *opus cit.*, n. 53, p. 74.

⁶³ ESCRIBANO, G. y MEDEROS, A. (2003): «Prospección Arqueológica de los Barrancos de Chaurera, Poncio y Saucito (San Juan de la Rambla, Tenerife)». *Revista de Historia Canaria*, 185, p. 82.

⁶⁴ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, pp. 129-130.

bablemente provocó su fractura en varias piezas, las cuales fueron arrojadas al fondo del barranco, junto a tres cerámicas completas⁶⁵. La cueva fue excavada en 1943 por Diego Cuscoy⁶⁶ pero solo se pudieron localizar 20 cuentas de collar⁶⁷.

6. EL PORTILLO, LAS CAÑADAS (LA OROTAVA) (1953)

A inicios de los años cincuenta, Celestino González Padrón, comisario local de Excavaciones Arqueológicas del Puerto de la Cruz, junto con su esposa y principalmente en compañía del geólogo Telesforo Bravo, mientras pasaban sus vacaciones en Las Cañadas, se dedicaba a buscar escondrijos con cerámicas completas, piedras de molino, obsidianas, etc. Uno de los sectores prospectados fue la zona de El Portillo donde recuperaron 7 recipientes cerámicos⁶⁸.

El yacimiento de El Portillo fue descubierto en 1953 y la primera exploración científica con recogida de material se realizó en 1959⁶⁹. Las prospecciones fueron continuadas por C. González Padrón y su hijo Emilio González Reimers, a los que se unió desde 1970 su mujer, Matilde Arnay de la Rosa⁷⁰, y a partir de 1976 el Dr. J.A. Jorge Hernández. La excavación en El Portillo, a 2081 m. s. n. m., fue realizada por M. Arnay y E. González Reimers en 1980. El informe de la actuación, que estuvo en prensa en la revista *El Museo Canario* no se publicó⁷¹, aunque contamos con 2 páginas sobre un análisis de oligoelementos⁷² donde se informa que se excavó un enterramiento colectivo con 3 hombres y 1 mujer momificados, tres de ellos en un estado aceptable. Más recientemente se identifican una mujer adulta madura (POR B82), una mujer adulta joven (POR C34), un hombre adulto (POR

⁶⁵ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, pp. 129-130.

⁶⁶ DIEGO CUSCOY, L. (1953b): «Tenerife. b) Necrópolis y poblados de cuevas. III. La cueva funeraria del Risco Caído (Barranco Hondo). La Victoria de Acentejo (1949)». *Nuevas excavaciones arqueológicas en las Canarias Occidentales. Yacimientos de Tenerife y La Gomera (1947-1951)*. Informes y Memorias, 28. Madrid, p. 108.

⁶⁷ ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.], *opus cit.*, n. 1, pp. 129-130, fig. 22/2.

⁶⁸ GONZÁLEZ PADRÓN, C. (1956): «Hallazgos arqueológicos procedentes de 'Las Cañadas del Teide' (Tenerife)». *Noticiero Arqueológico Hispánico*, 3-4, 1954-1955 (1956), pp. 9, 11.

⁶⁹ POU, S.; ARNAY, M.; GARCÍA ÁVILA, C.; MARRERO, E. y GONZÁLEZ REIMERS, E. (2015): «Arqueología funeraria en la alta montaña de Tenerife (Islas Canarias)». En G. Branco, L. Rocha, C. Duarte, J. de Olivera y P. Bueno (eds.): *Arqueología de Transicao: o Mundo Funerario. II Congresso Internacional sobre Arqueologia de Transicao* (2013). Evora, p. 311, cuadro 1.

⁷⁰ ARNAY DE LA ROSA, M.M. (1984): «Arqueología de la Alta Montaña de Tenerife: un estudio cerámico». *Anuario de la Universidad de La Laguna* 1981-82. I (1). Derecho, Geografía e Historia. La Laguna, p. 71.

⁷¹ ARNAY, M. y GONZÁLEZ REIMERS, E. (n.d.): «Informe de los trabajos arqueológicos realizados en la región de El Portillo de La Villa (Las Cañadas, Tenerife)». *El Museo Canario*. No publicado.

⁷² ARNAY, M.; GONZÁLEZ REIMERS, E.; GALINDO, L. y VALLE, C. del (1985-87): «Oligoelementos y masa ósea en los cadáveres prehispanicos de El Portillo (Tenerife): Aportación al conocimiento de la dieta aborigen». *Tabona*, 6, p. 463.



A34) y un hombre adulto maduro (POR D17), pensando que «old adult» significa que adulto maduro –mature– y no senil. Esto parece también sugerirlo los autores cuando comentan en un trabajo sobre la cresta iliaca que ninguno de los cuatro alcanzó edad senil⁷³. Estaban depositados sobre una capa de troncos de retama del Teide (*Spartocytisus supranubius*)⁷⁴. Cada individuo estaba individualizado del otro con ramas de sabelo que separaban unos de otros⁷⁵.

Se han realizado dos dataciones, UGe-1 de la mujer adulta joven POR C34 354±56 BP 1540-1652 DC⁷⁶, 1447 (1494-1613) 1644 AC que quizás debe tomarse con cierta prudencia, ya que podría ser la primera datación del laboratorio si el número es correcto y sitúa el enterramiento en el siglo XVI o inicios del XVII.

Esta datación fue confirmada por Beta-256.481 de la mujer adulta senil POR B82 410±40 BP 1430-1520 DC⁷⁷, después revisada tanto el código como la datación como POR B38, 475±45 BP 1320-1615 DC⁷⁸, aunque hemos mantenido la fecha de la primera publicación por los excavadores, 1426 (1452) 1631 AC, cuya mediana en cambio sugiere un momento final del siglo XV, aunque sin descartar el siglo XVI o inicios del XVII.

7. CUEVA DE ROQUE BLANCO (LA OROTAVA) (1955)

La cueva de Roque Blanco fue descubierta el 3 de enero de 1955 mientras se realizaba la repoblación forestal de las cumbres de la isla. Se buscaban piedras sueltas para proteger los pinos jóvenes y en el dique basáltico de Roque Blanco había una covacha o pequeño tubo volcánico que estaba cerrado por una pared de piedra seca de 1,25 m de altura y 0,75 m de ancho en su base, las cuales comenzaron a extraer. Una vez localizadas las momias, fueron rotas las envolturas, desarticulados los huesos largos y lanzadas desde una altura de 6 m. Felizmente, el responsable de la repoblación, el ingeniero forestal Francisco Ortuño, poco después avisó a

⁷³ ARNAY, M.; GONZÁLEZ REIMERS, E.; JORGE HERNÁNDEZ, J.A. y MARTÍN HERRERA, A. (1989): «Análisis histomorfológico de cresta iliaca en la población prehistórica de Tenerife: un análisis preliminar». *Tebeto*, 2, pp. 229.

⁷⁴ ARNAY, M.; GONZÁLEZ REIMERS, E.; YANES, Y.; ROMANEK, C.S.; NOAKES, J.E. y GALINDO, L. (2011): «Paleonutritional and paleodietary Survey on prehistoric humans from Las Cañadas del Teide (Tenerife, Canary Islands) based on Chemicals and histological analysis of bone». *Journal of Archaeological Science*, 38, p. 888, tabla 1.

⁷⁵ POU, S.; ARNAY, M.; GARCÍA ÁVILA, C.; MARRERO, E. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 69, p. 311.

⁷⁶ ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, p. 888, tabla 1; ARNAY *et al.*, *opus cit.*, n. 12, p. 113, tabla 2.

⁷⁷ ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, p. 888, tabla 1; ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, p. 113, tabla 2.

⁷⁸ FREGEL, R. *et al.*, *opus cit.*, n. 12, pp. suppl., tabla 1.





Fig. 5a. Espacio funerario más al interior del abrigo de Roque Blanco (La Orotava) (1955).

la Comisaría Provincial de Excavaciones⁷⁹. Recientemente el descubrimiento se ha atribuido a 1959⁸⁰ (fig. 5a).

La cueva, que se estrechaba hacia el fondo, conformaba un espacio de 5 m de longitud, enmarcado por 7 lajas verticales en los lados y 7 hiladas de lajas planas en posición horizontal, y bajo una capa de lapilli, otra segunda capa de lajas horizontales con una potencia total de 0,40 m. Al fondo, carecía de protección de lajas de piedra, aunque sí presentaba ramas de pino y presentaba los restos humanos amontonados en un osario de tres adultos sin momificar. Sobre las losas de piedra se disponían las momias de otros dos adultos, con las cabezas bien preservadas, ambos entre 40 y 50 años, y un infantil⁸¹. El ajuar era muy pobre, con apenas un punzón de hueso, 6 lascas y un núcleo de obsidiana o una lasca de basalto, hallados juntos entre los dos adultos y un fragmento de cerámica quizás de los enterramientos más

⁷⁹ DIEGO CUSCOY, L. (1960): «Una necrópolis de pastores en las cumbres del Valle de la Orotava». *Trabajos en torno a la cueva sepulcral de Roque Blanco (Isla de Tenerife)*. Publicaciones del Museo Arqueológico de Tenerife, 2. Tenerife, pp. 14, 20-21, 22, fig. 2; FLDC, 12-2-1956.

⁸⁰ NAVARRO MEDEROS, J.F. (2019): «Arqueología». En J.F. Navarro y T. Ode (eds.): *Arqueología de la Mirada. La obra fotográfica de Luis Diego Cuscoy*. Catálogo de Exposición (La Laguna, 2018-19). La Laguna, pp. 48, 52-53, 73.

⁸¹ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 79, pp. 21, 23, 24, fig. 3, lám. 4.



antiguos⁸². Concretamente se trata de un infantil II de 10 años, una mujer adulta de 1,62 m de altura y un hombre adulto de 1,69 m de altura⁸³.

Después de un trabajo de cuatro meses prospectando el entorno y realizando entrevistas, entre enero y abril de 1955, la necrópolis fue atribuida a pastores de Arafo procedentes del valle de Güímar que iban a pastorear durante el verano y comienzos del otoño a zonas de alta montaña y ascendían hasta el barranco de la Gambuesa, afluente del barranco de la Madre del Agua, que nace en el entorno de Roque Blanco⁸⁴.

La serie de dataciones de Roque Blanco tiene una primera serie más antigua realizada en Trondheim, Noruega, en noviembre de 1960 sobre carbonatos y proteína⁸⁵, T-195b fracción de proteína 1380±120 BP 421 (658) 945 AC, T-195 1330±70 BP 600 (674) 878 DC, T-195a fracción carbonatos 1310±80 BP 595 (687) 939 DC, T-195rev 1260±70 BP 649 (723) 953 DC, y T-195a-rev 1230±80 BP 659 (778) 977 DC, cuyas medianas indican los siglos VII y VIII DC.

Una nueva serie realizada en los años noventa resulta cronológicamente más reciente y se obtuvo de los dos individuos momificados adultos y del infantil⁸⁶. Del adulto femenino M12/2 y 3 se obtuvieron dos dataciones, M12-3, la pierna y el pie derecho, GX-15.950 1065±75 BP, 775 (986) 1158 DC y M12-2, antebrazo y mano derechos, GX-15.949 765±165 BP, 894 (1257) 1458 DC. No tiene sexo identificado, aunque se trata de un adulto, M12-1, la extremidad superior derecha, GX-15.948 885±75 BP, 1027 (1162) 1270 DC. Como puede observarse las dataciones no se correlacionan bien y deberían realizarse otras nuevas, aunque sugieren una cronología entre los siglos XI-XIII DC.

El fragmento momificado M11 corresponde al torso y fémur infantil masculino de 10 años, GX-15.941 1015±75 BP⁸⁷, 777 (1019) 1213 DC y una claramente errónea, GX-15.947 180±110 BP⁸⁸ 1502 (1673-1946) 1949 DC, por lo que la mediana sugiere un siglo XI DC. La segunda es descartada por Aufderheide *et al.* y no la publican y la primera no está recogida en del Arco *et al.* (fig. 5b)

Al adulto masculino de ca. 25-33 años corresponde M812, cráneo momificado, GX-15.955 755±95 BP 1046 (1277) 1403 DC; M12-4, pierna y pie dere-

⁸² DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 79, p. 26, lám. 5/1.

⁸³ AUFDERHEIDE, A.C.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C.; ESTÉVEZ, F. y TORBENSON, M. (1995): «Anatomic Findings in Studies of Guanche Mummified Human Remains from Tenerife, Canary Islands». *I Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). I. La Laguna, p. 122, tabla 2.

⁸⁴ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 79, pp. 16, 19, 29.

⁸⁵ FLDC, 12-11-1960; NYDAL, R. (1962): «Trondheim Natural Radiocarbon Measurements III». *Radiocarbon*, 4, p. 178; ALMAGRO GORBEA, M. (1970): «Las fechas del C-14 para la Prehistoria y la Arqueología peninsular». *Trabajos de Prehistoria*, 27, p. 29.

⁸⁶ AUFDERHEIDE, A.C.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C.; ESTÉVEZ, F. y TORBENSON, M., *opus cit.*, n. 83, p. 122, tabla 2; ARCO, M.^a del C. del *et al.*, *opus cit.*, n. 53, p. 74.

⁸⁷ AUFDERHEIDE, A.C.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C.; ESTÉVEZ, F. y TORBENSON, M., *opus cit.*, n. 83, p. 122, tabla 2.

⁸⁸ ARCO, M.^a del C. del *et al.*, *opus cit.*, n. 53, p. 74.





Fig. 5b. Momia infantil de un niño de 10 años, M 11, Roque Blanco (La Orotava). Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.



Fig. 5c-d. Cráneo momificado de un hombre adulto de entre 25-33 años, M 812, Roque Blanco (La Orotava). Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

cho momificados de, GX-15.951 665 ± 135 BP 1038 (1298) 1488 DC y M811, que no ha sido datado. Estas dataciones son más homogéneas y nos sitúan a fines del siglo XIII DC (fig. 5c-d).





Fig. 6a. Tronco momificado de Hoya Brunco (Icod), M 15. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife. Fig. 6b. Pie momificado de Hoya Brunco (Icod), M 14.4. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

No obstante, no está claro que las tres momias se hayan enterrado simultáneamente y pueden corresponder a reutilizaciones sucesivas del espacio funerario. Puesto que no se pudieron recuperar *in situ* sino fueron expoliadas, no tenemos datos contextuales que complementen a las dataciones.

8. HOYA BRUNCO (LA GUANCHA) (1955)

Buscando natrón o carbonato de sodio en la ladera noreste del Teide, varios vecinos de Icod el Alto descubrieron en 1859 una cueva sepulcral donde se localizó un mínimo de 7 momias en una cueva importante pues aún estaban colocadas *in situ* en andamios de madera de cedro o puestas de pie apoyadas sobre las paredes. El hallazgo es situado en el mes de septiembre de 1859 por Álvarez Rixo⁸⁹.

La cueva fue excavada en octubre de 1955 por Diego Cuscoy, recuperando 4 cadáveres incompletos, 2 cráneos, 1 columna vertebral, 1 brazo momificado y 1 pierna momificada, además de 6 trozos de piel con cosidos, si bien comenta que la cueva aún estaba «en vías de excavación» en febrero de 1956⁹⁰. Sin embargo, el informe de la intervención arqueológica nunca se publicó, no obstante, envió algunos restos antropológicos a datar a Estados Unidos. En sus publicaciones apenas menciona la presencia de elementos de ajuar, caso de un vaso con mango y fondo oval⁹¹.

Actualmente, aunque sea en estado fragmentario, el Museo Arqueológico de Tenerife conserva un importante conjunto de restos momificados de este yacimiento.

⁸⁹ ÁLVAREZ RIXO, J.A. (1990 [1845-79]): Apuntes sobre restos de los guanches encontrados en el siglo actual. En A. Tejera (ed.). *Eres (Arqueología)*, 1 (1), p. 123.

⁹⁰ FLDC, 12-2-1956.

⁹¹ DIEGO CUSCOY, L. (1971): *Gánigo. Estudio de la cerámica de Tenerife*. Publicaciones del Museo Arqueológico de Tenerife, 8. Tenerife, p. 66, fig. 19/4.

Entre ellos existe una mano izquierda (M 14/1), otro fragmento de mano (M 14/2), dos fragmentos de pie (M 14/3 y 14/4), un tronco momificado con envoltura de piel de cabra que parece corresponder a un hombre de ca. 35 años (M 15), dos antebrazos con sus respectivas manos (M 16/1-2) y tres cráneos momificados (Cr 813, 826 y 921)⁹², que como mínimo corresponden a tres individuos diferentes (fig. 6a-b).

Dos de estos restos fueron datados en el laboratorio de Michigan, uno de piel humana M-1054, 780±100 BP, 1035 (1263) 1395 DC y dos fragmentos de piel de cabra que envolvían los cuerpos, M-1055 con dos mediciones, 910±110 BP y 930±110 BP⁹³, 896 (1071-1158) 1294 y 892 (1043-1155) 1279 DC. Posteriormente se dató la momia M15, GX-15.942, 1360±75 BP⁹⁴, 561 (662) 876 DC, que indica al menos dos fases de uso de la necrópolis, el siglo VI DC y los siglos X-XII DC.

9. CUEVA Y BARRANCO DE JAGUA, SECTOR DEL BARRANCO DEL BREZO, MONTAÑA DEL JAGUA, EL TABLERO (EL ROSARIO) (1956)

En el sector del barranco del Brezo, a 450 m. s. n. m., dentro del barranco de Jagua, a 20 m sobre el cauce, en un abrigo de su margen derecha, durante la construcción de una tajea para llevar agua, el obrero Miguel Delgado Martín localizó al mirar en el interior de una covacha la parte inferior de un cuerpo humano cubierto con pieles, informando a la guardia civil, que a su vez se lo comunicó a la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas y permitió la excavación pocas horas después, el 11 de enero de 1956, comentando entonces que «Por primera vez en Tenerife se va a poder describir un enterramiento con el cadáver todavía *in situ*»⁹⁵.

La cueva, situada en un entorno de tosca o conglomerado volcánico, ha sufrido derrumbes parciales, conservándose con unas dimensiones de 1,30 m de ancho en la entrada, 2,50 m de profundidad y 2 m de ancho, con una altura descendente desde 1,75 m en la entrada y 0,95 en la parte más interior del fondo⁹⁶ (fig. 7a).

El cuerpo principal se encuentra en posición decúbito supino con orientación S-N, con la cabeza situada en el fondo, pero la erosión había hecho desaparecer los huesos de los pies, piernas y rodillas. La cabeza tenía una envoltura diferente del cuerpo que estaba recubierta con varias pieles. Aparte de este, se encontraron hue-

⁹² ARCO, M.^a del C. del; ATIÉNZAR, E. y ARCO, M. del, *opus cit.* n. 53, p. 714.

⁹³ CRANE, H.R. y GRIFFIN, J.B. (1968): «University of Michigan Radiocarbon Dates XII». *Radiocarbon*, 10 (1), p. 107.

⁹⁴ AUFDERHEIDE, A.C.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C.; ESTÉVEZ, F. y TORBENSON, M., *opus cit.*, n. 83, p. 122, tabla 2.

⁹⁵ DIEGO CUSCOY, L. (1957): «La cueva sepulcral del Barranco de Jagua, en El Rosario, isla de Tenerife». *Revista de Historia Canaria*, 23 (117-118), pp. 62-63, 67.

⁹⁶ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 95, pp. 64, 66, fig. 1.





Fig. 7a. Cueva funeraria del barranco de Jagua (El Rosario), descubierta en 1956 al construirse la tajea para transportar agua.



Fig. 7b. Momia un hombre joven de 18 años del barranco de Jagua (El Rosario), VD. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.



sos sueltos de un adulto y de un infantil⁹⁷. Se trata de un hombre joven de 18 años y ca. 1,76 m de altura⁹⁸ (fig. 7b).

La momia, con dos lajas bajo el cráneo, se situaba sobre cuatro maderos, el mayor de 1,20 m de longitud en posición central, uno a la derecha y dos a la izquierda, pero al ser más pequeños que el cuerpo facilitó la desaparición de las piernas, y estos maderos, a su vez, estaban sobre una yacija vegetal compuesta por cerrillo, tomillo en manojos sobre todo bajo la cervical y tallos secos de cardón⁹⁹.

Como ajuar presentaba un collar con 89 cuentas, de las cuales sólo una era más grande, segmentada, situado en torno al cuello, dos punzones de hueso y una lasca de obsidiana¹⁰⁰.

Existen dos dataciones de la momia, GX-15.958 1465±130 BP¹⁰¹ 259 (603) 877 DC y GX-15.939 1555±70 BP, del tablón de madera, donde figura como cueva del Brezo (El Rosario)¹⁰², 382 (535) 646 DC, cuyas medianas nos sitúan en la segunda mitad del siglo VI DC. El tablón debería ser algo más antiguo que la momia, pero pueden ser casi contemporáneos.

10. CUEVA DEL PILÓN, BARRANCO DEL PILÓN (SAN MIGUEL DE ABONA) (1962)

Descendiendo unos 4 km por el barranco de la Tafetana, que en los dos tramos inferiores se llama barranco del Lomo y por debajo barranco de Pílon, a 550 m. s. n. m., un cazador localizó en agosto de 1962 una momia infantil buscando una presa que se había escondido en un tubo volcánico. Debido a que informó inmediatamente, la pudo excavar Diego Cuscoy¹⁰³ solo dos días después del descubrimiento. El tubo volcánico tenía 4 m de profundidad e iba progresivamente estrechándose. Si al inicio tenía de 0,90 m de altura y 1,10 m de ancho, al interior mantenía la altura, pero se iba estrechando primero a 0,54 m de ancho y después 0,25 m. Presentaba un suelo preparado con lajas de piedra en toda la superficie, sobre el que se depositaron hojas de drago y ramas de almácigo y vinagrera¹⁰⁴ (fig. 8a).

⁹⁷ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 95, pp. 64, 68-69.

⁹⁸ AUFDERHEIDE, A.C.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C.; ESTÉVEZ, F. y TORBENSON, M., *opus cit.*, n. 83, p. 122, tabla 2.

⁹⁹ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 95, pp. 70, 72-73, lám. 4-5, 71, fig. 2.

¹⁰⁰ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 95, pp. 73-74, lám. 6.

¹⁰¹ ARCO, M.^a del C. del *et al.*, *opus cit.*, n. 53, p. 75.

¹⁰² AUFDERHEIDE, A.C.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C.; ESTÉVEZ, F. y TORBENSON, M., *opus cit.*, n. 83, p. 122, tabla 2.

¹⁰³ DIEGO CUSCOY, L. (1965a): «II. Un enterramiento infantil en el Barranco del Pílon (San Miguel)». *Tres cuevas sepulcrales guanches (Tenerife)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 37. Madrid, pp. 24-26.

¹⁰⁴ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 103, pp. 26-27, 30, 25, fig. 7.



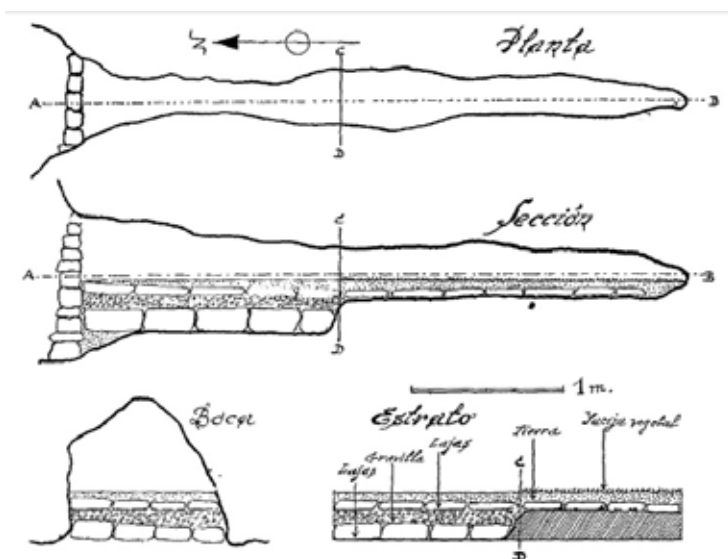


Fig. 8a. Cierre y suelo de preparación con lajas de piedra de la cueva del barranco Pilón (San Miguel de Abona) (1962) (Diego Cuscoy, 1965: 25 fig. 7).



Fig. 8b. Mano y brazo momificados de barranco Pilón (San Miguel de Abona), M 10d. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

La momia es muy interesante, no solo por ser la primera momia infantil localizada *in situ*, sino porque muestra la forma en que probablemente se envolvían todas las momias en forma de zurrón con cierre en la cabeza¹⁰⁵. Cuatro capas de pieles de cabra, sin pelo y curtidas, envolvían al cuerpo, ceñido mediante tiras de piel rodeando el fardo de abajo hacia arriba¹⁰⁶. El análisis antropológico indica que se trataba de un niño de 4 años datado por GX 15.946 795±165 BP¹⁰⁷ o 1155±165 BP¹⁰⁸, que realmente se trata de la fecha d.C. sin calibrar, lo que indica una cronología del 893 (1257) 1443 DC, el siglo XIII (fig. 8b).

11. PUNTA DEL SAUZAL, ACANTILADO DE LA GARAÑONA (EL SAUZAL) (1969)

Durante la exploración en 1969 por parte de José Antonio Romero Pérez de una cueva sepulcral ya expoliada a 150-200 m. s. n. m., en la punta del El Sauzal, se produjo el descubrimiento de una momia infantil dispuesta con la cara hacia abajo, correspondiente a un niño de 2 meses, catalogada como MIS –Momia Infantil Sauzal–¹⁰⁹.

Se trata de un niño casi completo que conserva parte de los huesos frontal y parietal del cráneo, el brazo derecho completo con fémur, antebrazo y mano, columna vertebral, vértebras, pelvis y la pierna con húmero y tibia (fig. 9 a-b).

12. CAÑADA DE LA GRIETA, LAS CAÑADAS (LA OROTAVA) (1977)

Iniciadas prospecciones arqueológicas desde 1972 en la Cañada de la Grieta, durante las realizadas en 1976 se localizaron por E. González Reimers dos escondrijos cerámicos, donde destaca un recipiente con dos apéndices verticales a modo

¹⁰⁵ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 103, p. 28, fig. 9/6-7; DIEGO CUSCOY, L. (1976): «Glosa a un fragmento de los ‘Apuntes’ de Don José de Anchieta y Alarcón. (Necrópolis y momias)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 22, lám. 11/2-3.

¹⁰⁶ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.* n. 103, pp. 30-32.

¹⁰⁷ ERES, *opus cit.*, n. 53, p. 103; AUFDERHEIDE, A.C., RODRÍGUEZ MARTÍN, C., ESTÉVEZ, F. y TORBENSON, M., *opus cit.*, n. 83, p. 122, tabla 2; ARCO, M.^a del C. del *et al.*, *opus cit.*, n. 53, p. 76.

¹⁰⁸ SALO, W.L., FOO, I. y AUFDERHEIDE, A.C. (1995): «Determining relatedness among the aboriginal people of the Canary Islands by analysis of their DNA». *I Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). I. Museo Arqueológico y Etnográfico de Tenerife. Cabildo de Tenerife. La Laguna, p. 111, tabla 1.

¹⁰⁹ DIEGO CUSCOY, L., *opus cit.*, n. 105, p. 239; RODRÍGUEZ MARTÍN, C. (1995): «Una historia de las momias guanches». *I Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). I. La Laguna, p. 162, fig. 4; NOTMAN, D.N.H. (1995): «Paleoradiology of the guanches of the Canary Islands». *I Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). I. La Laguna, p. 100.





Fig. 9a. Momia infantil de 2 meses de la punta de El Sauzal (1969), MIS.
Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.



Fig. 9b. Detalle de la mano de la momia infantil de la punta de El Sauzal, MIS.
Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

de asas, pero con una inusual base plana¹¹⁰. Al año siguiente, en 1977, se identificó, a pocos metros, en un mogote en el centro del llano de la Cañada de la Grieta, un

¹¹⁰ ARNAY, M. y GONZÁLEZ REIMERS, E. (1990): «Conjunto arqueológico en una región de la Cañada de la Grieta (Las Cañadas-Tenerife)». *Serta Gratulatoria in honorem Juan Regulo*. IV. Universidad de La Laguna. La Laguna, pp. 74, 77, 78, fig. 3a-b, 85, lám. 5b-c.

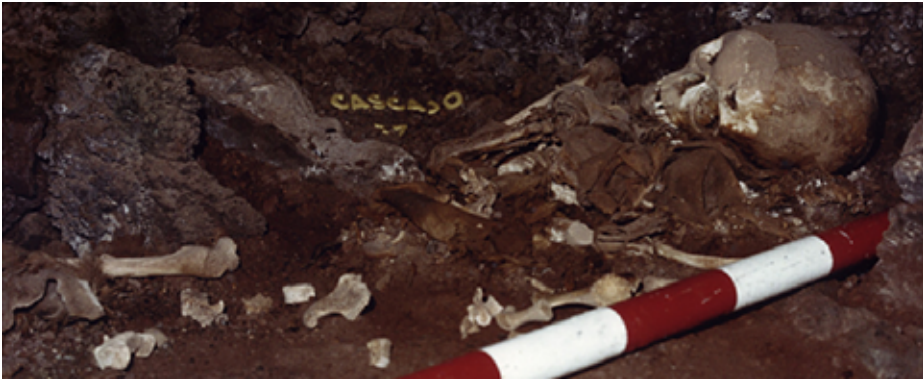


Fig. 10. Enterramiento de montaña del Cascajo (Santiago del Teide) (1977) con indicios de momificación artificial conservando tejidos blandos y la envoltura de pieles (Arnay y Reimers, 2007-08: 1246 fig. 1).

enterramiento infantil dentro de una covacha cerrada por una pared de bloques de mediano tamaño orientada hacia el norte.

La excavación por M. Arnay, E. González Reimers y J.A. Jorge Hernández se afrontó durante agosto de 1980, donde debido a sus reducidas dimensiones, 1,66 m de longitud, 0,75 m de ancho y escasamente 0,47 m de altura, sólo pudo trabajar una persona en su interior. Carecía de acondicionamiento del suelo con elementos vegetales o losas de piedra. El enterramiento, un infantil entre 6-7 años, estaba en posición decúbito supino, con la cabeza situada al fondo y orientación S-N. No se conservaban las manos o los pies y de los huesos largos superiores sólo se recuperó un húmero. Presentó dos grandes fragmentos de piel de cabra cosida a la altura del tórax, pero carecía de ajuar, no pronunciándose si se trató de una momificación natural o de momificación artificial¹¹¹.

Se dispone de una datación del enterramiento infantil, Beta 256.480 Gr-09 840±90 BP, 1020-1200 DC¹¹², 1017-1295 DC¹¹³, 1023 (1216) 1377 DC, con una mediana en el siglo XIII DC.

13. MONTAÑA DEL CASCAJO (SANTIAGO DEL TEIDE) (1977)

Cueva o grieta situada en una colada lávica al pie de la montaña del Cascajo, a 1641 m. s. n. m., cercano a varias cuevas de habitación. Aunque solo se ha publicado una página sobre la excavación, se indica que había un pequeño recinto

¹¹¹ ARNAY, M. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 105, pp. 73-74, 79. 76, fig. 2.

¹¹² ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, p. 113, tabla 2.

¹¹³ FREGEL, R. *et al.*, *opus cit.*, n. 12, pp. suppl., tabla 1.



sellado por una pared artificial de piedras, donde se documentó un individuo infantil masculino entre 6 y 7 años, con indicios de momificación artificial conservando tejidos blandos y la envoltura de pieles¹¹⁴ (fig. 10).

Se obtuvo una datación sobre laboratorio no especificado, CA77-8 200±40 BP, atribuido al 1710-1790 DC¹¹⁵, 1640 (1668-1795) 1949, que implicaba un enterramiento a fines del siglo XVII o pleno siglo XVIII, después revisado con una nueva determinación, Beta 256.483 CA-77-7-24-15 525±25 BP, 1400-1450 DC¹¹⁶, 1327 (1414) 1440 DC, que nos sitúa en la primera mitad del siglo XV DC.

14. CAÑADA DEL CAPRICHIO, LAS CAÑADAS (LA OROTAVA) (1980)

En la base de la montaña de Guajara, se encuentra la Cañada del Capricho, en una grieta que se abre a 5,60 m del nivel del suelo, que presentaba la entrada sellada por un muro de piedras, hasta su expolio en 1980. Se creyeron identificar tres posibles enterramientos y varias cerámicas que se llevaron. La excavación se realizó en 1983, cuando solo había quedado preservada una hilada del muro de piedras y presentaba el interior muy removido. Se trataba de una cavidad de 1,20 m de profundidad, 3 m de ancho y apenas 0,60 m de altura, orientada hacia el norte¹¹⁷.

El espacio presentaba acondicionado el suelo con una yacija vegetal de pino, retama, etc., además de una losa de 0,46 cm de longitud situada a la altura de las extremidades inferiores de dos enterramientos en decúbito supino, con orientación NW-SE. Se propone que sobre los cadáveres habría ramas de pino que las cubrirían a partir de lo recuperado en la capa I o superficial¹¹⁸.

El primer enterramiento, más próximo al fondo, había perdido por el expolio la cabeza y la mayor parte de las extremidades inferiores, conservándose el tronco y huesos de la cadera, que estaban envueltos en pieles de cabra cosidas a modo de sudario. El segundo cuerpo, más próximo a la entrada, estaba mejor preservado, conservándose completo hasta las caderas, habiéndose perdido los antebrazos y las extremidades inferiores. Aparte de las cerámicas desaparecidas, la presencia de dos cuentas de arcilla sugieren que también tenían entre el ajuar al menos un collar¹¹⁹.

¹¹⁴ ARNAY, M. y GONZÁLEZ REIMERS, E. (2007-08): «Investigaciones arqueológicas en el Parque Nacional del Teide». Homenaje a Ignacio Barandiarán Maestu. *Veleia*, 24-25 1245, 1246, fig. 1; POU, S.; ARNAY, M.; GARCÍA ÁVILA, C.; MARRERO, E. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 69, p. 313.

¹¹⁵ ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, p. 888. tabla 1.

¹¹⁶ ARNAY *et al.*, *opus cit.*, n. 12, p. 113, tabla 2; POU, S.; ARNAY, M.; GARCÍA ÁVILA, C.; MARRERO, E. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 69, p. 315, graf. 1; FREGEL, R. *et al.*, *opus cit.*, n. 12, pp. suppl., tabla 1.

¹¹⁷ JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la C. (1983): «La Cueva sepulcral de la Cañada del Capricho (Las Cañadas del Teide, Tenerife)». *Tabona*, 4, pp. 11-12, 15, 14, fig. 1, lám. 1a-b.

¹¹⁸ JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la C., *opus cit.*, n. 117, p. 13.

¹¹⁹ JIMÉNEZ GÓMEZ, M.^a de la C., *opus cit.*, n. 117, pp. 13-15, lám. 2a.





Fig. 11. Antebrazos que conservan la musculatura y la piel de un hombre adulto de entre 44-50 años de la Cañada del Capricho, Las Cañadas (La Orotava) (Trujillo y González Toledo, 2011: 78, fig. 2).

Corresponden a un varón adulto maduro el individuo 1 situado más al fondo y una mujer adulta madura¹²⁰, más concretamente de entre 44 y 50 años¹²¹.

En el individuo 1 la parte mejor preservada eran los antebrazos y las manos, que conservaban parte de la musculatura y la piel adherida, al igual que la zona dorsal del tórax y la cara externa de las costillas izquierdas, conservando tejidos blandos junto al tronco¹²². Este presentaba marcas de roído por ratones de campo para limar sus incisivos tanto en tejido blando como óseo, ausentes en el segundo individuo 2, lo que indica que los dos enterramientos no fueron sincrónicos y que debió esqueletizarse primero¹²³ o sufrió un proceso de momificación artificial, pues los ratones solo actúan sobre el cadáver seco (fig. 11).

En el individuo 2 conservaba restos del pulmón derecho y de músculos y ligamentos de la región posterior del tórax, se identificaron insectos necrófilos con larvas-pupas de la mosca de la carne (*Chrysomya albiceps*), indicativos que las deposiciones fueron en distintos momentos del año, ya que solo ovipositan durante el

¹²⁰ ARNAY DE LA ROSA, M.M. (1983): «Estudio antropológico de los restos procedentes de la cueva sepulcral de la Cañada del Capricho». *Tabona*, 4, pp. 21, 27-28, lám. 4-5.

¹²¹ TRUJILLO, A. y GONZÁLEZ TOLEDO, J.M. (2011): «Tafonomía de Alta Montaña: Aproximación multidisciplinar al estudio de restos parcialmente conservados». En R.J. González Zalacaín, B. Divassón y J. Soler (eds.): *IV Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica*. Ayuntamiento de Tegueste. Tegueste, pp. 77.

¹²² TRUJILLO, A. y GONZÁLEZ TOLEDO, J.M., *opus cit.*, n. 121, pp. 78-80, 78, fig. 2, 80, fig. 4.

¹²³ TRUJILLO, A. y GONZÁLEZ TOLEDO, J.M., *opus cit.*, n. 121, pp. 82-83, 88-89.



verano y el otoño sobre cadáveres frescos, sin un tratamiento de momificación artificial postmortem y la presencia de tejidos blandos se debe a un proceso de deshidratación acelerada natural y a las condiciones de la cueva con escasa humedad y altas temperaturas¹²⁴, aunque esta ausencia de momificación artificial se generaliza al individuo 1¹²⁵, lo que no está probado, pues carece de larvas de *Chrysomya albiceps*.

La datación de uno de los enterramientos aporta una fecha antigua, Beta 368.410 1540±40 BP, 400-480 DC¹²⁶, 370-450 DC¹²⁷, 428 (538) 601 DC del siglo VI DC.

La presencia de un individuo masculino y otro femenino en la Cañada del Capricho, que también sucede en El Portillo, con dos adultos masculinos y dos femeninos, ha llevado a sugerir en el enterramiento de parejas con un mismo rango de edad¹²⁸, pero la presumible no contemporaneidad de los dos enterramientos de la Cañada del Capricho no parece ratificar esta hipótesis.

15. CUEVA DEL LOMO DEL RETAMAR, BARRANCO DE UCAZME (ADEJE) (1981)

En diciembre de 1981 se produjo el descubrimiento fortuito de una cueva funeraria por M.R. Melián Delgado, peón de ICONA, llevándose todos los restos a su domicilio, quizás ya saqueado de antiguo según del Arco y Atienzar¹²⁹ por las fracturas visibles, informándose después a L. Diego Cuscoy como director del Museo Arqueológico de Tenerife y a A. Tejera como inspector de excavaciones, y encargándose a M.^aC. del Arco la visita del yacimiento.

El abrigo, en soporte basáltico, orientado al NW, se sitúa a 1750 m. s. n. m. en la margen derecha del barranco de Ucazme y próximo al lomo del Retamar, relativamente cercano al barranco de Erques, límite con el municipio de Guía de Isora. Ha sido parcialmente afectado por derrumbes, conservándose actualmente una superficie de 3,50 m de longitud, 2,64 m de ancho y 2,70 m de altura, que presentaba los restos de una hilera de piedras del cierre. Los enterramientos, situados en decúbito supino, estaban orientados en dirección SE-NW sobre una yacicia vegetal. Se recuperó un posible cabezal en una losa con fractura regular y otro de un tronco de tea¹³⁰ (fig. 12a).

¹²⁴ TRUJILLO, A. y GONZÁLEZ TOLEDO, J.M., *opus cit.*, n. 121, pp. 86-87, 79, fig. 3, 81, fig. 5.

¹²⁵ TRUJILLO, A. y GONZÁLEZ TOLEDO, J.M., *opus cit.*, n. 121, p. 90.

¹²⁶ TRUJILLO, A. y GONZÁLEZ TOLEDO, J.M., *opus cit.*, n. 121, p. 74.

¹²⁷ ARNAY *et al.*, *opus cit.*, n. 12, p. 113, tabla 2.

¹²⁸ POU, S.; ARNAY, M.; GARCÍA ÁVILA, C.; MARRERO, E. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 69, p. 312.

¹²⁹ ARCO, M.^a del C. del y ATIÉNZAR, E. (1983): «Noticia de un descubrimiento sepulcral en Tenerife (Cueva del Bco. del Retamar)». *Tabona*, 4, pp. 323-324.

¹³⁰ ARCO, M.^a del C. del y ATIÉNZAR, E., *opus cit.*, n. 129, pp. 323-324.





Fig. 12a. Abrigo del barranco de Uzcame, Lomo del Retamar (Adeje) (1981).

Entre los enterramientos, dos individuos presentaban en la zona de la pelvis y de las extremidades inferiores señales de amortajamiento y restos de pieles de cabra¹³¹, envoltura que en un caso presentaba tres pieles cosidas¹³². Una de las manos se contrae en forma de garra, señal de haberse producido la rigidez cadavérica antes del tratamiento de momificación¹³³. Un estudio posterior identificó que la práctica de momificación afectó a tres individuos, dos mujeres y un hombre, M22/1-3¹³⁴.

Una revisión en detalle permitió identificar la presencia de hasta 7 enterramientos de adultos, 3 masculinos y 4 femeninos. Entre los varones, uno tiene entre 30-39 años y dos entre 25-29 años. De las mujeres hay una con más de 50 años, otra madura entre 40-49 años y dos menores de 39 años¹³⁵.

Especialmente relevante ha sido la identificación de tinción en rojo de huesos de dedos y manos masculinos y huellas de descarnado por acción antrópica de huesos, caso de una tibia derecha de un varón entre 25-29 años o un húmero, que

¹³¹ ARCO, M.^a del C. del y ATIÉNZAR, E., *opus cit.*, n. 129, p. 325.

¹³² DIEGO CUSCOY, L. y ARCO, M.^a del C. del (1984): «Nueva información sobre la cueva sepulcral del Bco. del Retamar. Guía de Isora. Tenerife». *Tabona*, 5, p. 486.

¹³³ DIEGO CUSCOY, L. y ARCO, M.^a del C. del, *opus cit.*, n. 132, p. 485.

¹³⁴ GONZÁLEZ ANTÓN, R. *et al.*, *opus cit.*, n. 44, p. 32.

¹³⁵ GONZÁLEZ ANTÓN, R. *et al.*, *opus cit.*, n. 44, pp. 30-31.



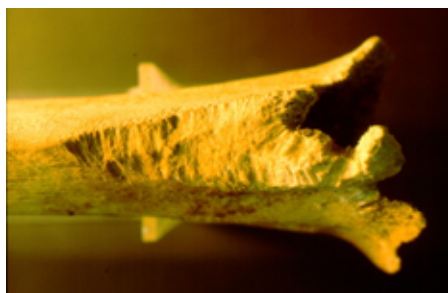


Fig. 12b. Huesos tintados de las manos y los pies del barranco de Uzcame (Adeje) (González Antón *et al.*, 1995: 42 lám. 5). Fig. 12c. Tibia de un varón entre 25-29 años con tinción en rojo y marcas de descarnado artificial (González Antón *et al.*, 1995: 41 lám. 4)



Fig. 12d. Uzcame, acceso a la cueva.

provenirían de un osario previo al depósito posterior de la momias¹³⁶. La tibia masculina afectada por el descarnado fue datada con la muestra GX-19.700, 421±52 BP, que sin calibrar asignan al siglo xvi, 1529 DC y por su carácter tardío consideran

¹³⁶ GONZÁLEZ ANTÓN, R. *et al.*, *opus cit.*, n. 44, pp. 32-33, 35-36, 39, fig. 1, 41, lám. 4, 42, lám. 5.

que se debe valorar con prudencia¹³⁷, cuya mediana nos sitúa a mediados del siglo xv DC, antes de la conquista, 1413 (1448) 1633 DC (fig. 12b-c).

16. CAÑADA DE LA ANGOSTURA, LAS CAÑADAS (LA OROTAVA) (1982)

La presencia de una cueva de enterramiento en la Cañada de la Angostura, a 2193 msnm, fue identificada por el biólogo del Centro de Interpretación de Las Cañadas del Teide en el verano de 1982, quien recogió algunos huesos largos caídos por la pendiente procedentes del mismo. Esto llevó a una inspección y pronta excavación en agosto de 1982 por M. Arnay, E. González Reimers y J.A. Jorge Hernández.

Se sitúa al pie de la Mesa del Obispo, a unos 20 m de altura sobre la Cañada de la Angostura. Se trataba de una pequeña covacha, orientada hacia el NW, con unas dimensiones de 3,10 m de longitud, 5,50 m de ancho y una altura máxima en torno a 1 m, conservando una hilada del muro de protección con lajas de fonolita, una compartimentación en dos sectores del espacio con un murete interno e indicios de haber sido reutilizado en fechas recientes, quizás por cazadores¹³⁸.

La cueva había sido claramente expoliada, pues había restos humanos de 8 individuos adultos, de ninguno de los cuales se conservaba el cráneo y solo de 4 se hallaron restos de las mandíbulas inferiores¹³⁹. Cinco de ellos son clasificados como hombres adultos. Entre los elementos de ajuar cabe mencionar una vasija rota, 5 lajas de obsidiana y 4 fragmentos de piel, dos de ellas de correas, pero pueden pertenecer a sus vestimentas y no hay indicios de prácticas de momificación¹⁴⁰.

Se ha datado un individuo masculino adulto ANG5, UGe-? 594±38 BP¹⁴¹, asignable al siglo xiv DC, 1299 (1328-1394) 1414 DC.

CONCLUSIONES

La investigación sobre momias en Tenerife en el segundo y tercer cuarto del siglo xx ha seguido determinada por el hallazgo ocasional de momias y su inmediato expolio, así sucedió con Llano Maja (Las Cañadas, La Orotava) (1931), barranco Milán (La Laguna) (1931), cueva de Uchova (San Miguel de Abona) (1933), cueva del Masapé (San Juan de la Rambla) (1935) o la cueva de Risco Caído (La Victo-

¹³⁷ GONZÁLEZ ANTÓN, R. *et al.*, *opus cit.*, n. 44, pp. 34, 37, n. 2.

¹³⁸ ARNAY, M. y GONZÁLEZ REIMERS, E. (1991): «Una cueva sepulcral en la Cañada de la Angostura (Las Cañadas-Tenerife)». *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*. 2. La Laguna, pp. 55-56, fig. 1, 65, lám. 1a-b

¹³⁹ ARNAY, M. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 138, p. 57.

¹⁴⁰ ARNAY, M. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 138, pp. 58-59, fig. 3, 60.

¹⁴¹ ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, p. 888, tabla 1; ARNAY *et al.*, *opus cit.*, n. 12, p. 113, tabla 2.



ria) (1933-36). Algunas eran cuevas importantes, pues se señalan 45 individuos en Llano Maja, entre 52 y 70 en Uchova o entre 36 y 55 en Masapé.

Con la creación de la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas en 1940 y la incorporación de L. Diego Cuscoy en 1943 se va a efectuar la excavación en algunas de las expoliadas durante la Segunda República, caso de Llano Maja (1946, 1962-63), barranco Milán (1946), Masapé (1947) y Uchova (1953).

A partir del nombramiento de Diego Cuscoy como comisario provincial de Excavaciones Arqueológicas (1951-55) se advierte una reactivación en las investigaciones, retomándose el estudio de Hoya Brunco (Icod) (1955), la única descubierta en el siglo XIX, en 1859, y estudiándose nuevos hallazgos ocasionales, a veces vinculadas a prospecciones como El Portillo (Las Cañadas, La Orotava) (1953) o a la repoblación forestal en Roque Blanco (Las Cañadas, La Orotava) (1955).

No fue hasta 1956 cuando se consiguió excavar por primera vez una momia *in situ* en barranco de Jagua (El Rosario) al construirse una tajea y otra infantil localizada por un cazador en el barranco Pílon (San Miguel de Abona) en 1962. Además del hallazgo casual de la momia de un niño en el acantilado de El Sauzal (1969), se perdió toda la primera mitad de la década de los setenta, cuando se incrementó el expolio de cuevas por el auge nacionalista en la etapa final de la dictadura del general Franco. Este fenómeno continuó en la segunda mitad de los setenta y fueron las cotas más altas de la isla las más afectadas, siendo expoliadas cuevas en la cañada de la Grieta (Las Cañadas, La Orotava) (1977), cañada del Capricho (Las Cañadas, La Orotava) (1980), lomo del Retamar, barranco de Ucazme (Las Cañadas, Adeje) (1981) o la cañada de la Angostura (Las Cañadas, La Orotava) (1982).

En esta última etapa la investigación fue asumida por profesores del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de La Laguna, con excavaciones en montaña del Cascajo (1977) y las cañadas de la Grieta (1980), El Portillo (1980), Angostura (1982) y Capricho (1983) por M. Arnay y E. González Reimers y M.^aC. Jiménez, además de que la inspección de los materiales del barranco de Ucazme (1981), por la edad de Diego Cuscoy, entonces con 74 años, fue encargada a C. del Arco. Sin embargo, no se trató de grandes cuevas, sino que tenían un número pequeño o medio de enterramientos caso de uno infantil en la Grieta, dos en la cañada del Capricho, 4 en El Portillo, 7 en el barranco de Ucazme y 8 en la Angostura.

Este conjunto de hallazgos muestra la continuidad de los enterramientos en momia desde el siglo VI DC hasta la conquista de la isla en 1496, no obstante, al menos una de las dataciones de El Portillo, una mujer adulta, presenta una mediana en el siglo XVI, y posible pervivencia también podría serlo otro individuo de El Portillo y uno de barranco de Ucazme, pero menos seguro. Otra de las dataciones dudosas procedente de la cueva de la montaña de Cascajo, que sugería una fecha de hasta el siglo XVIII, al ser vuelta a datar la mediana apunta a la primera mitad del siglo XV y elimina el único caso propuesto por Arnay *et al.*¹⁴² de una posible momificación después de la conquista. En el caso de Portillo se defiende que tie-

¹⁴² ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, p. 894.

TABLA 1. DATACIONES DE YACIMIENTOS CON RESTOS MOMIFICADOS.

Tipos de muestras: C=Carbón, H=Hueso, M=Madera. Laboratorios: Beta: Miami, Florida, USA; GX=Geochron Laboratories, Cambridge, Massachusetts, USA, T=Trondheim, Noruega; UGe=University of Georgia, Athens, GA, USA. Curva de calibración Intcal20 según Reimer et alii (2020), Calib v. 8.1 y Bronk Ramsey (2020) OxCal 4.4 (IntCal 2020), comparada con la curva de calibración Intcal98, Calib v. 4.2 según Stuiver et alii (1998).

YACIMIENTO	MUNICIPIO-IsLA	B.P. ±	A.C.- D.C.	MÁX. CAL (a, b)	MEDIANA	MÍN. CAL (a, b)	N.º Y TIPO DE MUESTRA
Cañada del Capricho, Las Cañadas	La Orotava, Tenerife	1540 40	410 d.C.	428 423	538 DC	601 620	Beta 368.410/H humano
Cueva del Barranco de Jagua	El Rosario, Tenerife	1555 70	395 d.C.	382 344	535 DC	646 645	GX-15.939/Momia M3B
Cueva del Barranco de Jagua	El Rosario, Tenerife	1465 130	485 d.C.	259 262	603 DC	877 851	GX-15.958/M tablón funerario
Cueva de Uchova	San Miguel de Abona, Tenerife	1246 72	704 d.C.	654 655	775 DC	973 976	GX-18.739/H
Hoya Brunco	La Guancha, Tenerife	1360 75	590 d.C.	561 543	662 DC 1043 DC	876 805	GX-15.942/ Momia M15
Hoya Brunco	La Guancha, Tenerife	930 110	1020 d.C.	892 892	1091 1119 1140 1155	1279 1287	M-1055a/Piel de cabra
Hoya Brunco	La Guancha, Tenerife	780 100	1170 d.C.	1035 1024	1263 DC	1395 1398	M-1054/Piel humana momia
Roque Blanco	La Orotava, Tenerife	1380 120	570 d.C.	421 425	658 DC	945 936	T-195b/H proteína
Roque Blanco	La Orotava, Tenerife	1310 80	640 d.C.	595 602	687 DC	939 892	T-195a/H carbonatos
Roque Blanco	La Orotava, Tenerife	1330 70	620 d.C.	600 601	674 DC	878 879	T-195/H
Roque Blanco	La Orotava, Tenerife	1260 70	690 d.C.	649 650	723 DC 740 771	953 959	T-195/H revisada
Roque Blanco	La Orotava, Tenerife	1230 80	720 d.C.	659 656	778 DC	977 985	T-195a/H carbonatos revisada
Roque Blanco, Momia M12-1, extremidad superior derecha de adulto	La Orotava, Tenerife	885 75	1065 d.C.	1027 1001	1162 DC	1270 1282	GX-15.948/H
Roque Blanco, Momia M12-3, pierna y pie derecho momificados de adulto femenino	La Orotava, Tenerife	1065 75	885 d.C.	775 780	986 DC	1158 1158	GX-15.950/H





Roque Blanco, Momia M12-2, antebrazo y mano derechos momificados de adulto femenino	La Orotava, Tenerife	765	165	1185 d.C.	894 977	1275 DC	1458 1444	GX-15.949/H
Roque Blanco, Momia M12-4, pierna y pie derecho momificados de adulto masculino	La Orotava, Tenerife	665	135	1285 d.C.	1038 1041	1298 DC	1488 1475	GX-15.951/H
Roque Blanco, Momia M812, cráneo momificado de adulto masculino de 33 años	La Orotava, Tenerife	755	95	1195 d.C.	1046 1038	1277 DC	1403 1402	GX-15.955/H
Roque Blanco, Momia M11, torso y fémur infantil masculino de 10 años	La Orotava, Tenerife	1015	75	935 d.C.	777 888	1019	1213 1208	GX-15.941/H
Roque Blanco, Momia M11, torso y fémur infantil masculino de 10 años	La Orotava, Tenerife	180	110	1770 d.C.	1502 1467	1673 DC 1777 1800 1942 1946	1949 1955	GX-15.947/H
Llano de Maja	La Orotava, Tenerife	1050	30	900 d.C.	896 900	997 DC	1034 1024	Beta-368.411/H humano
Cañada de la Grieta, Las Cañadas, Gr-09, infantil	La Orotava, Tenerife	840	90	1110 d.C.	1023 1018	1216 DC	1377 1376	Beta 256.480/H humano
Cueva del Barranco Plón	San Miguel de Abona, Tenerife	795	165	1155 d.C.	893 898	1257 DC	1443 1438	GX-15.946/Momia M10
Cueva de El Masapé	San Juan de la Rambla, Tenerife	636	77	1314 d.C.	1262 1258	1303 DC 1368 1383	1435 1435	GX-18.743/H
Cañada de la Angostura, Las Cañadas, ANG5, hombre adulto	La Orotava, Tenerife	594	38	1356 d.C.	1299 1297	1328 DC 1344 1394	1414 1420	UGe-?/H humano
Cueva del Barranco de Ucazme, Lomo del Retamar	Adeje, Tenerife	421	52	1529 d.C.	1413 1413	1448 DC	1633 1632	GX-19.700/H
Cueva de Montaña Cascajo CA77-7	Santiago del Teide, Tenerife	525	25	1425 d.C.	1327 1332	1414 DC	1440 1437	Beta 256.483/H humano
Cueva de Montaña Cascajo CA77-8	Santiago del Teide, Tenerife	200	40	1750 d.C.	1640 1642	1668 DC 1782 1795	1949 1949	/H humano
El Porriño, Las Cañadas, POR B 82/38	La Orotava, Tenerife	410	40	1540 d.C.	1426 1427	1452 DC 1494 DC	1631 1627	Beta-256.481/H humano
El Porriño, Las Cañadas, POR C34, mujer adulta	La Orotava, Tenerife	354	56	1596 d.C.	1447 1436	1504 1506 1600 1613	1644 1655	UGe-1/H humano

nen valores inferiores de carbono, nitrógeno e hidrógeno en el análisis de isótopos estables y los asocian con guanches alzados que tendrían una dieta más vegetal que sus ancestros¹⁴³, pero simplemente puede tratarse de indígenas que pastoreaban en Las Cañadas, ya que no hay ningún dato en los ajuares en este sentido y pueden corresponder ya a un momento avanzado del siglo XVI. Por otra parte, los alzados, como se aprecia en las Actas del Cabildo, suelen ser acusados de matar animales de los rebaños trashumantes de algunos de los grandes propietarios, ganados que otras veces eran vendidos para liberar a otros guanches¹⁴⁴, y sería entonces esperable que se identificase una dieta más cárnica.



¹⁴³ ARNAY, M. *et al.*, *opus cit.*, n. 74, pp. 891, 893; POU, S.; ARNAY, M.; GARCÍA ÁVILA, C.; MARRERO, E. y GONZÁLEZ REIMERS, E., *opus cit.*, n. 69, p. 315.

¹⁴⁴ SERRA RÀFOLS, E. (1949): *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*. Vol. I, 1497-1507. *Fontes Rerum Canariarum*, 4. La Laguna, pp. 59-61 n.º 329-344, 68, n.º 376.

¿LOS PORTUGUESES FUERON LOS PRIMEROS EN REDESCUBRIR LAS ISLAS CANARIAS EN 1334?

Alberto Quartapelle

RESUMEN

En este estudio se analizan los fundamentos legales que respaldaron la concesión del Principado de la Fortuna (Islas Canarias) a Luis de la Cerda por parte del papa Clemente VI en 1344. Se presentan también documentos relacionados con el redescubrimiento de las Islas Canarias en la primera mitad del siglo XIV. Por último, se exhiben tres grafitos recientemente encontrados en la Torre del Homenaje de Olivenza, Portugal, que datan de 1334 y que podrían indicar un redescubrimiento portugués anterior a la expedición de Lanzarotto Malocello en 1339. Estos grafitos no proporcionan una respuesta definitiva, pero respaldan la afirmación de Alfonso IV de Portugal de que navegantes de su reino fueron los primeros en descubrir las Islas Canarias.

PALABRAS CLAVE: Islas Canarias, redescubrimiento, Portugal, bula «Tuae devotionis sinceritas».

WERE THE PORTUGUESE THE FIRST TO REDISCOVER THE CANARY ISLANDS IN 1334?

ABSTRACT

This study analyzes the legal foundations that supported the granting of the Principality of La Fortuna (Canary Islands) to Luis de la Cerda by Pope Clement VI in 1344. Documents related to the rediscovery of the Canary Islands in the first half of the 14th century are also presented. Finally, three graffiti recently found in the Torre del Homenaje in Olivenza, Portugal, dating from 1334 and which could indicate a Portuguese rediscovery prior to Lanzarotto Malocello's expedition in 1339, are exhibited. These graffiti do not provide a definitive answer, but they support Alfonso IV of Portugal's claim that navigators from his kingdom were the first to discover the Canary Islands.

KEYWORDS: Canary Islands, rediscovery, Portugal, «Tuae devotionis sinceritas» bull.



INTRODUCCIÓN

¿Quién redescubrió las Islas Canarias? Esta pregunta ha sido objeto de numerosos estudios e investigaciones en los últimos dos siglos, pero desafortunadamente todavía no se ha llegado a una conclusión definitiva. En gran medida, la razón de esta incertidumbre radica en la escasez de documentos disponibles.

Hasta este momento, gracias a un mapa del mallorquín Angelino Dulceti, los historiadores solo están de acuerdo en que la primera expedición europea documentada que visitó las Islas Canarias fue la del navegante genovés Lanzarotto Malocello en 1339.

Sin embargo, existe incertidumbre sobre la existencia de una expedición portuguesa previa a 1339, la cual es reclamada por historiadores portugueses. En una carta escrita al papa Clemente VI en febrero de 1345, el rey de Portugal, Alfonso IV, afirmó que «los primeros descubridores de las mencionadas islas (Canarias) fueron navegantes de nuestro reino». Hasta la fecha, las afirmaciones de Alfonso IV sobre este viaje aún no han encontrado respaldo documental. Algunos grafitos recién encontrados en Olivenza, Portugal, parecerían confirmar las alegaciones de Alfonso IV.

Este estudio repasa los eventos relacionados con la concesión del Principado de la Fortuna (Islas Canarias) por parte del papa Clemente VI a Luis de la Cerda mediante la bula *Tuae devotionis sinceritas* de 1334. Y, en particular, se profundizará en las razones jurídicas que respaldan la donación papal y la respuesta de Alfonso IV.

Finalmente, se presentarán tres grafitos recientemente descubiertos en la Torre del Homenaje en Olivenza, Portugal, que representan un barco y que están fechados el 9 de julio de 1334, los mismos parecen confirmar que el primer contacto entre Europa y los habitantes de las Canarias podría haber ocurrido gracias a navegantes portugueses.

DON LUIS DE LA CERDA

D. Luis de la Cerda (s. XIV-1348) fue un noble español de linaje real, hijo de Alfonso de la Cerda, conocido como «el Desheredado» porque su hermano Sancho le usurpó el trono de León y Castilla y se convirtió en Sancho IV de Castilla. Por vía materna, D. Luis era nieto de Luis IX de Francia, llamado el Santo.¹

Nacido en Francia durante el exilio de su padre, fue conocido en aquel país como D. Luis de España, ya que se consideraba que seguía siendo el jefe de la Casa Real de Castilla. D. Luis ostentó los títulos de conde de Talmont, señor de la Isla

¹ Buenaventura Bonnet y Reverón: «Don Luis de la Cerda, Príncipe da la Fortuna», El museo canario (1958), n. 19-20, pp. 44-104.



de Oléron y de La Mote-Sur-Rhon, así como el cargo de XIV almirante de Francia (1341-1342) y fue miembro del Consejo del rey Felipe VI de Valois.²

En 1344, D. Luis fue enviado como embajador de Felipe VI ante el papa Clemente VI en Aviñón (Francia). Durante su misión, solicitó al pontífice que le concediera el dominio de las recién descubiertas Islas Canarias. Sus esfuerzos por recuperar un trono fueron recompensados. El 15 de noviembre de ese mismo año, el papa promulgó la bula *Tuae devotionis sinceritas*³ y nombró solemnemente a D. Luis como príncipe de la Fortuna (príncipe de las Afortunadas - Islas Canarias),

para que por tal concesión nuestra, resultéis insigne por título de mejor dignidad, a ti [...] constituimos Príncipe de dichas islas que, además, decidimos que hayan de ser principado y el mismo sea denominado de la Fortuna, imponiendo en tu cabeza por nuestras manos, la corona áurea en signo de la dignidad adquirida del dicho principado [...]

La solemne investidura tuvo lugar en el Palacio Apostólico de Aviñón el 28 de noviembre, durante la cual el papa no solo le colocó una corona en la cabeza, sino que también le entregó un cetro de oro con el lema *Faciam Principem Super Gentem Magnam* (Que puedas gobernar sobre una gran nación)⁴.

De la ceremonia de la coronación del príncipe de la Fortuna, nos ha llegado el relato del literato florentino Francesco Petrarca:

recientemente Clemente VI, brindó a esa tierra (las Canarias) un príncipe al que hemos conocido, un noble, relacionado con los reyes españoles y galos. [...] Él ese día cruzaba la ciudad despertando admiración con su corona y cetro, cuando, de pronto, cayó del cielo una fuerte lluvia. [...] Regresó a su casa tan empapado que no faltó quien previera que le había tocado el gobierno de un país rico en agua y muy lluvioso.⁵

Tras la promulgación de la bula, el papa envió cartas a los reyes de Castilla, de Aragón y de Portugal, quienes eran parientes de D. Luis, exhortándolos a auxiliarlo en la conquista de las Islas Canarias. A cambio, el pontífice les ofrecía muchas indulgencias como incentivo para apoyar la empresa.

² Francisco Fernández de Bèthencourt: *Historia Genealógica y Heráldica de los Grandes de España*, tomo v, Madrid (1904), pp. 49-57

³ Texto latín en José de Viera y Clavijo: *Historia de Canarias*, Edición Manuel de Paz Sánchez, Ediciones Idea, vol. vi p. 625-630.

⁴ El lema se refiere a la Biblia, Libro de los Números, 14,12: «... *te autem faciam principem super gentem magnam, et fortiozem quam hec est*». Este lema fue el utilizado por papa Clemente VI como *incipit* del primer sermón de investidura de Luis de la Cerda y no sabemos si se encontraba realmente grabado en el cetro. Marco Martínez: «Sermón de Clemente VI papa acerca de la otorgación del Reino de Canarias a Luis de España 1344», *Revista de Historia Canaria*, n. 141-148, Tenerife (1963-1964) p. 89; (Sebastiano Fantoni: «*Historia della città di Avignone*», Venezia (1678), t. I, p. 205).

⁵ Francesco Petrarca: «*De vita solitaria*» Liber II, trat. vi, cap. III; trad. en Alberto Quarta-pelle: *400 años de crónicas de las Islas Canarias*, Vereda Libros, Tenerife (2015), p. 57.



El papa Clemente VI también ordenó la expedición de cartas a otros líderes europeos, incluyendo al rey Felipe VI de Francia; a Juana reina de Nápoles, a Humberto II, príncipe del Delfinado; y a Simón Bocanegra, dux de Génova, para pedirle su apoyo a la misión de D. Luis.⁶ Sin embargo, el nombramiento de D. Luis como príncipe de la Fortuna no estuvo exento de controversia. Inglaterra protestó porque su embajador en Aviñón creía que el papa, al hablar de las Islas Afortunadas, se refería a las Islas Británicas.⁷

Para asegurar sus derechos sobre las Islas Canarias, en enero de 1345, el príncipe D. Luis firmó un contrato con el delfín de Viennois para obtener una flota de seis galeras y doce «huissiers», barcos para transportar caballos. Sin embargo, según los términos del contrato, solo una tercera parte de la flota estaría bajo el control directo de D. Luis.⁸

Considerando, probablemente, que este apoyo no le bastaba, D. Luis solicitó al papa que intercediera nuevamente con D. Pedro IV de Aragón para que lo ayudara.⁹ El 23 de diciembre de 1345, el papa emitió la bula *Afectionem piam*¹⁰, exhortando a D. Pedro a ayudar al príncipe. En agosto de 1346, D. Luis se reunió con D. Pedro IV de Aragón, quien prometió proporcionarle varias galeras para su empresa y le autorizó a sacar todas las vituallas que necesitara de la isla de Cerdeña.¹¹

⁶ Las cartas dirigidas a Castilla, Portugal y Aragón están fechadas el 11 de diciembre, mientras que las otras cartas están fechadas el 23 de diciembre. La diferencia en las fechas podría justificarse porque en el primer grupo de cartas, el pontífice comunicaba la creación del Principado a aquellos soberanos que estaban directamente interesados en el asunto. Las otras cartas son peticiones de apoyo para la empresa del príncipe. José Viera y Clavijo: «Descripción de La Gomera», Colección Voces de la Gomera, Ediciones Idea (2007), nota 72 p. 292

⁷ La confusión surgió debido a que el embajador inglés, quien estuvo presente en el banquete en honor al nombramiento de D. Luis como «príncipe de la Fortuna», creyó que ninguna otra isla merecía el título de «Afortunadas» más que las Islas Británicas. Peter Heylin: «*Cosmography*», Londres (1677), Lib. IV p. 74.

⁸ José María Pinto de la Rosa: *Canarias prehispanicas y África occidental española*, Madrid (1954), p. 128.

⁹ De todos estos destinatarios solo conocemos las respuestas de los reyes portugueses y castellano, que eran los más interesados en el dominio de las Islas Canarias. Florentino Pérez Embid: *Los descubrimientos en el Atlántico y la rivalidad castellano-portuguesa hasta el tratado de Tordesillas*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla (1949) p. 79

¹⁰ Monumenta Henricina, vol. 1, doc. 100, p. 237: «*Afectionem piam et benivolam, quam dilecto filio nobili viro Ludovico de Hispania, Principi Fortunie et jnsularum adiacentium, super impendendis favoribus et auxilijs pro acquisitione jnsularum ipsarum...*».

¹¹ Aparentemente, el rey D. Pedro no mostró un interés particular en ayudar a Luis de la Cerda. En su «Crónica», lo menciona incorrectamente en dos ocasiones. La primera vez lo confunde con Rodulfo Loffreyre, quien era simplemente un emisario del príncipe: «*al propio tiempo (Navidad 1344, lo que indica que el Príncipe de Fortuna buscó ayuda para su conquista inmediatamente después de la bula de Clemente VI) vinieron asimismo ante Nos dos legados, esto es, fray Jaime arzobispo de Neopatria y en Rodulfo Loffreyre caballero y doctor [...] por haber nombrado el papa príncipe de la Fortuna y de otras islas adyacentes a la misma a de España [...] autorizándole para la conquista, con cuyo objeto*



No se sabe si este apoyo llegó alguna vez a concretarse. Solo Girolamo Benzoni, en su crónica *Historia del Novo Mondo* publicada en 1565, escribe sin ofrecer mayores pruebas,

(Luis de España) consiguió dinero para armar dos carabelas, zarpó de Cádiz y llegó poco después a la Gomera. Al desembarcar con ciento veinte hombres, con tanto valor y ferocidad fueron atacados por los isleños que la mayor parte de aquellos murieron. Algunos se salvaron nadando hacia las carabelas, otros en los botes consiguieron llegar a ellas sanos y salvos. Todos ellos junto con su capitán, que reconocía haber perdido su Principado de la Fortuna, regresaron a España tristes y afligidos.¹²

Los historiadores están hoy de acuerdo en que el príncipe nunca logró tomar posesión de su Principado, probablemente debido a la falta de apoyo en términos de armas y financiamiento. Sin embargo, el príncipe de la Fortuna nunca renunció a sus derechos sobre las Islas Canarias y encabezó su testamento del 30 de junio de 1348 como *Ludovicus de Hispania, Dei Gratia Princeps Fortunia et Comes Thalamontis ac Dominus Castri de Mota supra Rodanum*. En él dejó el título de príncipe a su hijo primogénito, también llamado Luis de España príncipe de Fortuna, con la reserva de otorgar la cuarta parte de las islas a otro hijo natural llamado Juan.¹³

nos suplicaron aquellos nos sirviésemos favorecer tal empresa dejando armar en nuestra tierra» (Crónica del rey de Aragón D. Pedro, cap. III).

En el segundo caso, lo denomina incorrectamente como nieto de don Juan de la Cerda, «el desheredado», en lugar de hijo de Alfonso de la Cerda, «el desheredado»: «*estando allí (en Poblet) vino a vernos Luis príncipe de la Fortuna el cual era nielo de D. Juan de la Cerda, desheredado del Reyno de Castilla*» (Crónica, IV, Cap. IV).

Jerónimo Zurita confirma el apoyo por parte de D. Pedro: «... *el conde de Telamón (Luis de la Cerda) vino después a Cataluña, y el rey le ayudó en la empresa que había tomado de la conquista de aquellas islas (Canarias)*». Mas adelante: «*Recibió el rey a este príncipe, por ser quien era y haberse criado en su casa, con grande honra y fiesta; y allende de cierto número de galeras que le mandó dar para ayuda a esta empresa le concedió que pudiese sacar de la isla de Cerdeña todas las vituallas necesarias para esta armada. No he podido descubrir, aunque lo he inquirido con diligencia, el suceso que tuvo esta empresa, siendo en sí cosa tan señalada y memorable*», Jerónimo Zurita: «Anales de Aragón», Libro VIII, cap. I y cap. IV. José María Pinto de la Rosa: *Canarias prehistóricas y África occidental española*, Madrid (1954), pp. 126-130.

¹² Girolamo Benzoni: *Historia del Nuevo Mundo. Breve relación sobre algunas cosas notables de las Islas Canarias*, trad. Manuel Carrera Diaz, Alianza Editorial Madrid 1989, p. 334. En 1844 don Manuel Osuna Saviñón, en su obra «*Resumen de la geografía*», relata una expedición a las Canarias realizada por el príncipe de Fortuna en 1345. Según Osuna, uno de los delegados del príncipe, el capitán mallorquín Álvaro Guerra, habría llegado a una isla que denominaron «del Infante», posiblemente refiriéndose a Lanzarote. No obstante, la narración de Ossuna ha sido ampliamente cuestionada y tachada de falsa, ya que los documentos de Diego Ordóñez en los que se basaba, supuestamente conservados en la biblioteca del El Escorial, no han sido encontrados. Manuel Osuna Saviñón: *Resumen de la Geografía Física y Política y de la Historia Natural y Civil de las Islas Canarias*, Tenerife (1844), pp. 26-29; B. Bonnet y Riverón: «Don Luis de la Cerda en España y Francia», *El Museo Canario* n. 65-72 (1958/59) pp. 91-96.

¹³ Se desconoce la fecha de su muerte, siendo la última referencia la real carta extendida en París el mes de enero de 1347 que le concedía el castillo de La Mothe-sur-Rhône. Para una bio-



LA BULA *TUAE DEVOTIONIS SINCERITAS* DE CLEMENTE VI

Desconocemos los motivos por los cuales Clemente VI decidió donar las Islas Canarias a Luis de la Cerda en lugar de hacerlo en favor de Portugal, Castilla o Aragón. Es importante mencionar que en ese momento la Santa Sede se encontraba en la ciudad francesa de Aviñón, lo que contribuyó a fortalecer los lazos ya existentes entre los pontífices y la casa real francesa. La creación del Principado de la Fortuna podría haber tenido como objetivo recompensar a un miembro de la propia familia real francesa y a una persona cercana al rey Felipe VI.¹⁴

La bula *Tuae devotionis sinceritas* de Clemente VI empieza con la descripción del nuevo Principado:

Clemente VI, obispo, siervo de los siervos de Dios, a nuestro querido hijo el noble Luis de España, Príncipe de la Fortuna: según me pide la solicitud que nos has presentado, existen algunas islas en el mar Océano, entre el mediodía y occidente, que se creen unas habitadas y otras no, las que comúnmente son llamadas Islas Afortunadas, aunque algunas tengan su propio nombre, como se indica más abajo; algunas de estas islas están próximas unas de las otras, mientras que otra está localizada en el mar Mediterráneo. La primera de todas se denomina Canaria, la segunda Ningaria, la tercera Pluvaria, la cuarta Capraria, la quinta Iunonia, la sexta Embronea, la séptima Athlantica, la octava Hesperidum, la novena Cernent, la décima Gorgones, y la que está en el mar Mediterráneo es Goleta.

leyendo el texto de la bula, se infiere que el nuevo príncipe, al presentar su petición, no debía tener mucha información de primera mano acerca del territorio reclamado al papa, y se basaba en los textos de los escritores clásicos. El primer indicio, y más evidente, es el nombre mismo del Principado, llamado de las Islas Afortunadas, nombre que se remonta a la antigüedad griega y latina.¹⁵ Para dar nombre a las islas, D. Luis recurrió a Plinio y a Isidoro de Sevilla¹⁶, probablemente como una simple muestra de erudición por parte del escribano que redactó el texto. Sin embargo, la bula presentaba un elemento nuevo al indicar que el número de islas era diez, que se acerca a la realidad geográfica, y que tal vez fuera un eco de los pri-

grafía exhaustiva de Luis de la Cerda consultar B. Bonnet y Reverón: «Don Luis de la cerda, Príncipe de la Fortuna», en *El Museo Canario*, n. 65-72 (1958-1959), pp. 43-104.

¹⁴ María del Carmen Sevilla González: «Los principados y la política papal de la Baja Edad Media», en Escudero, J.A., *Felipe II en el Despacho*, Madrid, 2002 p. 220

¹⁵ Marco Martínez: «Las islas Afortunadas en la Edad Media», *Cuadernos del CEMYR*, 14 (diciembre 2006), pp. 55-78. Rosa María Martínez de Codes: «El primer intento de reserva de una conquista oceánica por parte del pontificado: la concesión del principado de la fortuna al infante don Luis de la Cerda». En Congreso Internacional de Historia «El Tratado de Tordesillas y su Época». Salamanca: Junta de Castilla y León (1995), pp. 1039-1050

¹⁶ Plinio el viejo, «*Naturalis Historia*» Libro VI- 199-205; Juan Álvarez Delgado, «Las “Islas Afortunadas” en Plinio», *Revista de historia* 1945-1, pp. 26-61; Isidoro de Sevilla: *Étimologías* (XIV, 6,8) y (XIV, 6,10).

meros contactos de los europeos con el Archipiélago.¹⁷ Por último, en el listado de las islas se añadió también por error la Isla Goleta (Islas Djalita), que se encuentra en el Mediterráneo, frente a las costas de Túnez.

Esta circunstancia pudo generar confusión en la época, como lo demuestra el hecho de que el cronista inglés Thomas Walsingham, al escribir sobre la investidura de D. Luis, mencionó erróneamente que las Canarias se encontraban en el mar Mediterráneo.¹⁸

Por último, la bula enumeraba los derechos y deberes del futuro príncipe. Entre los derechos destacaba la perpetuidad del Principado de la Fortuna en favor de Luis de la Cerda y de sus herederos. Además, se le concedía la facultad de acuñar monedas y el patronazgo de todas las iglesias y monasterios que construyera. Sucesivamente se les otorgaría también el privilegio de altar portátil durante un trienio,¹⁹ la consideración de cruzada para su empresa y la facultad de ser absuelto de todos sus pecados *semel tantum in mortis articulo* (solo una vez en el momento de la muerte).²⁰

En cuanto a las obligaciones, las que D. Luis aceptó pocos días después en su juramento como príncipe,²¹ se comprometía a pagar anualmente 400 florines de *oro bueno y puro y con el peso y cuño de Florencia* en reconocimiento de su vasallaje, este pago debía realizarse el día de los santos Pedro y Pablo. En el caso de que pasaran cuatro meses del día fijado sin que se satisficiera el tributo, De la Cerda incurría en excomunión, y si pasaban otros cuatro meses, las islas quedarían en entredicho. Finalmente, después de otros cuatro meses, el Principado volvería a la Iglesia.

¹⁷ Charles Verlinden: «À propos de de l'inféodation des Iles Canaries par le pape Clément VI à l'Infant Don Luis de la Cerda (1344)», *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, n. 55-56, 1985-1986, p. 78.

La bula, refiriéndose a las Canarias, menciona que las Islas son «unas habitadas y otras no». En este pasaje, tal vez pueda leerse un eco de la navegación del navegador italiano da Recco en 1341, relatada por Boccaccio en el «De Canaria». No hay también que olvidar que desde 1342 comenzaron las expediciones a las Islas Canarias, como lo demuestran las cuatro licencias para viajar a las islas otorgadas a los mallorquines Gulliem Pere, Francisco Desvalers, Bernardo Valls y Domingo Gual. Antonio Ortega Villoslada, *De Mallorca al Atlántico bajo la dinastía privativa*, MRA-MEGH, 21 (2011), pp. 7-20.

¹⁸ Thomas Walsingham: *Historia anglicana*, Ed. Henry Thomas Riley, Cambridge Library Collection, vol. 1 A.D. 1272-1381, p. 265.

¹⁹ Con el «privilegio de altar portátil» se otorgaba una indulgencia plenaria cada vez que se celebraba la Misa en él.

²⁰ Florentino Pérez Embid: *Los descubrimientos en el Atlántico y la rivalidad castellano-portuguesa hasta el tratado de Tordesillas*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla (1949) p. 76

²¹ Texto latín en José de Viera y Clavijo: *Noticias de Canarias*, *op. cit.*, 630-632.



EL PRESUPUESTO JURÍDICO DE LA GUERRA EN CONTRA DE LOS CANARIOS

El contenido de la bula *Tuae devotionis sinceritas* no deja lugar a dudas de que se trataba de una donación que otorgaba el Principado de las Islas Afortunadas de forma perpetua a Luis de España y a sus herederos. Para justificar la conquista, la bula afirmaba que las islas estaban pobladas por infieles:

todas estas islas no están sujetas ni a la fe de Cristo ni al dominio de los cristianos por lo cual tú, para la exaltación de la fe y el honor del nombre cristiano, desearas empeñarte en la adquisición de todas estas islas.

También en una de las cartas enviadas a los monarcas europeos para solicitar el apoyo al príncipe de la Fortuna, el papa repitió el mismo concepto al afirmar que el propósito de la donación era

la evangelización de los infieles... para que de ellas (las Islas Canarias) fuera eliminada la pagana inmundicia del error y para que allí se alabe la gloria del nombre divino y florezca la plenitud de la fe católica.²²

De acuerdo con los principios del derecho aceptados por la mayoría de los canonistas medievales, el poder, tanto espiritual como temporal, venía de Dios. Los reyes y nobles ejercían el poder secular, mientras que el papa y las jerarquías de la Iglesia ejercían el poder espiritual. Los dos poderes, espiritual y temporal, eran distintos e independientes y debían colaborar entre sí, debido a su origen común en Dios y al hecho de que los súbditos de ambas potestades eran los mismos. En teoría, se admitía una cierta superioridad del poder espiritual por sobre el temporal, lo que permitía que la Iglesia interviniera en la esfera secular cuando los príncipes temporales violaban, a su juicio, algún valor espiritual que pusiera en peligro la salvación de las almas.

El poder de intervención del pontífice en el dominio legítimo de un territorio no se dejaba a su total arbitrio, sino que necesitaba de una justificación teológica. Para permitir la conquista de las Islas Canarias, el papa tenía que demostrar que la *salvación de las almas* de los canarios estaba en peligro, lo que habría justificado una *guerra justa* contra ellos.²³

²² «... ut ex illis eliminata pagana erroris spurcicia, divini nominis ibidem laudetur gloria et catholice fidei vigeat plenitudo»; «... ad ipsas insulas suo dominio ac cultui eiusdem fidei subiungandas». Antonio García y García: «*Fundamentos de la donación pontificia de Canarias*», *Almogaren* n. 9, pp. 21-35; Antonio García y García: «Las donaciones pontificias de territorios y su repercusión en las relaciones entre Castilla y Portugal», en *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*, coord. por Ana María Carabias Torres, Ed. Universidad de Salamanca (1996), pp. 296-298.

²³ Manuel Paulo Merea, «Como se sustentaram os direitos de Portugal sobre as Canarias», *Estudos de História do direito*, Coimbra Editores, pp. 139-149.



De acuerdo con la visión de san Agustín, la guerra justa era la proclamada por una autoridad legítima para defenderse o para recuperar territorios usurpados. En el caso de las Islas Canarias, no se podía aplicar este canon, ya que los canarios no habían usurpado el territorio de nadie. Sin embargo, el mismo día de la investidura, Clemente VI predicó un sermón en el que añadía un límite al derecho de dominio de los paganos. Según el sermón, los infieles no podían reclamar la soberanía sobre su territorio si no poseían suficientes virtudes morales, y la Iglesia consideraba que el paganismo de los canarios era incompatible con las normas morales porque violaba la ley natural.²⁴ Por lo tanto, los canarios perdían el derecho a su soberanía y podían ser legítimamente conquistados.²⁵

En el sermón, el papa Clemente VI añadía también otros tres criterios para justificar la conquista de territorios: la difusión de la fe católica, la defensa de otros pueblos cristianos y la imposición de un gobierno justo. Estos nuevos criterios fueron utilizados posteriormente para justificar la conquista y colonización de los pueblos indígenas del Nuevo Mundo.

LA RESPUESTA DE ALFONSO IV DE PORTUGAL A LA BULA DE CLEMENTE VI

De hecho, la creación del Principado de las Islas Canarias, y la sucesiva donación a Luis de la Cerda, interfería con las ambiciones atlánticas de Portugal y España. Por este motivo, la respuesta del rey D. Alfonso IV de Portugal a la bula de Clemente VI se hizo esperar solo algunos meses.²⁶ El 12 de septiembre de 1345, el monarca enviaba a Clemente IV sus alegaciones.²⁷

²⁴ Enrico de Segusio (1200-1271, *Summa aurea*) fue el gran defensor de este argumento. La perversión sexual era el motivo más común citado, pero también la blasfemia y la idolatría se consideraban comúnmente antinaturales. Sin embargo, Clemente VI, refiriéndose a los canarios, basó su caso en la idolatría. De su blasfemia, el papa admite que D. Luis no le ha llevado pruebas suficientes «*ipse non allegat valde fortes*». Felipe Fernández Armesto: «Before Columbus: Exploration and Colonisation from the Mediterranean to the Atlantic, 1229-1492», University of Pennsylvania press (1987) pp. 230-232.

²⁵ Marco Martínez: «Sermón de Clemente VI papa acerca de la otorgación del Reino de Canarias a Luis de España 1344», *Revista de Historia Canaria*, n. 141-148, Tenerife (1963-1964) p. 99; el papa Clemente VI predicó un también segundo sermón referente a Luis de la Cerda donde, sin embargo, no se habla de las Islas Canarias. Marco Martínez: «Segundo sermón de Clemente VI Papa acerca del Reino de Canarias a Luis de España», *Revista de Historia Canaria* n. 149-152, (1965-1966) p. 164-171; Felipe Fernández Armesto: «Before Columbus: Exploration and Colonisation...», *op. cit.*, pp. 230-232.

²⁶ Texto latín en Viera y Clavijo: *Noticias de la Historia...*, *op. cit.*, p. 630-634; «Monumenta Henricina», vol. I, doc. 97 p. 232; Joachim Iose da Costa da Machedo: «Memoria para Historia das Navegações e descobrimentos dos portugueses», *Historia e memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, Lisboa (1819) t. IV, pp. 17-19.

²⁷ De la respuesta de D. Alfonso al papa no se tenía noticia, por no encontrarse el original en los archivos de la Torre do Tombo en Lisboa. Solo en 1601 Caesare Baronio Sorano publicó, en sus



En su carta, el rey no cuestionó la autoridad del papa para conceder a D. Luis el Principado de la Fortuna, implícitamente reconociendo la legitimidad del principio medieval que otorgaba a los pontífices la competencia de atribuir libremente el dominio sobre las islas que no pertenecieran a ningún príncipe cristiano²⁸. Más aún por ser las Canarias un territorio donde debía desarrollarse una acción colonizadora y evangelizadora²⁹.

En la carta, D. Alfonso se quejaba de no haber sido informado previamente de los proyectos papales de donación y, sin embargo, prometía apoyar la empresa de Luis de la Cerda, permitiéndole comprar y extraer de Portugal todo lo que necesitara en términos de barcos, hombres, armas y alimentos. Dejando claro que debía hacerlo a sus propias expensas y pagando el precio justo. En la carta, D. Alfonso también presentaba dos argumentaciones en favor de los derechos de Portugal en la conquista de las Islas Canarias: la proximidad geográfica, ya que Portugal estaba más cerca de las Islas Canarias que cualquier otra nación cristiana, y la doctrina de la *res nullius*, que concedía la propiedad de las cosas sin dueño a quien la encontrara primero.³⁰

De acuerdo con la doctrina elaborada por Bartolo da Sassoferrato en el *De Insula*, un estado que tenía jurisdicción sobre un territorio bañado por el mar tenía jurisdicción también sobre ese mar territorial, y sobre las islas que en él se encontraran a una distancia moderada, fijada por Bartolo en el recorrido de una nave en 24 horas, o sea, 100 millas³¹. Aunque las Canarias estuvieran ubicadas más allá de las 100 millas, Portugal era, sin embargo, el territorio cristiano más cercano a las Islas Canarias. Un hecho que le hubiera facilitado su ocupación.

Fundándose en el mismo principio jurídico de la proximidad, el rey Alfonso XI de Castilla, en su carta escrita el 13 de marzo de 1345³², reclamaba las Canarias para Castilla. Según su argumentación, las Islas estaban más cercanas al Reyno de África que a Portugal. Este Reino, a pesar de estar actualmente en manos de los musulmanes, había pertenecido a Roma y posteriormente a la monarquía

«Annales Ecclesiastici», una copia parcial de la carta de D. Alfonso, preservada en el Archivo Segreto Vaticano junto con la respuesta del rey de Castilla Alfonso XI, también en respetuosa protesta de la concesión pontificia. En un primer momento algunos historiadores portugueses dudaron de la autenticidad de la carta (Fonseca 1910, Ayres de Sá 1914, Joao da Rocha 1916) hasta que no se publicó en 1916 el texto en *facsimile*. (Faustino da Fonseca, Anais das Bibliotecas e Arquivos, t. II, 1916, p. 57).

²⁸ Acerca del origen de esta potestad papal ver María del Carmen Sevilla González: «Los principados y la política papal de la Baja Edad Media», en Escudero, J.A., «Felipe II en el Despacho», Madrid, 2002 pp. 215-248.

²⁹ Félix Martínez Llorente: «Expansión atlántica de la Corona de Aragón en el siglo XIV», en *Más allá de los mares conocidos. Cinco siglos de la expedición Magallanes-Elcano*, Ed. Dykinson Madrid (2020) p. 53. En su respuesta Alfonso IV reconoce la autoridad papal al escribir: «... vimos cómo elegisteis a nuestro pariente el Príncipe Luis para extirpar los ramos de infidelidad que se extienden por toda la tierra de las Islas Afortunadas y plantar la viña escogida de Dios...».

³⁰ Paz Romero Portilla: «La rivalidad luso-castellana desde 1415 a 1479 por la legitimidad sobre las tierras conquistadas» pp. 1745-1746.

³¹ Manuel Paulo Merêa: *Estudos de história do direito*, Coimbra (1923) p. 145

³² Texto latín en Viera y Clavijo: *Noticias de la Historia...*, op. cit., pp. 634-635.



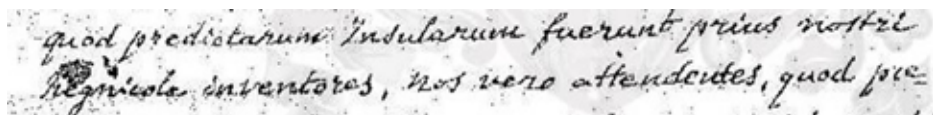


Fig. 1. Detalle de la copia de la carta enviada por Alfonso IV de Portugal al papa Clemente VI.

visigoda, de la cual Castilla se consideraba heredera. Sin embargo, el rey de Castilla también reconocía la donación papal.

D. Alfonso IV de Portugal alegaba también otro motivo para reivindicar el territorio de las Canarias. En su carta afirmaba que los navegantes portugueses habían sido los primeros en avistar las Islas: *fuerunt prius nostri regnicolae inventores* (fueron nuestros súbditos los primeros en encontrarlas).

Esta segunda alegación se basaba en el principio del derecho romano de *res nullius*, según el cual quien encontraba algo que no pertenecía a nadie tenía derecho a su posesión. Los juristas de D. Alfonso argumentaban que las Canarias habían sido descubiertas por los portugueses, por lo tanto, eran un caso de *inventio*, lo que confería a Portugal el derecho de dominio sobre ellas.

Esta alegación habría sido más determinante si D. Alfonso hubiera podido demostrar también la ocupación militar de las Islas (*occupatio bellica*). Siendo esta guerra considerada *justa*, por ser llevada contra los *infeles*, D. Alfonso habría podido apelar al derecho de soberanía mediante la conquista, aplicando el principio del derecho romano del *ex hostibus captae*, es decir, el derecho del vencedor de retener las pertenencias del enemigo vencido.³³

Desafortunadamente para Portugal, los portugueses no habían conquistado las Islas Canarias después de su supuesto descubrimiento, y no podían por lo tanto reclamar los derechos derivados de su ocupación. Para superar el problema, entonces, D. Alfonso recurrió a dos argumentos: en primer lugar, al descubrir las islas, los portugueses se habían apoderado de hombres, animales y otras cosas, y los habían llevado a Portugal, lo que indicaba alguna forma de contacto directo con las islas y sus habitantes.

En segundo lugar, el monarca portugués afirmó que había planeado enviar un ejército para la conquista, pero no había podido concretar sus planes debido a su participación en otras empresas bélicas. Con estas palabras D. Alfonso le recordaba al pontífice que uno de los motivos del fracaso en la conquista de las islas había sido la participación de Portugal, entre 1339 y 1342, en la victoriosa guerra contra los «infeles» que había alejado el peligro musulmán de la Península Ibérica. El predecesor del papa Clemente VI, Benedicto XII, había reconocido la importancia de esta guerra contra los *infeles* en la bula *Gaudeamus et exultamus* del 30 de abril de 1341, al equipararla a una cruzada contra el islam.

³³ Manuel Paulo Merêa, *Estudos...*, op. cit., p. 145.



A pesar de que D. Alfonso, en su carta al pontífice, alegara claramente que los portugueses habían encontrado las Islas Canarias antes de la guerra con Castilla de 1336, algunos historiadores erróneamente han identificado el primer viaje de descubrimiento con la expedición portuguesa de 1341 a las *islas recién descubiertas más allá de España en el Océano*, conocida por el relato del humanista florentino Giovanni Boccaccio. Sobre la base de una carta enviada por algunos comerciantes florentinos con sede en Sevilla, en el *De Canaria* Boccaccio narra el viaje de una pequeña flota de «dos naves, aprovisionadas por el rey de Portugal con víveres adecuados para la travesía, y escoltadas por una pequeña embarcación armada, todas con florentinos, genoveses, catalanes y otros españoles». Según el relato, la expedición salió de Lisboa el 1 de julio de 1341 y llegó cinco días después a las Islas Canarias.

De acuerdo con Boccaccio, la expedición portuguesa no encontró en las islas las riquezas que esperaba. A pesar de explorarlas durante cinco meses, solo pudieron regresar

con pieles de carneros y cabras, sebo, aceite de pescado, cadáveres de focas, maderas rojas, cortezas de árboles aptas para teñir de rojo, tierra roja y otras sustancias similares. Además, trajeron de vuelta a cuatro hombres de la población indígena de los guanches. El relato concluye que aquellas islas no son ricas, pues los mismos marinos apenas recuperaron los gastos del viaje.

LA GUERRA ENTRE PORTUGAL Y CASTILLA DE 1336/1338

Como hemos visto, en su carta Alfonso IV no hacía referencia solo a la guerra contra los moros, la cual terminó en 1344 con la batalla del Río Salado, sino que también mencionaba, para reivindicar sus derechos sobre las Canarias, que Portugal había descubierto las Canarias antes de la guerra contra Castilla, la que se había iniciado en 1336,

cuando intentamos enviar nuestra armada para conquistarlas (las Islas Canarias) con numerosos soldados y caballeros, la guerra que surgió primeramente entre nosotros y el Rey de Castilla y luego contra los sarracenos, impidió nuestro propósito.

El pretexto para socavar la paz entre los dos reinos ibéricos fue el desafortunado matrimonio de D.^a María de Portugal, hija de D. Afonso IV, con D. Alfonso XI, rey de Castilla. La humillación a la que el rey castellano exponía a su esposa, por su relación extramatrimonial con Leonor de Guzmán, provocó la indignación del rey portugués. Como reacción, D. Alfonso negoció el matrimonio de su hijo D. Pedro con la hija del infante D. Juan Manuel de Castilla, principal opositor de Alfonso XI. El rey castellano, comprendiendo que este matrimonio representaba el apoyo de Portugal a la oposición interna castellana, secuestró a la prometida del infante D. Pedro, haciendo estallar la guerra luso-castellana en 1336.

Después de una primera fase en que los dos monarcas se concentraron sobre todo en buscar recursos económicos, aliados y a reforzar las defensas de las fortale-



zas fronterizas, la guerra se intensificó en el mes de junio de 1336. Durante la guerra, no hubo grandes enfrentamientos terrestres entre los dos ejércitos, ni conquistas territoriales significativas. Ambas partes se concentraron en el asedio de algunas ciudades importantes, como Badajoz por parte de los portugueses y Castro-Marim del lado castellano, y en intentar infligir daños al adversario devastando localidades, capturando prisioneros y saqueando los territorios enemigos. En el desarrollo naval de la guerra, se produjo un primer intento portugués de atacar las costas del norte de Galicia, al mismo tiempo que las costas de Huelva, asaltando Lepe y Gibraleón en el sur. Posteriormente, en 1337, las dos flotas se enfrentaron frente al cabo de San Vicente, donde los portugueses fueron derrotados por la flota de Castilla y su almirante Pessanha fue capturado y llevado a Sevilla, y ahí permaneció prisionero durante tres años. Por último, probablemente como respuesta a la amenaza del sultán benimerín Abu-l-Hassan de Marruecos, quien planeaba invadir de nuevo la Península Ibérica, Alfonso IV y Alfonso XI se acercaron nuevamente. La paz fue firmada a finales de 1338, y al año siguiente se acordó en Sevilla mantener las fronteras entre los dos reinos sin cambios³⁴.

LOS GRAFITOS DE OLIVENZA

La alegación de Alfonso IV de Portugal sobre el retraso en la conquista de las Islas debido a la guerra con Castilla que va desde 1336 a 1338, no tiene la certeza de corresponder a la realidad histórica, y tal vez fue solo un pretexto para reivindicar el derecho de Portugal a la soberanía de las Islas Canarias, basándose en su *inventio*. Sin embargo, tres grafitos de la primera mitad del siglo XIV, hace poco descubiertos en la ciudad de Olivenza (España), han vuelto a proponer la cuestión.³⁵

A comienzos del siglo XIV, en la localidad de Olivenza, que estuvo bajo la soberanía de Portugal hasta el siglo XVIII, el rey D. Diniz mandó construir una fortaleza contra la mayor plaza castellana en la frontera, Badajoz. El alcázar y la anexa Torre del Homenaje fueron edificados por su sucesor Alfonso IV para completar la

³⁴ Alejandra Recuero Lista: «La guerra de 1336 entre Portugal y Castilla. Una visión comparativa entre la Gran Crónica de Alfonso XI y la Crónica dos sete primeiros reis de Portugal», *Estudios Medievales Hispánicos*, 4 (2015), pp. 111-138; M. G. Martins: «A guerra esquiva. O conflito luso-castelhano de 1336-1338», *Promontoria* Año, 3 n. 3 (2005); Fernando Pessanha: «La expedición del corsario portugués D. Gonçalo Camelo a las costas de Huelva en 1336», *Huelva en su Historia* - 3.ª época, vol. 15 (2021), pp. 7-34.

³⁵ El descubrimiento y la puesta en evidencia de la importancia de los grafitos de Olivenza se debe al profesor Alfredo Pinheiro Marquez. Alfredo Pinheiro Marquez: *Inscrições medievais no Castelo de Olivença deixadas por mãos portuguesas na torre de menagem do século XIV, aumentada pelo 'príncipe perfeito' dom João II*, Figueira da Foz, 2000; Alfredo Pinheiro Marquez: «D. Afonso IV e a construção do Castelo de Olivença», *Revista da Faculdade de Letras-História*, Porto, 1985, pp. 59-79; Alfredo Pinheiro Marquez: «O primeiros do todos os 'descobrimientos portugueses: Lanzarote (Canarias)», CEMAR 2022.





Fig. 2. Detalle de un grafito de la Torre de Homenaje de Olivenza (Portugal).

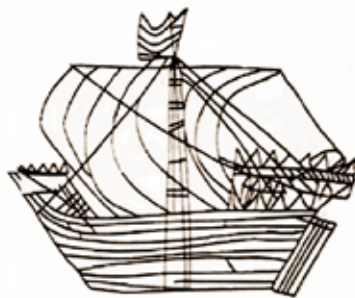
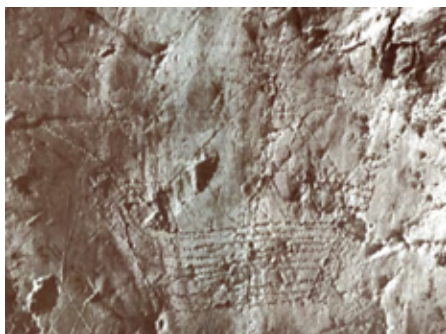


Fig. 3. Grafito del barco de Olivenza y su diseño por Alfredo Pinhero Marquez.

fortificación³⁶. En la Torre del Homenaje se encuentran centenares de grafitos, que consisten en dibujos, inscripciones y símbolos, grabados en la pared con herramientas simples como piedras o clavos, y que se han conservado a lo largo del tiempo. Los mismos fueron realizados por manos anónimas, probablemente de soldados, visitantes o habitantes de la fortaleza.

Entre los grafitos que todavía se conservan, tres son de particular interés para el tema del descubrimiento de Canarias. En el primer grafito, dividido en dos líneas de 112 y 104 cm, el autor escribe su nombre, algunos datos de su familia y la fecha de 9 de julio de 1372, que corresponde a 1334 de la era común: «Yo, Gómez Anes, hijo de d. Fernando Alfonso, señor de la villa de Aguda, lo hice, 9 días anda-

³⁶ José Marques: *D. Afonso IV e a construção do alcácer do castelo de Olivença*, Encontros de Ajuda, Olivenza, 1985, pp. 589-613.

dos de este mes de julio, era de mil trescientos y setenta y dos (1334 e.c.).³⁷ No sabemos nada acerca de este personaje ni por qué consideró importante realizar el grafito, pero este texto nos permite datar con seguridad otros dos grafitos que se encuentran cerca de él.

Colocada más arriba del primer grafito, y realizada por la misma mano, hay una inscripción de unas pocas letras. Esta inscripción está incompleta debido a una rotura que, en época moderna, fue tapada con cemento. El grafito se ha transcrito: [...?]aylhas ssya hy. Esta inscripción, como se puede observar, no parece tener un significado evidente. Se ha propuesto, como posible interpretación, «item a ylhas ssi a hy», que podría traducirse en castellano moderno como: «también (igualmente) las islas están allí».

El último grafito se encuentra a un lado y representa una embarcación de vela, casi seguramente una coca del siglo XIV, con un timón de codaste, es decir una pieza móvil vertical plana colocada en prolongación del codaste, que servía para establecer el rumbo del buque³⁸.

Lamentablemente, al faltar la primera parte del texto, no es posible establecer a cuáles islas se refería este grafito. Sin embargo, es evidente la importancia que el autor de los mismos le daba a las misteriosas «ylhas», ya que le dedicó una inscripción, el dibujo de un barco y la inclusión de su nombre, el de su padre y una fecha, para que su testimonio quedara en el tiempo.

EL REDESCUBRIMIENTO DE LAS ISLAS CANARIAS: ¿ÉXITO PORTUGUÉS O GENOVÉS?

Aunque desde el cambio de era en Europa ya se conocía la existencia del archipiélago canario gracias al relato de Plinio sobre el viaje del rey Juba de Mauritania³⁹, la localización exacta se había perdido en los siglos posteriores, y de las islas solo quedaba un vago recuerdo. Desafortunadamente, para datar el momento de su redescubrimiento en el siglo XIV, solo podemos utilizar cuatro documentos: el mapa del cartógrafo mallorquín Angelino Dulceti, fechado en 1339, en el que se dibujaron por primera vez tres de las Islas Canarias⁴⁰; el relato del historiador árabe al-Maquirizi, que sitúa una expedición genovesa a las islas en 1338-1339⁴¹; el texto «De Canaria» del literato italiano Giovanni Boccaccio, que nos ha transmitido la

³⁷ Servando Rodríguez Franco: «*Dos textos relevantes en los grafitos de la torre del homenaje del Castillo de Olivenza*», Revista de Estudios Extremeños, 2020, tomo LXXVI, n.º III.

³⁸ Alfredo Pinhero Marquez: «*O primeiros do todos ...*», p. 12.

³⁹ Plinio el Viejo: «*Naturalis Historia*», Libro VI, 199-205

⁴⁰ Angelino Dulceti, 1339, Chart of the Mediterranean, Black Sea and Western Europe. Bibliothèque Nationale de France, GE B-696 (RES)

⁴¹ Alberto Quartapelle: «*400 años de crónicas de las Islas Canarias*», Vereda Libros (2015), pp. 48-49.





Fig. 4: Detalle de las Islas Canarias en el mapa de Angelino Dulceti de 1339.

crónica de un viaje de los portugueses en 1341⁴²; y, por último, la carta al papa Clemente VI de Alfonso IV de Portugal, que afirmó que sus navegantes habían sido los primeros en llegar a las islas (*fuertunt prius nostri regnicolae inventores*). Basándose en estos documentos, se han enfrentado en el tiempo dos teorías principales sobre quiénes fueron los redescubridores de las Islas Canarias: la que reconoce a los genoveses como tales y la que se inclina por los portugueses.

En favor de la primacía de Génova, se destaca el mapa de Angelino Dulceti que muestra un pendón con la cruz roja de Génova en la isla de Lanzarote.⁴³ Además, Dulceti coloca junto a la isla de Lanzarote el nombre de Lanzarotto Malocello (*Insula de Lanzarotus Malocellus*), un personaje genovés que vivió entre 1300 y, probablemente, 1350. La presencia del pendón y del nombre de Malocello en todos los mapas de los siglos XIV y XV deja claro que los contemporáneos consideraban a Génova, y no a los portugueses, como los redescubridores de las Islas Canarias.

En segundo lugar, Dulceti no dibuja todas las islas del archipiélago, sino solo las tres más occidentales, a saber, Lanzarote, Fuerteventura y Los Lobos. Esto sugiere que se necesitaron más viajes de exploración para completar el redescubrimiento de todo el archipiélago.⁴⁴

⁴² María J. Viguera Molíns: «Eco árabe de un viaje genovés a las Islas Canarias antes del 1340», *Medievalismo* n. 2 - 1992, pp. 257-258.

⁴³ En el mapa Pizzigano de 1370 el pendón de Génova es dibujado también en la isla de Fuerteventura. Alberto Quartapelle: *El más antiguo mapa de las Islas Canarias*, por publicar.

⁴⁴ Las tres islas están dibujadas también en el mapa Dulceti en la British Library ms 25691. A parecer del autor, este mapa es anterior a la Dulceti 1339. Alberto Quartapelle: *A new dating of the chart Dulceti 1339 at the British Library at London*, por publicar.

El segundo documento es un relato del historiador árabe al-Maqrizi que informa que en 1338-1339 e.c. (740 de la Hégira), llegaron a Marruecos dos galeras genovesas que habían visitado solo dos de las Islas Canarias no especificadas: «hasta (Marrueco) cruzaron un grupo de genoveses en dos galeras por el mar. Le informaron cómo habían partido de Génova, tras disponer provisiones para dos años, y marchado por el mar queriendo abarcar el conocimiento de lo que en él había y circunvalar lo que rodea la tierra habitada. [Yendo] por él pasaron por las Islas Canarias». En el relato no se hace referencia a viajes anteriores.

La teoría de la paternidad portuguesa se basa en la carta de D. Alfonso al papa y en el viaje de exploración de Niccoloso da Recco en 1341 relatado por Boccaccio. De hecho, el respaldo del rey portugués a esta expedición confirma un interés temprano de Portugal en la exploración atlántica. La fecha de 1341, que coincide con el período inmediatamente posterior a la guerra con los moros, respalda la afirmación del rey de que fue

la guerra contra los sarracenos (que) impidió nuestro propósito de conquista. Al mismo tiempo, el viaje, con su llegada a las Islas en solo cinco días, parece confirmar la afirmación de D. Alfonso de que un descubrimiento anterior había tenido lugar antes de la guerra que surgió primeramente entre nosotros y el Rey de Castilla, es decir, antes del 1336.

Para conciliar estas dos teorías en evidente contraste, que contraponen a genoveses y portugueses como descubridores, en 1958 el historiador belga Charles Verlinden formuló la siguiente hipótesis: al mando de la primera expedición portuguesa de 1334-1336 estaba Lanzarotto Malocello, un genovés que se había ido a vivir a Portugal cerca de 1330. Esta reconstrucción conciliaría la presencia del pendón de Génova en la isla de Lanzarote, dibujado por Dulceti, con las afirmaciones de D. Alfonso acerca de la primacía portuguesa.

Esta nueva teoría tenía a su favor una circunstancia: la llegada de Emanuel Pessanha (Pessagno) a Portugal en 1317, nombrado almirante de la flota lusa por el rey D. Diniz, con el derecho de transmitir el título a sus sucesores de forma vitalicia. El rey le había impuesto también traer a Portugal veinte *sabedores do mar*, marineros de Génova con competencia en la navegación, para ayudarle a mejorar la organización y competitividad de la marina portuguesa. Para Verlinden, Lanzarotto Malocello seguramente era uno de ellos.

Para confirmar su teoría, Verlinden se basó en tres documentos publicados por Fortunato de Almeida en 1925⁴⁵. En el primero de ellos, el rey D. Fernando de Portugal nombraba en 1370 a un tal Lanzarote da Framqua (da Franca) *Almirante das galles* en reconocimiento por su descubrimiento de las Islas Canarias:

⁴⁵ Fortunato de Almeida: *História de Portugal*, volumen II, Bertrand Editora (2004), pp. 721-730.



Don Fernando, por gracia de Dios Rey de Portugal y del Algarve [...] queriendo hacer gracia y merced a Lanzarote da Framqua, almirante, [...] de las islas que encontré y nos ganó, que están en el mar del Cabo Non...

Verlinden afirmó que este Lanzarote da Framqua no podía ser otra persona que Lanzarotto Malocello, indicado en el mapa de Dulceti,⁴⁶ lo que sería la prueba definitiva de que los portugueses descubrieron primero las Canarias, aunque se apoyaran en navegantes genoveses.

La mayoría de los historiadores ha rechazado o ha puesto en tela de juicio la autenticidad de los tres documentos publicados por Fortunato de Almeida⁴⁷, así como la existencia de un almirante Lanzarote da Framqua y, por ende, su posible identificación con Lanzarotto Malocello. Además, se han señalado varias inconsistencias en la teoría propuesta por Verlinden, como la falta de evidencia directa que relacione a Malocello con Portugal o el nombramiento de da Framqua como *Almirante das galles*, cuando este cargo era exclusivo de la familia Pessanha. En la actualidad, la teoría sigue siendo objeto de debate entre los historiadores y no se considera concluyente para determinar quién descubrió las Islas Canarias primero, si los genoveses o los portugueses.⁴⁸

El análisis de los documentos sugiere, sin embargo, otra hipótesis: que entre 1334-1336 y 1339 se realizaron dos viajes de exploración a las islas, totalmente independientes uno del otro. El primero, anterior a 1336, fue patrocinado por el rey de Portugal Alfonso IV, mientras que el segundo, en 1339 o poco antes con Lanzarotto Malocello al mando, fue una iniciativa privada de alguna familia genovesa. El objetivo de este segundo viaje podría haber sido circunnavegar África para llegar a Asia, como intentaron hacer los hermanos Vivaldi de Génova en 1291,⁴⁹ cuyo viaje terminó en tragedia. Esto explicaría por qué, como relata al-Maqrizi, los genoveses que llegaron a Canarias «habían partido de Génova, tras disponer provisiones para dos años».

⁴⁶ «*Donc ce Lanzarote de Framqua a découvert l'île de Lanzarote. Il ne peut, par conséquent, s'agir que de Lanzarotto Malocello, le découvreur génois*»; «*nous pouvons répéter qu'il est certain que Lanzarotto Malocello et Lanzarote de Framqua ne font qu'un*» Verlinden *ibidem* p. 1197 y p. 1206.

⁴⁷ Serra Ràfols, E. (1961): «El redescubrimiento de las Islas Canarias en el siglo XIV», *Revista de Historia Canaria*, n. 135-136, pp. 220-234; Santiago, M. (1960): Anuario de Estudios Atlánticos, 6, p. 615; Damião Peres: *História dos descobrimentos portugueses*, Porto (1983), pp. 21-22, y nota 2 da p. 26; Luís de Albuquerque: *Introdução à história dos descobrimentos portugueses* (1962), pp. 79-102; Alberto Quartapelle: «El almirante portugués Lançarote da Franca, redescubridor de las Islas Canarias. Una falsedad del siglo XIX», *Revista de Historia Canaria*, 201 (2019), pp. 401-419; Sin embargo, existen también autores contemporáneos que continúan otorgando crédito a los documentos de Almeida. Alberto Vieira: «Reconstrução e desconstrução do mundo insular do Atlântico Oriental. Séculos XV e XVI», *Anuario de Estudios Atlánticos* n. 58 (2012), pp. 133-184.

⁴⁸ Adjunto se presenta un estudio que parece demostrar que los documentos relacionados con Lanzarote de Framqua son un falso realizado en el siglo XIX.

⁴⁹ Alberto Quartapelle: «La circunnavegación de Africa por parte de los hermanos Vivaldi en 1291: precursores de Vasco da Gama», *Revista de Historia Canaria* pp. 287-304.



La tesis de dos viajes independientes, el primero de Portugal y el segundo de Génova, se sustenta también en dos consideraciones. En primer lugar, Portugal no tenía ningún interés en difundir noticias acerca de unas islas encontradas en el océano antes de haber terminado su conquista, por lo que difícilmente la información hubiera podido llegar al mallorquín Angelino Dulceti por esta vía, al considerar que el reino de Mallorca era el competidor más temible de los portugueses en la exploración atlántica.

Los genoveses, por su parte, al conocer con anterioridad la localización del archipiélago canario, no habrían utilizado dos galeras, barcos indicados para la navegación de cabotaje siguiendo la costa y no para navegar en alta mar, y no las habrían cargados con provisiones para dos años. Lo más probable, por lo tanto, es que los genoveses, al regresar a Génova, hicieran una escala en Mallorca para abastecerse de agua y alimentos y ahí difundieran la noticia de dos islas desconocidas en el océano. Estas islas, desde entonces, llevarían el pendón de Génova y el nombre de Lanzarotto Malocello.

CONCLUSIONES

El 15 de noviembre de 1344, el papa Clemente VI promulgó la bula *Tuae devotionis sinceritas* y nombró solemnemente a D. Luis de la Cerda como príncipe de la Fortuna. Con este documento, el pontífice privó a los guanches, la población autóctona de las Islas Canarias, de todos sus derechos sobre las tierras en las que habían vivido legítimamente durante más de mil años. En nombre de la propagación de la fe y la salvación de las almas, el poder espiritual de la Iglesia legitimaba el deseo de conquista del poder temporal, marcando así el inicio del saqueo que sería recordado como el «descubrimiento del Nuevo Mundo».

En el estudio, en primer lugar, se han presentado los fundamentos legales que legitimaban tanto la decisión papal de otorgar el Principado de la Fortuna a Luis de la Cerda como las alegaciones opuestas planteadas por el rey de Portugal, Alfonso IV.

En segundo lugar, se han recopilado los pocos documentos disponibles relacionados con el redescubrimiento de las Islas Canarias en la primera mitad del siglo XIV.

Por último, se han presentado tres grafitos recientemente descubiertos en la Torre del Homenaje de Olivenza, Portugal, que representan una embarcación, una inscripción que posiblemente pueda transcribirse como «también las islas están allí», y la fecha del 9 de julio de 1334. Estos nuevos grafitos ciertamente no son suficientes para esclarecer por completo los acontecimientos relacionados con el redescubrimiento de las Islas Canarias, pero parecen confirmar de manera indirecta las palabras de Alfonso IV: «los primeros descubridores de las mencionadas islas (Canarias) fueron navegantes de nuestro reino».



ANEXO 1

EL NOMBRAMIENTO DE LANZAROTE DA FRANCA COMO ALMIRANTE DE PORTUGAL EN 1376: HISTORIA DE UN DOCUMENTO FALSIFICADO

RESUMEN

En 1925, en su *Historia de Portugal* el historiador portugués Fortunato de Almeida publicó tres documentos que testimoniaban las hazañas en las Islas Canarias de un cierto almirante Lansarote da Framqua (Lanzarote da Franca), descubridor de dos islas en el Atlántico, quien moriría años más tarde en una lucha contra los indígenas de dichas islas al intentar conquistarlas. En este artículo se demostrará, también gracias a un análisis diplomático de los textos, que la existencia de un almirante llamado Lanzarote da Franca es una historia falsa y que los documentos publicados por Almeida fueron probablemente concebidos a finales del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Lanzarote da Franca, almirante de Portugal, redescubrimiento de las Islas Canarias.

THE APPOINTMENT OF LANZAROTE DA FRANCA AS ADMIRAL OF PORTUGAL IN 1376: HISTORY OF A FORGED DOCUMENT

ABSTRACT

In 1925, in his *History of Portugal*, the Portuguese historian Fortunato de Almeida published three documents that testified the feats of a certain Admiral Lansarote da Framqua (Lanzarote da Franca) in the Canary Islands. According to the documents he was the discoverer of two islands in the Atlantic and he died some years later in a battle against the natives when he was trying to conquer them. In this article we will try to demonstrate, also thanks to a new diplomatic analysis of the text, that the existence of the Admiral Lanzarote da Franca is a fake history, and that the documents published by Almeida were probably conceived by the end of the 19th century.

KEYWORDS: Lanzarote da Franca, Admiral of Portugal, rediscovery of the Canary Islands.



1. INTRODUCCIÓN

La cuestión del primer hallazgo y consecuente derecho de posesión de las islas del archipiélago canario es un tema que ha dividido a los historiadores portugueses y castellanos durante siglos. No extrañan, por lo tanto, las entusiásticas palabras con las que, en 1925, en su *Historia de Portugal*, Fortunato de Almeida introducía unos documentos, hasta aquel momento inéditos, que parecían ofrecer una respuesta definitiva a la controversia hispano-lusa: «estos documentos demuestran con toda evidencia que en 1370 existía en la corte del Rey D. Fernando la convicción de que las Islas Canarias [...] pertenecían a Portugal por derecho indiscutible»⁵⁰. En realidad, los «documentos» a los que se refería Almeida eran una sola carta real de confirmación que incluía copias de dos cartas reales de donación anteriores.⁵¹

En el primero⁵², fechado el 29 de junio de 1370, el rey D. Fernando de Portugal concedía al almirante Lanzarote da Franca el Señorío de las islas de *Nossa Senhora da Framqua* (Lanzarote) y de la *Gumeyra* (¿Fuerteventura?), recién descubiertas:

Don Fernando, por gracia de Dios Rey de Portugal y del Algarve [...] queriendo hacer gracia y merced a Lansarote da Framqua, almirante, [...] de las islas que encontró y nos ganó, que están en el mar del Cabo Non, las cuales no están pobladas, porque de ellas no hemos hecho merced a la persona que las habría de poblar y gobernar, [...] hacemos libre y pura donación [...] al mencionado Lansarote, nuestro almirante, para sí y para todos sus herederos y sucesores, de las dos primeras islas que encontró, de Nosa Señora a Framqua y de la Gumeyra, con todas sus tierras y rentas que tengan y hayan de tener...⁵³.

En el segundo, fechado el 7 de julio de 1376, el rey D. Fernando donaba a Lanzarote da Franca unas jabonerías en el Algarve, como compensación porque este todavía no había podido tomar posesión de las dos islas debido a la guerra que se había entablado contra sus habitantes, los *ganchos*, y contra los castellanos:

... ni al mencionado Lançarote se le ha entregado su natural posesión, por razón [...] de la guerra que hubo entre los mencionados *gañchos* y los castellanos. Sin

⁵⁰ Fortunato de Almeida: *História de Portugal*. vol. II. Lisboa, Bertrand Editora, 2004, pp. 721-730.

⁵¹ João Martins da Silva Marques, *Descobrimientos portugueses: documentos para a sua história* (1147-1460), Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1944, vol. I, n.º 115, p. 127, n.º 137, p. 155, e n.º 161, p. 186 e *Monumenta Henricina*. vol. 1. Coimbra: 1960, publicados también por separado con los números 104, 106 e 112.

⁵² Traducción Alberto Quartapelle, *400 años de crónicas de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Vereda Libros, 2015, pp. 64-65.

⁵³ «*Dom Fernando pera graça de Deus rrey de purtugall e dalgarve [...] querendo fazer graça e mercee a llansarote daframqua almirante [...] das yllas que troubo e nos gañou que som no mar do cabo nom as quães nom som pobradas porque dellas nom teemos feyto mercee a pessoa que as aia de pobrar e gouuir [...] fazemos liure e pura doacção [...] ao dicto llansarote noso almirante pera sy epera todos seus erdeyros e successores das duas yllas primas que troubo de nosa señora aframqua e de Gumeyra com todas sas terras e rremdas que teñam e ajam de teer...*».



embargo, queriendo hacerle gracia y merced, como muy bien lo merece, confirmamos y mantenemos como Capitán Mayor de dichas islas al mencionado *Lamsarote da Framqua*, nuestro almirante de las galleas. Y [...] le hacemos donación, para siempre de las jabonerías negras de la Villa de Tavilla y de Castromarim y de Alcoutim y de la aldea de Martinlongo, en el reino del Algarve [...] al dicho Capitán Mayor y todos sus sucesores...⁵⁴.

En el último documento, del 8 de noviembre de 1385, el Rey D. João I confirmaba al hijo de Lanzarote, Lopo Afonso da Franca, la donación de las jabonerías que el rey D. Fernando le había hecho a su padre Lanzarote, quien había tenido digno fin en las Islas Canarias unos años antes:

... hacemos saber que Lopo *Affonso da Framqua*, caballero, nuestro vassalo, almirante de las galeas ... considerados los muchos y buenos servicios de su padre, que Dios lo perdone, Capitán Mayor de las islas (de Lanzarote y de ¿Fuerteventura?) [...] que ahora ha tenido honrada fin en Lanzarote [...] le confirmamos las jabonerías negras de la Villa de Tavilla y de Castromarim y de Alcoutim y de la aldea de Martinlongo...⁵⁵.

Hasta la fecha, ningún historiador ha ofrecido unas pruebas concretas ni de la falsedad ni de la autenticidad de los documentos Almeida y del nombramiento como almirante de Lanzarote da Franca. En dos escritos anteriores⁵⁶ el autor ha verificado todas las informaciones contenidas en el texto de Almeida. Esta verificación ha permitido poner en evidencia que en el documento hay informaciones que pueden ser históricamente comprobadas, informaciones que no se pueden comprobar totalmente pero que, sin embargo, están en el campo de lo posible, e informaciones que, basándose en los conocimientos actuales, deben considerarse falsas. Sin embargo, estos análisis no han permitido llegar a una conclusión definitiva.

Nuestro trabajo ha concentrado la atención en cuatro puntos del documento Almeida: las circunstancias de su hallazgo; las características de su grafía, gracias a una crítica diplomática realizada por primera vez por encargo del autor; la concesión de las jabonerías a Lopo Afonso da Franca; y el otorgamiento del título de almirante

⁵⁴ «... *nêm o dicto llamsarote entregue desa naturall posiçam [...] per rezô daficada guerra que ouve com os dictos gaãchos e castellaôs. Porem quereendo lle fazer graça e mercee como a muy boo merecente confirmamos e mâteemos capitom moor das dictas yllas o susudicto llamsarote daframqua noso almyrante das gallés [...] lle fazemos dooaçam per todolosempre das ssaboaryas prretas da uilla de Tauilla e de Crastomari e de Alcouti e daldeia de martilôgo e ho rregno dalgarbe [...] a o dicto capitom moor e todolos ses successores».*

⁵⁵ «[...] *E uisto per nos sseu rrequeremêto e os muytos e boôs seruyços de so padre a que Deus perdoe capitom moor das yllas na guerra e nauegaçam e que hora teve hórado fim na de llamsarote [...] Confirmamos lle as dictas ssaboaryas pretas dauilla de Tavilla e de Crastomari e dalcouti e daldea de Martilôgo».*

⁵⁶ Alberto Quartapelle, *El Hércules de las Islas Canarias y otras historias*, Santa Cruz de Tenerife: Vereda Libros, 2015 pp. 155-198; Alberto Quartapelle, «El Almirante portugués Lanzarote da Franca, redescubridor de las Islas Canarias. Una falsedad del siglo XIX», *Revista de Historia Canaria*. n. 201, pp. 401-419, 2019, pp. 401-419.



a dos de los Franca. El nuevo análisis lleva a una única conclusión: el documento Almeida es un documento falso, probablemente forjado a finales del siglo XIX.

2. LAS CIRCUNSTANCIAS DEL HALLAZGO

El primer elemento que hace dudar de la autenticidad del documento Almeida es la contradictoria circunstancia de su hallazgo, relatada por los dos historiadores que fueron los primeros en dar noticia del mismo, Fortunato de Almeida y Jaime Cortesão.

Almeida, al publicar en 1925 el *Agregado* al vol. I de su *História de Portugal*⁵⁷, informa haber recibido una copia de unos documentos inéditos del Archivo de la casa da Franca, sin añadir mayores detalles. Posteriormente, el mismo historiador aclaró que no había podido establecer sus orígenes, y que «ahora mismo no sé dónde se encuentran. Confío en la persona que me proporcionó las copias»⁵⁸. La única indicación ofrecida por Almeida, al final de la transcripción de los textos, era la nota «Copia conforme (a.) Antonio de Aragão Cortereal»⁵⁹.

Mayores informaciones encontramos en la comunicación presentada por Jaime Cortesão, en junio del mismo año, en la clase de Letras de la Academia de Ciencias de Lisboa⁶⁰. En ella el historiador agradece por la «obsequiosa oferta» de los documentos al señor Aragão Corte-Real, que no era otra persona que el último descendiente de la familia Franca, António José Maria da Franca Horta Machado da Cunha Mendonça e Melo Ribadeneira e Aragão Corte-Real, recién nombrado en 1897 conde de Marim por el rey D. Carlos I. Para justificar la entrega de una copia en lugar del original, el conde de Marim explicó a Cortesão que el original había sido vendido en la subasta del Archivo de la familia da Franca y había sido adquirido por José Pereira de Sampaio (Bruno), publicista ilustre y director de la Biblioteca Municipal de Porto. Circunstancia claramente falsa porque la subasta había tenido lugar en 1919⁶¹ y Bruno había fallecido en 1915.

Otro elemento que hace dudar de la existencia del original es la lectura del Archivo da casa dos Franca que con muchos detalles reconstruye la historia de la familia da Franca, supuestamente utilizando antiguos documentos. La transcripción que nos ha llegado del Archivo⁶², hoy desaparecido, recoge varias noticias relacionadas con el origen de la familia que, más que falsas, pueden calificarse como

⁵⁷ Fortunato de Almeida: *História de Portugal*. cit., pp. 721-730.

⁵⁸ Afonso de Dornellas: *Elucidario Nobiliarchico: revista de História e de Arte*. n. 2. Lisboa: Fevereiro 1928, p. 48.

⁵⁹ Fortunato de Almeida: *História de Portugal*, cit., p. 723.

⁶⁰ Jaime Cortesão: «O descobrimento das Canárias», *Boletim da Segunda Classe*. vol. 19. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, pp. 256-258.

⁶¹ Afonso de Dornellas: *Elucidario Nobiliarchico...*, cit., p. 48.

⁶² João Mascarenhas de Mello: *O combate da campina entre Melos e Pessanhas*. Vila Nova de Famalicão, 1942, pp. 97-116.



pura fantasía. Según el Archivo, por ejemplo, resultaría que el padre de Lanzarote da Franca, llegado a Portugal en 1317 junto a Manuel Pessanha, primer almirante de Portugal, era un tal Affonso Franchi o Franche, hijo menor del almirante de Génova Joham Franche. Desafortunadamente, el historiador genovés Foglietta, en su historia de Génova,⁶³ recopila entre 1119 y 1322 el nombre de setenta y cinco almirantes y capitanes al mando de galeras genovesas y ninguno se llamaba Franche o Franchi, hecho comprensible al considerar que el apellido Franchi aparece por primera vez en Génova recién en 1423.

El mismo Archivo afirma también que existía en la Cancillería del rey D. Afonso IV un «*privilégio de armas e criados a favor de Afonso Franche, cavaleiro, meu almirante, para estar na entrada de Castela*»⁶⁴, documento que tampoco se ha podido localizar al igual que los otros citados en el Archivo.

3. EL ANÁLISIS DIPLOMÁTICO DEL DOCUMENTO

El segundo aspecto analizado es la correspondencia entre la grafía del documento Almeida y la de los documentos de la misma época, sin olvidar que, frente a la imposibilidad de consultar el original, la crítica diplomática⁶⁵ solo pudo centrarse en las características internas, es decir, las formas y el lenguaje utilizado. En el caso del documento Almeida, existen además problemas adicionales, derivados de la imposibilidad de valorar el grado de fidelidad que presenta la transcripción del supuesto original por desconocimiento de los criterios de transcripción utilizados, de la competencia paleográfica del transcriptor, o de posibles errores tipográficos. Por esta razón, no se comentarán las (in)correcciones de forma como «*pera graça*» en vez de «*per a graça*», «*deveer*» por «*de veer*», «*asscellada*», «*marreantes*», «*veedores*» o «*Ilmsarote*».

En general, la redacción (*dictamen*) de las tres actas no choca con la de documentos contemporáneos similares. Este hecho pudo haber influido en el historiador y diplomático Pedro de Azevedo al pronunciarse a favor de la autenticidad, como nos transmitió Jaime Cortesão: «El señor Pedro de Azevedo, que también examinó estas copias, cree en la autenticidad de los documentos»⁶⁶, posición que fue apoyada por Fortunato de Almeida: «observemos que el examen interno de los documentos solo nos lleva a concluir que son absolutamente genuinos». La grafía es propia de la época, excepto la posible sospecha de que hayan tenido lugar algunas leves e insignificantes imperfecciones del copista. El contenido y el contexto de la redac-

⁶³ Uberto Foglietta: *Historiae Genuensium Libri XI*, Hieronymum Bartolum. Genova, 1585.

⁶⁴ João Mascarenhas de Mello: *O combate...* cit., p. 99.

⁶⁵ En este apartado se presenta el resumen del análisis diplomático de los documentos Almeida que ha sido comisionado por el autor a la paleógrafa Susana Pedro: *Análise diplomática do documento sobre o achamento e doação das Ilhas das Canarias a Lancarote da Franca*, 2021.

⁶⁶ Jaime Cortesão: *O descobrimento...*, cit., pp. 257-258.



ción no contradice en modo alguno lo que se encuentra en documentos similares de finales del siglo XIV⁶⁷.

Sin embargo, la supuesta autenticidad del documento no resiste un análisis crítico y profundo de sus elementos esenciales:

1. En cuanto a la *intitulatio*, el elemento del protocolo que introduce al autor del acta jurídica y sus títulos, en los documentos se presenta de las siguientes formas:

1. 1385: «*Dom Joham, per graça de Deos Rey de portugall e algarve*»
2. 1370: «*Dom Fernando pera graça de Deus rrey de portugall e dalgarve*»
3. 1376: «*Dom Fernando etc.*»

La redacción típica y única del título real, que sigue al nombre del monarca y la fórmula de devoción *por graça de Deus*, en la documentación portuguesa Fernandina y Joanina⁶⁸ es «*Rei de Portugal e do Algarve*». Las versiones «*de Portugal e Algarve*» o «*de Portugal e d'Algarve*», sin la contracción singular masculina «*do*», no están acreditadas.

2. En cuanto a la *narratio*, la exposición de los motivos que llevaron al acta de 1385 incluye una formulación que, aunque en línea con las prácticas de escritura contemporáneas, no se utiliza en la documentación de D. João I. La información de que Lopo Afonso da Franca había mostrado dos cartas del rey D. Fernando para pedir su confirmación se presenta de esta manera:

lopo affonso daframqua cavalleyro noso vassalo almyrante das gallés mostrou perante nos duas cartas delrrey noso yrmão cuia alma Deus aia [...].

En los registros de la Cancillería de D. João I, se identificaron trece documentos que se refieren a actas de su antecesor, en su mayoría confirmaciones, más otras tres confirmaciones en diplomas en el Archivo de la Torre do Tombo y en el Archivo Distrital de Bragança. El primer dato a señalar es que, en todos los documentos de D. João I donde se hace referencia a actas jurídicas realizadas en el reinado anterior, se expresa el nombre de este monarca antes del vínculo familiar: «*el Rei D. Fernando, nosso irmão*», mientras que en el documento Almeida el nombre del rey está ausente.

En segundo lugar, la mención del soberano siempre va seguida de la fórmula «*a que Deus perdoe*». En los documentos consultados, ni una sola vez aparece la versión «*cuja alma Deus haja*». Según Bernardo Sá Nogueira, quien encontró la génesis del uso de esta expresión en la Cancillería de D. Afonso IV, el propósito de la fórmula «*a que Deus perdoe*» tenía como objetivo pedir el perdón a Dios por los pecados de reyes pasados, pretendiendo así validar las decisiones de confirmación,

⁶⁷ Fortunato de Almeida: *História de Portugal...*, cit., p. 722.

⁶⁸ Hasta 1415; después de la toma de Ceuta el título de D. João I paso a ser «*Rei de Portugal e do Algarve, Senhor de Ceuta*».



por parte del actual rey, de los actos políticos practicados por esos reyes y exorcizarlos, de esta manera, de las posibles faltas⁶⁹.

En los documentos consultados, no se ha encontrado ni un solo ejemplo del uso de la fórmula más esperanzadora «*cuja alma Deus haja*» antes del reinado de D. Duarte (1433-1438), donde aparece asociada a actas jurídicas relacionadas con el reinado de D. João I. Si solo desde el reinado de D. Duarte se encuentra integrada la fórmula «*cuja alma Deus haja*» en la mención de un rey anterior, su presencia en un documento de 1385 tiene que ser considerada un anacronismo improbable, un error, y no puede considerarse como una de las «leves e insignificantes imperfecciones de los copistas» a las que se refería Fortunato de Almeida.

3. Otro elemento sospechoso, por no adecuarse a las prácticas editoriales de la Cancillería Fernandina, ni por cierto a la Joanina, es la inconstancia observada en cuanto al uso del singular o del plural mayestático.
4. D. Fernando empleó, hasta 1368, la primera persona del singular «*eu*». Durante el año 1368 comienza a aparecer puntualmente en la documentación el uso de la segunda persona del plural «*nós*», que, a partir de 1370-1371, se convierte en norma⁷⁰. A excepción de lapsos ocasionales debidos a errores de copia⁷¹, no se encuentra en el mismo documento el uso simultáneo y alternado de los dos estilos de escritura. Por su parte, D. João I emplea constantemente el plural mayestático a lo largo de todo su reinado.

Ahora, en el texto del documento fechado en 1376, existe una fluctuación en el uso del pronombre personal y las formas verbales correspondientes: «sabemos»; «Nuestro vasallo nos animó a decir que fuimos hechos»; «Me pedí per mercé que lo escuchara»; «Nuestro lote»; «Confirmamos y mantenemos»; «De nuestro motu»; «Tenemos per bẽ e queremos que él lo tenga y lo hagamos nosotros»; «Queremos y concedemos y damos»; «Enviamos a los nuestros»; «para nosotros»; «Por nosotros»; «queremos»; «Esto hago»; «me»; «Maandey daar este m̃ha caarta per m̃ sinada y asscellada de mi scẽllo». Este uso alternado entre pronombres singulares y plurales no es admisible en editores y secretarios de la Cancillería.

5. El texto del documento Almeida, en su totalidad, presenta algunas particularidades inusuales, no congruentes con la grafía que se encuentra en documentos portugueses del siglo XIV. Incluso reconociendo que había variedad en la forma de escribir las mismas palabras, y considerando posibles fallas en la copia, no puede aceptarse como auténtica la grafía «ll» para representar el fonema [ʎ] («lle» por 'lhe', 14 veces, «yllas» por 'ylhas', 11 veces, «myllor» por

⁶⁹ João Dionísio and Bernardo de Sá Nogueira: «Sobre a datação do manuscrito P do Leal Conselheiro, de D. Duarte: a fórmula que Deus perdoe», *eHumanista*. n. 8, 2007, p. 127.

⁷⁰ João António Mendes Neves, «*A Formosa Chancelaria: Estudo dos originais da chancelaria de D. Fernando (1367-1383)*» Coimbra, Dissertação de Mestrado em História da Idade Média apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 135 e ss.

⁷¹ Como en el caso del tabelion que, en el traslado de una carta de 1368, introduce un «*nossos*» después del inicio, «*a qualquer tabaliom nos nossos reinos*».



'mylhor', 3 veces, «llas» por 'lhas', 2 veces, «collerem», «collessem» por 'colherem', 'colhessem', «lles», «llo» por 'lhes', 'lho', «orillas» por 'orilhas'), aún más cuando la misma grafía «ll» es usada para el fonema [ʎ] («purtugal», «cavalleyro», «gallés», «aselladas», «tall», «llansarote», «delle», «todallas», «valledeyra», «Tauilla», etc.).

Son igualmente inaceptables las formas «junjo» y «juljo» por 'junho' y 'julho'. En los documentos portugueses, a partir de 1300, la grafía «lh» es la única usada para representar el fonema [ʎ]. La forma «ll» es propia del castellano.

La ausencia de una ortografía para el portugués del siglo XIV no justifica la presencia de tal variedad gráfica en el texto de este documento. Ya existía una larga tradición de escritura portuguesa que había evolucionado a partir de las reglas de escritura del latín, existían tendencias gráficas normativas relativamente estables y, aunque había espacio para una dosis de personalización, peculiaridades como la duplicación sistemática de una letra determinada o el uso inusual y constante de una abreviatura con un significado poco frecuente, por ejemplo, nunca se ha encontrado un documento que presentara una redacción tan variada, confusa e incongruente.

6. Por último, con respecto a la palabra «orillas», en el doc. ② «fazemos liure e pura doacção [...] das duas yllas [...] com todas sas terras e rremdas [...] E com todas sas orillas e entradas e saidas e montes e fontes» es de destacar que, en portugués, el término «orilla» permanece asociado con la terminología de la joyería hasta el siglo XX. De hecho, la primera constatación del término con el significado de costas marinas, como en el documento de 1370, se encuentra en un diccionario etimológico portugués recién en 1968, donde su origen se hace remontar al mismo documento Almeida⁷².

4. LA DONACIÓN DE LAS JABONERÍAS

Otro aspecto crítico del documento Almeida es la donación a Lanzarote da Franca en 1376, y la confirmación a Lopo Affonso da Franca en 1385, de las «jabonerías negras de la Villa Tavira, de Castro Marim, de Alcoutim y de la aldea de Martinlongo, en el reino del Algarve». El problema que surge con respecto a esta donación es que se concede 50 años antes de que apareciera por primera vez en Portugal la institución del monopolio para la producción y venta del jabón⁷³. De hecho, la primera vez que se otorga este privilegio se remonta a los tiempos del Infante D. Henrique, Duque de Vizeu. El monopolio le fue concedido en algún momento entre el 1424,

⁷² En 1968, en la continuación del *Dicionário etimológico da língua portuguesa* de José Pedro Machado, el filólogo galego Ramón Lorenzo publica *Sobre cronologia do vocabulário Galego-Português: (Anotações ao 'Dicionário etimológico' de José Pedro Machado)*. Vigo: Editorial Galaxia, 1968.

⁷³ Ignacio de Vilhena Barbosa: «Apontamentos para a história das saboarias em Portugal», *Estudos Historicos e Archeologicos*. 1843, pp. 173-184; Bento Pereira do Carmo: «Apontamentos para a história das saboarias em Portugal», *Revista Universal Lisbonense*. 1842-1843, t. II, pp. 282-283.



cuando obtiene de su padre, el rey D. João I, un terreno en la *ribeira de Santarem* para instalar una *saboaria*⁷⁴, y el 1433 cuando D. Duarte le concede oficialmente el monopolio en todo el país⁷⁵. Antes de esta fecha no se conocen documentos que comprueben donaciones de jabonerías a otros individuos.

Un aspecto que parece confirmar que el monopolio del jabón era una institución totalmente desconocida en Portugal en el siglo XIV es que, en 1434, en contra de la decisión del año anterior de otorgarle oficialmente el monopolio a D. Henrique, los representantes del pueblo reunidos en las Cortes de Santarem, pidieron su abolición al nuevo soberano D. Duarte «Les parecía extraño que con su aceite y ceniza no pudieran hacer jabón cada uno para el cuidado de su casa»⁷⁶. Sin embargo, a pesar de la promesa de D. Duarte, el monopolio no fue eliminado.

Recién en el siglo XV la donación de las jabonerías se transformó en una forma de compensar a personajes por los más diversos motivos: la primera donación conocida la hizo D. Henrique a D. Alvaro de Castro, en 1436, como dote por su matrimonio⁷⁷. Y en 1448, Maciote de Bethencourt recibió las jabonerías de la Isla de Madeira como pago por la cesión de sus derechos sobre la Isla de Lanzarote.

Otro elemento que hace dudar de la autenticidad del documento Almeida es que la donación de las jabonerías a Lanzarote da Franca, en 1376, es presentada como una donación perpetua para él y para sus descendientes: «hacemos donación por siempre [...] y a todos sus sucesores»⁷⁸. Y también la donación hecha en 1386 por D. João I a Lopo Afonso da Franca está confirmada de forma perpetua, para él y para sus descendientes⁷⁹.

Sin embargo, esta «donación por siempre» contrasta con el primer documento conocido donde se hace referencia a la donación de las jabonerías de Tavira, Alcoutim, Castro Marim e Martim Longo a la familia Franca, a la persona de Diogo Lopes da Franca. En él, D. Manuel, en carácter de duque de Beja, renovaba una donación anterior de su madre, D. Beatriz de Portugal, duquesa de Viseu, de quien D. Manuel probablemente había heredado las jabonerías⁸⁰. En esta confirmación está expresamente declarado que la donación inicial de D. Beatriz, y la siguiente,

⁷⁴ Carta de D. Joao, de 21 de Janeiro de 1424, *Monumenta Henricina*. vol. III. 1961, p. 81, n. 46.

⁷⁵ Carta de D. Duarte de 26 de septiembre de 1433, *Monumenta Henricina*. vol. IV. 1962, p. 271, n. 83. En esta carta D. Henrique afirma tener una carta de D. Joao por la cual se prohibía que «*nehuu en nosso regnos nom tenha saboarias nem faça sabam...*».

⁷⁶ «*que lhes parecia extranho que do seu aceite e cinza não podesse cada um fazer sabão para capeza de su casa*», Capítulo 107 das Cortes en Evora 22 de Novembro de 1481.

⁷⁷ Carta de D. Duarte de 12 de enero de 1436 a confirmar la donación de las jabonerías hecha por D. Henrique, *Monumenta Henricina*. vol. I. 1960, p. 180, n. 91.

⁷⁸ «*fazemos doaçam per todolo sempre [...] E queremos e outorgamos e mãdaamos que o dicto capitol moor e todollos ses successores que depois dell vyrem aiam e logrê e posuã as dictas ssaboaryas*».

⁷⁹ «*Confirmamos lle as dictas ssaboaryas pretas dauilla de Tavilla e de Crastomarî e dalcouti e daldea de Martilôgo assy e pera guisa que as dictas ssaboaryas o susudicto se padre avya e possuja como he contheudo ã a dicta caarta*».

⁸⁰ Lisboa, Torre do Tombo, *Chancelaria de D. Manuel I*, Liv. 32, fol. 9.



habían sido hechas por tiempo indeterminado y sin traspaso hereditario automático a los descendientes de Diogo Lopes da Franca⁸¹.

Si el documento Almeida fuera auténtico, cabría esperar que en las donaciones de las jabonerías de 1487 se mencionara la previa posesión perpetua de estas en manos de un antepasado del donatario Diogo Lopes da Franca. O, al menos, que en los libros de registro de las cancellerías de los reinados anteriores hubiera sucesivas confirmaciones de la primera donación de 1376.

5. EL TÍTULO DE ALMIRANTE DE PORTUGAL

Los historiadores que han puesto en tela de juicio la autenticidad del documento Almeida han focalizado su atención en el título de almirante, utilizado para referirse a Lanzarote da Franca y a su hijo Lopo Afonso. Esta crítica es relevante porque el título de almirante-mor de la marina portuguesa ha tenido en el siglo XIV la doble naturaleza de cargo administrativo y de relación de vasallaje feudal. Instituido por el rey Diniz en 1317 en favor del genovés Micer Manuel Pessanha (Pessagno), el cargo de Almirante-mor tenía dos obligaciones principales, la de defender al rey en el mar «contra todos los hombres del mundo [...] que sean también cristianos como moros»,⁸² y la de mantener en Portugal veinte hombres de Génova «sabedores del mar para ser alcaides de las galeras y capitanes»⁸³. Como vasallo, el Almirante tenía que prestar juramento de fidelidad al rey, recibía la jurisdicción del lugar de la Pedreira en Lisboa y una renta vitalicia de 3000 libras en metálico. Título y renta que eran concedidos por «*manejra de moogado*», o sea, que eran un derecho hereditario que se trasmitía a los hijos primogénitos varones legítimos y laicos.

Debido a su trasmisión hereditaria, el cargo de almirante-mor, en el transcurso de los 137 años que van de 1317 a 1453, cuando con la muerte del joven Lançarote Pessanha se extinguió la línea sucesoria directa de los Pessanhas y se abrió el camino a la transmisión del Almirantazgo de régimen hereditario a vitalicio⁸⁴, solo en dos casos no estuvo en posesión de la familia Pessanha. Una primera vez, cuando el almirante Lanzarote Pessanha fue suspendido por la derrota que sufrió al defender Lisboa en la guerra contra Enrique II de Castilla, y fue nombrado sustituto el hermano de la reina Leonora João Afonso Telo. La segunda vez, cuando D. Pedro de Menes primer conde de Villareal, lo recibió como dote de la esposa al casarse, en 1430, con D. Genebra, hija del almirante Carlos Pessanha. Sin embargo,

⁸¹ «*Tenho por bem e lhe faco merce daquy em diamte das minhas Saboarias da villa de tauilla alcoutim castro marim e d'aldea de martym lomguo. Esto a quamto a mym prouuer asy e pella gissa que as elle athe ora theue per carta da Jmfamte minha Sennhora*». ANTT, Chancelaria de D. Manuel I, Liv. 32, fl. 9.

⁸² «*Contra todos homens do mundo [...] que seiam tambem christãos como mouros*».

⁸³ Sabedores do mar para ser alcaides das galés e arraes.

⁸⁴ Mario Viana: *Estudos e documentos sobre o almirantado português na Idade Media*, Lisboa, Centro de Estudos Humanísticos, 2018, pp. 32-35.



al fallecer D. Pedro sin haber tenido hijos varones, el título volvió a las manos del suegro, Carlos Pessanha⁸⁵.

Es evidente que la exclusividad del cargo de Almirante⁸⁶ y su continuidad hereditaria en la familia Pessanha sería incompatible con la contemporánea existencia de otros almirantes de la familia da Franca, como pretende el documento Almeida. En la donación del 2 de noviembre de 1370 Lanzarote da Franca es llamado «*Almyrante das galles*», pero sabemos que el titular del almirantazgo era en ese momento Lanzarote Pessanha al mando de la *grande frota de galés e naos*, enviada por el rey D. Fernando al bloqueo de Sevilla y en la que, de acuerdo con la Crónica de Fernão Lopes, «iba por almirante en las galeras messer Lamcarote Pecanho»⁸⁷.

Para superar esta incongruencia, Fortunato de Almeida identificó en una única persona a Lanzarote da Franca y a Lanzarote Pessanha, hijo de Manuel Pessanha y segundo almirante de Portugal desde 1356 hasta 1384. Sin embargo, de acuerdo con la historiadora italiana D'Arienzo, si por Lanzarote da Franca podía estar en juego la homonimia con Lanzarote Pessanha, en el caso de Lopo Afonso no hay ninguna posibilidad de equivocación. Para la época de su supuesto nombramiento (1385) era, sin duda, el almirante Manuele II Pessanha, quien había sucedido a su padre Lanzarote⁸⁸.

6. CONCLUSIONES

De acuerdo con las conclusiones del análisis diplomático y teniendo en cuenta todos los datos aportados por el estudio de la grafía, se puede afirmar que el documento Almeida es un documento falsificado, confeccionado de manera similar a los documentos genuinos del siglo XIV, posiblemente por una persona de habla hispana con conocimiento de las prácticas de escritura de las cartas de donación y confirmación de la cancillería de D. Fernando y D. João. El uso alternado del plural mayestático, la fórmula «*cuja alma Deus haja*», la grafía exageradamente variada

⁸⁵ Maria Pereira Gonçalves, «Ammiragliato: Estudo Sociológico Sobre os Almirantes-mores de Portugal, de D. Dinis a D. Afonso V (1279-1481)», *Omni Tempore*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014-2015, p. 116.

⁸⁶ El único caso en el que se ha encontrado el título de Almirante aplicado a una persona que no pertenecía a la familia Pessanha es el del portugués Etevam Vas de Barbudo. En 1336, debido a una tormenta, tuvo que reparar su flota de ocho galeras en el puerto de Cádiz, donde fue capturado y encarcelado por los castellanos al considerarlo un enemigo: «Habiendo el Rey (D. Alfonso IV) ordenado a Etevam Vas de Barbudo, su Almirante del mar, con tres galeras y cinco barcos armados, perseguir a ciertos corsarios que habían hecho numerosos saqueos y robos en la costa de Portugal, el Almirante, debido a una fuerte tormenta, ingresó al puerto de Cádiz...». Rui de Pina: «*Chronica d'El-rei e D. Affonso IV*», cap. xxix.

⁸⁷ «*ia por almirante nas galés mices Lamcarote Pecanho*», Fernão Lopes, «*Chronica d'el Rey D. Fernando*». Lisboa, Escripatorio. 1895, cap. XLII, p. 127.

⁸⁸ Luisa D'arienzo: *Gli italiani in portogallo al tempo di Colombo*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Roma, 2003, p. 58.



y, en algunos casos, inverosímil sugiere un conocimiento superficial de las características internas específicas de la documentación del siglo XIII, aunque el aspecto generalmente «medieval» del texto haya logrado engañar hasta a algunos historiadores experimentados.

Por cierto, no todas las informaciones contenidas en el documento Almeida son históricamente falsas. Por ejemplo, la fecha y lugar de redacción de los tres documentos se corresponden efectivamente con los itinerarios de D. Fernando y D. João. Esta circunstancia no debe sorprender, porque el primer objetivo de cualquier falsario es esconder su manipulación de la verdad, y la forma más sencilla de hacerlo es mezclar la información falsa, que quiere divulgar, con hechos y datos conocidos y aceptados como auténticos. Por este motivo, los datos fidedignos del documento Almeida, por específicos que sean, no certifican la autenticidad del escrito y solo podrían probar la habilidad y competencia del falsario.

Sin embargo, y por casualidad, una información históricamente comprobada utilizada por el falsario podría ofrecer una pista para datar la redacción del documento Almeida hacia finales del siglo XIX. Como hemos visto en la introducción, en el documento de 1386 se afirma que el supuesto almirante da Franca «*trobou e nos gañou*» solo dos de las siete Islas Canarias, *Nossa Senhora a Franca* y *Goimera*. Esta circunstancia se corresponde con la realidad histórica, ya que el primer navegador que fue a las Canarias en época moderna, el genovés Lanzarotto Malocello en 1339, encontró en su viaje solo las islas de «*Insula de Lanzarotus Marocelus*» y «*la forte ventura*», mientras que el resto del Archipiélago fue descubierto dos años más tarde, en 1341, por Niccoloso da Recco en la expedición de 1341 financiada por Alfonso IV de Portugal.

Sin embargo, estas dos circunstancias se dieron a conocer solo después de la publicación del manuscrito del *De Canaria* de Giovanni Boccaccio, por parte de Sebastiano Ciampi en 1827, y del hallazgo en 1885, en la Biblioteca Nacional de París, del mapa de Angelino Dulceti de 1339. Antes de estas fechas, nada hacía pensar en un descubrimiento del Archipiélago en dos etapas sucesivas. Lo que ubicaría la redacción del documento Almeida a finales del siglo XIX o a comienzos del siglo XX.



GASPAR DE QUEVEDO Y LA ICONOGRAFÍA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN. FUENTES Y NUEVAS PERSPECTIVAS

Jesús Rodríguez Bravo*

RESUMEN

La restauración del retablo del Señor Preso de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava ha permitido poner en valor especialmente uno de los lienzos que ocupaban su segundo cuerpo, adscrito a la producción de Gaspar de Quevedo y que representa a santo Domingo de Guzmán. En este artículo profundizamos en sus fuentes, analizamos su iconografía y la riqueza cromática, al tiempo que estudiamos nuevas perspectivas en su obra, en el ámbito de la pintura española del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Gaspar de Quevedo, La Orotava, Barroco, siglo XVII, santo Domingo, iconografía.

GASPAR DE QUEVEDO AND THE ICONOGRAPHY OF SAINT DOMINIC DE GUZMÁN: SOURCES AND NEW PERSPECTIVES

ABSTRACT

The restoration of the altarpiece of the Señor Preso in the church of Nuestra Señora de la Concepción in La Orotava has made it possible to enhance the value of one of the canvases that occupied the second section of the altarpiece, belongs to the production of Gaspar de Quevedo. In this article we examine its sources, analyse its iconography and the chromatic richness, while at the same time studying new perspectives on his way of working in the field of 17th-century Spanish painting.

KEYWORDS: Gaspar de Quevedo, La Orotava, Barroque, 17th century, St. Dominic, iconography.





Fig. 1. Retablo del Señor Preso antes y después de su restauración. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. En la primera fotografía se puede apreciar el cuadro aún en el retablo.

INTRODUCCIÓN E HISTORIOGRAFÍA

Entre octubre de 2022 y marzo de 2023 se llevó a cabo la restauración del retablo del Señor Preso de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava¹ (fig. 1). En el segundo cuerpo de su calle central y desde principios del siglo XX, se podía ver un lienzo representando a santo Domingo de Guzmán que, claramente, había sido adaptado a ese espacio. Se trataba de una obra atribuida, con gran fundamento formal, a Gaspar de Quevedo desde los años noventa del pasado

* Historiador del arte. Profesor de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Miembro de la junta de la Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*. E-mail: jesusrodriguezbravo@gmail.com ORCID: 0000-0003-0836-6907. Academia: <https://independent.academia.edu/Jes%C3%BAsRodr%C3%ADguezBravo> *Research Gate*: <https://www.researchgate.net/profile/Jesus-Rodriguez-Bravo>

¹ En otro artículo de este número analizamos la restauración junto con los profesionales que la han llevado a cabo.



Fig. 2. Gaspar de Quevedo. *Santo Domingo de Guzmán*. Segunda mitad del siglo XVII. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*, La Orotava. Imagen antes de su restauración.

siglo². Entre los criterios del equipo de restauración se determinó devolver al retablo el aspecto que tuvo en las primeras décadas del siglo XIX, cuando se levantó en la cabecera de la nave de la Epístola.

Bajo esta premisa, se consideró que el cuadro debía ser retirado y restaurado aparte, devolviéndole su formato original. Se pretendía que el lienzo recuperase el valor que por sí solo ya presenta, dada su calidad, y que permitiera su contemplación de forma aislada, en el ámbito de la Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción* de la citada parroquia. La restauración del lienzo aún se encuentra en su primera fase, por lo que solo ha afectado a la retirada de los añadidos, la consolidación de la tela, la sustitución del bastidor y una limpieza superficial que permitieran su traslado al espacio museístico, en espera de la segunda fase, en la que se abordará su completa recuperación. Estas labores nos han permitido estudiarlo en mayor detalle y establecer las pautas y criterios para su estudio y corroborar, aún más si cabe, la atribución al pintor orotavense (fig. 2).

Cuando esta obra fue catalogada por primera vez como un lienzo salido de las manos de Gaspar de Quevedo (1616-1670...) se puso en valor el contraste cro-

² El cuadro fue incluido por primera vez dentro de su catálogo en 1991, cuando Carmen Fraga revisó y amplió su producción, como primera experta en abordar el conjunto de su obra. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1991): *El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor del siglo XVII*. Santa Cruz de Tenerife: Caja de Ahorros de Canarias, p. 73.



mático como característica asociada desde el comienzo a su producción. Se intuía desde entonces la enorme vinculación que tiene su pintura con la escuela andaluza de la primera mitad del siglo XVII, especialmente en el ámbito sevillano. Estas circunstancias han sido estudiadas y ampliadas en la bibliografía que se ha publicado posteriormente³.

Tal y como dijimos en su momento, el estudio de la producción del pintor debe abordarse desde dos puntos de análisis ineludibles: la pintura y los pintores andaluces de esa época y el débito formal de la imagen grabada. Ambos posicionamientos nos sirven para estudiar más a fondo este *Santo Domingo* y ampliar su catálogo a otras obras que deben vincularse con su trayectoria artística. Su formación con un Miguel Güelles que prolongaba la tradición, pero que mantenía una estrecha relación con el gremio de pintores del momento, debe entenderse como un punto clave desde el que partir para analizar su catálogo. En ese contexto, las relaciones formales que pueden establecerse con Juan del Castillo (c. 1593-1657) son fundamentales para entender el devenir de su quehacer pictórico, de sus formas y composiciones, del uso del color o de la intensidad de ciertos elementos propios del momento, como la pasión lumínica que emanan muchos de los personajes de sus pinturas. El cuadro que analizamos viene a resumir buena parte de estas características y sus vinculaciones con otros autores.

SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

No sabemos con seguridad la procedencia de este óleo sobre lienzo de 202 x 116 cm. Carmen Fraga mencionó que pudiera provenir del convento de San Benito de La Orotava, fundación de finales del siglo XVI que encontró en el siglo siguiente la época de mayor esplendor, donde habría formado pareja con otro cuadro atribuido a Quevedo representando la penitencia de santo Domingo, formando ambos parte de un antiguo retablo dominico junto con otras obras⁴. Esto ha sido puesto en duda recientemente, al haberse identificado el segundo de los cuadros como el

³ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 74; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2007): «El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias», en *Laboratorio de Arte*, 20. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 131-139; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2011): «Gaspar de Quevedo, San Miguel Arcángel y la estampa», en *Anales de la Real Academia de San Miguel Arcángel*, 4. Santa Cruz de Tenerife: RACBA, pp. 125-134; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2014): «Dos medallones de la Virgen de Candelaria», en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, págs. 619-638; RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2017): «Gaspar de Quevedo y la encrucijada de su pintura», en *Revista de Historia Canaria*, 199. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 163; RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2023): *Gaspar de Quevedo y su legado artístico en Tacoronte*. Conferencia impartida en las II Jornadas de Investigación Histórica de la comarca Tacoronte Acentejo. Historias con denominación de origen. Casa de la Cultura, 3 de noviembre de 2023.

⁴ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 74.



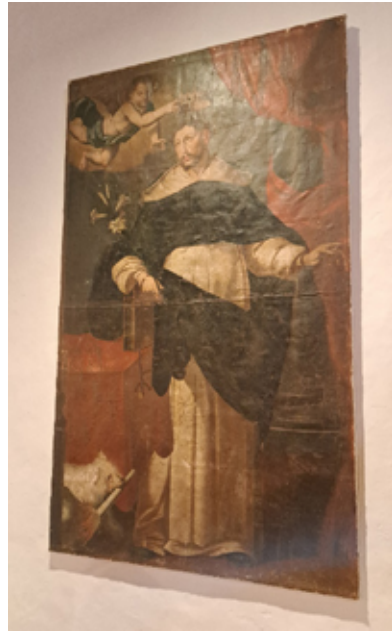


Fig. 3. Gaspar de Quevedo. *Santo Domingo de Guzmán*. Imagen una vez devuelto a las dimensiones originales.

*Milagro de las zarzas y las rosas de san Francisco de Asís*⁵. Por lo tanto, tal y como señalan los autores, ese cuadro no haría pareja con el que estudiamos al tener un origen franciscano, aunque el *Santo Domingo de Guzmán* pudo, efectivamente, haber formado parte de un retablo o simplemente provenir de alguna de las capillas de la iglesia dominica (fig. 3).

En los inventarios de la segunda mitad del siglo XIX no aparece mencionado al citarse los lienzos que ocupaban el retablo del Señor Preso; al contrario, se dice que ese lugar está ocupado por una hornacina con la escultura de san Daniel, que sabemos que existió hasta colocarse el cuadro⁶. En posteriores inventarios de 1911 y 1920 aún sigue sin estar colocado, pues se dice textualmente que «Sobre el altar del Señor Preso se halla el que representa el martirio de Sn. Esteban. Al lado derecho, el de Sn. José y a la izquierda el de Sn. Lorenzo»⁷. Es en inventarios algo posteriores

⁵ BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis *et al.* (2019): *Seraphicum Splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 107.

⁶ «24. En un nicho alto la imagen de S. Daniel». Archivo de la Parroquia de la Concepción de La Orotava (en adelante APCO), caja 197 – 1. Inventarios de bienes parroquiales. Inventarios de 1850 y 1870.

⁷ APCO, caja 197 – 1. Inventarios de bienes parroquiales. Inventarios de 1911 y 1920. Hay un error de identificación en este inventario: el martirio de san Esteban es en realidad el sacrificio de Isaac y a la derecha no está san Lorenzo sino san Esteban.



a la segunda de las fechas cuando ya aparece colocado este *Santo Domingo*, de lo que puede deducirse que el cuadro fue puesto en el retablo después de 1920, tras la mayordomía ejercida por Inocencio García Feo, aunque es posible que estuviese ya previsto, dadas las actuaciones de renovación llevadas a cabo por aquel en los años anteriores.

Por otro lado, resulta más que probable que las reformas que se habían llevado a cabo en la iglesia de Santo Domingo, tras la llegada de la comunidad de San Vicente de Paúl en 1908 para regentar ese templo y que supusieron la desaparición de buena parte de sus bienes muebles, fuera el motivo principal para trasladar este cuadro hasta la Concepción⁸. Su colocación en el segundo cuerpo del retablo del Señor Preso ha de ser entendida en el marco de la reforma general que sufrió el mismo en ese período, cuando perdió parte de su decoración barroca, en favor de cierta limpieza estética más acorde con la mentalidad de esa época. Es decir, el cuadro equilibraba el segundo cuerpo del retablo, compuesto ahora por tres lienzos de santos, *San José con el niño* y *San Esteban* a los lados, y el recién llegado, que sustituía a la antigua hornacina central⁹.

Para poder encajar el cuadro a su nuevo espacio se le añadieron dos bandas laterales que ampliaban el espacio compositivo original, ensanchando el cortinaje a la derecha y completando una columna a la izquierda. Dado que el pintor Benjamín Sosa fue el encargado de realizar varias de las intervenciones llevadas a cabo en esa época en la parroquia, no sería descabellado pensar que de su mano salieran estos dos añadidos laterales. Esta intervención supuso la modificación del bastidor original de la obra, algo que ha sido subsanado en la primera fase de su restauración, gracias a la cual podemos volver a verlo en sus dimensiones originales y con mayor nivel de detalle¹⁰.

El santo viste el tradicional hábito talar de la orden con túnica con capucha blanca y capa con capucha negra amplia, que cae sobre los hombros¹¹. Esta combinación de negro y blanco se extendió a la heráldica de la orden, en cuyo escudo podemos ver dos cuarteles de esos colores. En su mano derecha porta un tallo de lirios blancos, con tres flores abiertas y dos cerradas, en alusión a la castidad y la pureza. En esta misma mano sujeta el rosario, acabado en una medallita de la Virgen, como estrecha vinculación con el culto a esta advocación. Se trata del último de los atributos asociados a su iconografía y que está muy vinculado a las hermandades

⁸ Tras las intervenciones de José Rodríguez Vallabriga en el edificio y las modificaciones sufridas después de 1911 los antiguos retablos dominicos habían desaparecido o habían sido reducidos a su mínima expresión.

⁹ La hornacina desapareció en esa modificación y ha sido recuperada, con una pieza de nueva creación, con motivo de la restauración del retablo.

¹⁰ Las bandas laterales han sido retiradas y al cuadro se le ha colocado un nuevo bastidor, además de otras actuaciones previas a su restauración definitiva.

¹¹ Para su representación iconográfica seguimos a ITURGAIZ, Domingo (1991): «Iconografía de Santo Domingo de Guzmán», en *Archivo Dominicano*, XII. Salamanca, p. 5; y GÓMEZ CHACÓN, Lucía (2013): «Santo Domingo de Guzmán», en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 5, n.º 10. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 89-106.



y cofradías dedicadas a la Virgen del Rosario. A su vez, la mano se apoya sobre un libro, habitualmente las Sagradas Escrituras o las constituciones de la orden dominica, y que hace alusión a su formación intelectual, identificada con la sabiduría. Se establece una relación de dependencia entre la imagen y el atributo, de tal forma que se identifica al santo con el estudio y la Teología. Lleva la barba corta y tonsura bajo los cabellos ligeramente rizados y castaños. Una pequeña estrella blanca sobre su cabeza nos recuerda el resplandor que se asociaba a su personalidad y a su nacimiento, como luz que ilumina el mundo. Se trata del elemento iconográfico más identificativo del santo, cuyos orígenes se remontan a sus primeras representaciones. Aunque es bastante frecuente encontrarla sobre la frente como *stella in fronte*, en este caso el pintor la sitúa justo encima de la cabeza a modo de resplandor. A los pies del santo aparece un cachorro de perro blanco que porta una antorcha encendida en la boca y el globo terráqueo sobre el fuego. Junto con la estrella y el libro, se trata de uno de sus símbolos iconográficos primigenios. En origen, este atributo recordaba a una visión de su madre Juana de Aza, cuando estaba embarazada y aludía a la futura labor de su hijo como predicador sobre la Tierra. Con el paso del tiempo y sobre todo a partir de época barroca, adquirió un carácter más directamente identificable con santo Domingo, en alusión al Orbe/Universo como espacio de predicación.

La escena nos lo presenta en una habitación en la que podemos ver una mesa con un mantel rojo sobre el que se apoya el libro, haciendo juego con un cortinaje en la parte de atrás, intensamente rojo también. El cortinaje oculta parcialmente una columna de la que vemos parte del fuste y de su base; este elemento se repite en el borde contrario, junto al perro. El fondo es el típico de la pintura de Quevedo: atmósfera nebulosa a base de azules y grises y un rompimiento en el cielo sobre el que vemos un angelito. Este último elemento es el que más llama la atención en la composición, ya que no aparece en ninguna de las fuentes grabadas utilizadas por el pintor, pero que es muy frecuente en su pintura, como un añadido personal que suele servir para identificar sus cuadros. En este caso, el pequeño ángel porta en su mano derecha una corona real que coloca sobre la cabeza del santo, ladeada hacia el ángel. Parece tener la mirada perdida y, en perfecto equilibrio compositivo, extiende su mano izquierda hacia la derecha del cuadro en actitud de señalar (fig. 4).

La evolución iconográfica de este santo nacido en el siglo XII es fruto, como pasa con tantas otras, de la creación de un arquetipo que se va completando con los años y los gustos estéticos¹². La necesidad de ser identificado dio como resultado la serie de atributos que hemos analizado, pero la progresiva aparición de otros santos de la misma orden llevó a los artistas a utilizar modelos similares, modificando únicamente los elementos iconográficos asociados. De tal forma que en los grabados y estampas que circulaban como fuente de inspiración, el modelo usado para

¹² CAMPA CARMONA, Ramón de la (2021): «Una devoción singular dominicana: Santo Domingo en Soriano. El caso del área sevillana», en *Archivo Dominicano*, XLII. Salamanca: Instituto Histórico de la Provincia de Hispania, pp. 445-492.





Fig. 4. Detalle antes de ser desmontado del retablo. Pueden apreciarse las marcas de los añadidos laterales.

el fundador no solo sirvió para representar a santo Domingo, sino también a santo Tomás de Aquino, san Vicente Ferrer o san Pedro mártir.

FUENTES E ICONOGRAFÍA

En la producción de Quevedo parece haber cierta predilección por algunos famosos grabadores europeos, tanto anteriores como coetáneos del pintor. Así lo analizamos en su momento con las fuentes utilizadas para representar la *Adoración de los pastores*, la *Asunción de la Virgen*, la *Virgen de la Merced*, *Santiago Apóstol* o la *Oración en el huerto*, en los que el artista tomó prestadas las producciones de Bœtius y Schelte Adamsz Bolswert, Pieter de Jode, Pieter de Bailliu o Crispijn van de Passe. La importancia de este hecho radica no tanto en que el pintor usase libremente las imágenes producidas por otros, algo frecuente en todos los artistas del momento, sino sobre todo en que, junto con láminas salidas de autores anteriores a él, utilizase también composiciones absolutamente modernas en ese momento. Con esto queremos decir que Quevedo era consciente de lo que otros pintores hacían a su alrededor, pero también que manejaba las imágenes que circulaban con asiduidad entre los artistas del llamado Siglo de Oro español. Aunque su producción perdió con el tiempo la viveza y modernidad que le acompañaron a su regreso a Tenerife, probablemente por la ausencia del contacto directo con la escuela andaluza, no es

Fig. 5. Atribuido a Gaspar de Quevedo. *La Piedad*. Segunda mitad del siglo XVII. Parroquia de San Isidro (antigua ermita del Calvario), La Orotava. Detalles.



menos cierto que demostró la asimilación de los postulados más importantes que se dieron al llegar a la mitad del siglo XVII en la pintura española¹³.

Cualquier experto que analice la producción de Gaspar de Quevedo llegará a algunas conclusiones formales que, con marcada insistencia, se dan en buena parte de su obra. No hablamos de cuestiones estilísticas o de referentes plásticos de la época sino de elementos o maneras de hacer que debieron ser del agrado del pintor. Estamos, por tanto, ante cuestiones que solo el ojo acostumbrado a analizar su obra puede descubrir, ante la ausencia de la firma. La primera de estas características, el parecido formal de sus ángeles, fue ya analizada en su momento¹⁴. Pero esta no es la única peculiaridad que podemos advertir. A Gaspar de Quevedo le gustaba pintar manos, orejas y pies descubiertos; así como frentes amplias y despejadas. Esto parece una concesión simplista desde un punto de vista artístico, pero la realidad es que parece deleitarse en estos detalles, hasta el punto de que los reitera en cualquier personaje representado. Tomemos el significativo lienzo de *La Piedad* (parroquia de San Isidro, La Orotava), creado a partir de un grabado de Paulus Pontius que a su vez reproducía un cuadro de Anton van Dyck, y que Quevedo adapta a su propio lenguaje, respetando en general la composición original, pero añadiendo dos ángeles, cambiando el fondo e incorporando otros elementos ausentes en el grabado (la estrella y el travesaño). La delicadeza con la que pinta las manos de los seis personajes y los pies de tres de ellos representa una especie de firma encubierta que nos habla de sus preferencias a la hora de trabajar (fig. 5).

¹³ RODRÍGUEZ BRAVO, *op. cit.* (2017). Véase también MUÑIZ MUÑOZ, Ángel (2015): «La ilustración del libro como generador de modelos. Pintores canarios del barroco y su relación con el grabado», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 61. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1-19.

¹⁴ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991). Toda la bibliografía posterior insiste en esta característica.





Fig. 6. Atribuido a Gaspar de Quevedo. *El regreso de la Sagrada familia de Egipto*. Segunda mitad del siglo XVII. Museo de Santa Clara. San Cristóbal de La Laguna. Detalle.

El detalle de la mano de uno de los ángeles, que apenas aparece detrás del brazo de la Virgen que sujeta a Cristo y que parece señalar su propio vientre, pone en valor la condición dada por el pintor a estos pormenores en el contexto de la composición y nos lleva a considerarlos como muestras del naturalismo que comenzó a mostrarse en la pintura española de esa época.

Se trata de aspectos que volvemos a encontrar en la *Sagrada Familia* del Museo de Santa Clara de La Laguna, un esquema bastante frecuente en la producción de los pintores españoles del Seiscientos. El tema había sido tratado por Hieronymus Wierix como una composición triangular, pero vuelve a ser Schelte Adamsz Bolswert, tanto a partir de Rubens como de Gerard Seghers, el que establece la fuente grabada que usará Quevedo¹⁵ (fig. 6).

En realidad, el cuadro debería titularse *El regreso de la Sagrada Familia de Egipto*, ya que los tres personajes adoptan la actitud de caminantes guiados por un Jesús niño que ocupa el centro de la composición y es fuente de luz. Llama la atención en este interesante lienzo la posición de los pies, ya que parecen salirse del cuadro, tratados con especial cuidado; interés que demuestra de nuevo en el lenguaje gestual de las manos. Todos encaminados a dotar de cierto movimiento a los personajes, cuestión que enfatiza a través del pliegue de los ropajes¹⁶.

Esta es otra de las particularidades formales que podemos apreciar en su pintura: el gusto por los pliegues efectuados *hacia dentro*, buscando así el efecto de

¹⁵ Como señala Carlos Rodríguez Morales, también remite a un grabado de Johann Heinrich Löffler. No obstante, la producción de Schelte Adamsz Bolswert parece ser clave en la pintura de Gaspar de Quevedo. Coincidimos en que elimina la presencia de Dios Padre, que sí aparece en ambos grabadores, simplificando la escena. RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2007), p. 135.

¹⁶ En la parte baja del lienzo podemos ver una banda grisácea sobre la que se apoyan los pies y que parece haber sido pintada con posterioridad, aunque en una intervención antigua. Los pies parecen salirse de un marco imaginario, causando una impresión extraña al espectador.



Fig. 7. De izquierda a derecha: *Santo Domingo de Guzmán*, Cuadro de Ánimas, *La Piedad*, *Anunciación*, *Asunción de la Virgen* y *Regreso de la Sagrada Familia de Egipto*.

sombra y contraste que producen las telas al doblarse de esa manera, enfatizando la profundidad del pliegue. Hay que decir que en esto demuestra gran habilidad, dotando a las vestimentas de acabados naturales que intensifican el juego de claroscuros que tanto le interesan. Hay muchos ejemplos en los que podemos apreciar este juego volumétrico tan característico. Resulta muy interesante por la textura conseguida en las ropas que viste Alonso de Nava Grimón, un retrato que sigue los modelos que el propio Quevedo toma de este tipo de representaciones en pinturas que debió contemplar en Sevilla¹⁷. Los pliegues que forman las mangas y los que vemos en el interior del sombrero que lleva en su mano izquierda contribuyen notablemente a la creación de volúmenes y espacios. Lo mismo sucede en la túnica del ángel de la *Anunciación* (iglesia de Santa Catalina, Tacoronte), uno de los pocos cuadros firmados por el artista y en la que vemos de nuevo la calidad conseguida en la textura del intenso rojo. Similar efecto logra en la túnica del personaje situado en la esquina inferior derecha de la *Asunción de la Virgen* (ermita de Franchi, La

¹⁷ En 2017 ya habíamos relacionado este retrato con Quevedo, RODRÍGUEZ BRAVO, *op. cit.*, (2017), p. 163; se menciona posteriormente, sin citar bibliografía precedente, en LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2018): *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XVI-XIX)*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, p. 21 y siguientes; y PÉREZ MORERA, Jesús (2018): «Nobleza y limpieza de sangre: las órdenes militares de caballería», en *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XVI-XIX)*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, p. 27.





Fig. 8 (izquierda). Anónimo andaluz. *Santo Domingo de Guzmán*. Siglo XVII. Colección particular, Canarias. Fig. 9 (derecha). Anónimo andaluz. *Santo Domingo de Guzmán*. Siglo XVII. Convento de Madre de Dios, Sevilla.

Orotava), lienzo que deberíamos situar en el mismo contexto y período que el Cuadro de Ánimas de la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de La Victoria. Precisamente en este último, el mayor y más complejo de su producción, vemos el que debe ser el ejemplo más claro de esta característica. La falda del arcángel san Miguel no solo se despliega admirablemente, sino que también muestra numerosos pliegues interiores que enfatizan el movimiento y el volumen de la prenda (fig. 7).

Todos estos acabados formales podemos encontrarlos en el cuadro *Santo Domingo* de la parroquial orotavense. Como tal, responde a un tipo de representación bastante frecuente en la pintura hagiográfica del momento, aunque no solo en la representación del santo en particular, sino también en la de otros miembros de la misma orden. Podríamos decir que se trata de un tipo de composición válida para componer una figura de cuerpo entero, con porte firme y fuerte presencia física, a la que solamente había que añadir los elementos iconográficos correspondientes. En el caso de Quevedo, además, utiliza un prototipo de cabeza que podemos ver en otros personajes masculinos de su producción¹⁸.

¹⁸ RODRÍGUEZ BRAVO, *op. cit.* (2017), p. 179 y siguientes.



Fig. 10. Juan del Castillo. *Santo Domingo de Guzmán*.
Siglo XVII. Colección particular.

Hemos localizado tres lienzos que utilizan la misma fuente que Quevedo para este cuadro. El primero de ellos se encuentra en una colección privada canaria, aunque su procedencia es peninsular (fig. 8). Este ejemplar reproduce fielmente la misma composición, por lo que ambos pintores partieron de una fuente idéntica, aunque se encuentra volteada respecto a otros modelos.

Llama la atención este cambio de orientación en la imagen, ya que la mayor parte de los grabados fuente no presentan esta característica. En cuanto a la distribución de los elementos que conforman el ambiente en que se sitúa el santo, coincide plenamente con el de Quevedo y con otros casos muy similares. No obstante, difiere con respecto al cuadro de Quevedo en algunos detalles: no lleva el rosario en su mano, la capucha negra no cae de la misma forma y el perro adopta similar posición, pero no lleva la antorcha de la misma manera. Aquí los colores son deudores de nuevo de la plástica andaluza del siglo XVII y el tratamiento de la cabeza tiene mucho que ver con el segundo de los lienzos localizados.

Este segundo cuadro que sigue la misma pauta se encuentra en el convento Madre de Dios de Sevilla, una fundación que se remonta al siglo XV¹⁹ (fig. 9). El anónimo pintor hace el mismo tipo de planteamiento que en el caso anterior. Los

¹⁹ El lienzo fue restaurado por Natividad Poza Poza en 2013. Mide 87,5 × 68,5 cm y se ha catalogado como una obra anónima del siglo XVII. Recordamos que Juan del Castillo trabajó para este convento en los años treinta de dicho siglo. Agradezco a Natividad Poza los datos aportados sobre su trabajo con esta pintura y la posibilidad de publicar su fotografía.



Fig. 11. De izquierda a derecha: Lucas van Leyden, 1512-1516; Cornelis Cort, 1573; y Jan Collaert, 1576-1628.

tres coinciden en la disposición general del cuerpo, la colocación de los atributos y el fondo con la columna y el cortinaje.

También en este caso la atmósfera general de la obra y el fondo nebuloso obligan a situarlo en el ámbito andaluz del Seiscientos y en la órbita de los trabajos de Juan del Castillo, como en el tercer cuadro localizado.

Este tercer lienzo salió a subasta en 2022 junto con otro que representa a santo Tomás de Aquino, ambos atribuidos a Juan del Castillo²⁰ (fig. 10). En este caso el pintor utiliza la misma iconografía que Quevedo, aunque cambia el fondo de la composición, optando por un paisaje fundamentalmente neutro en el que se aprecia una montaña en la lejanía. No obstante, mantiene la mesa sobre la que se apoya el libro, a pesar de ser una escena exterior. La cabeza mira hacia su izquierda, al contrario que en el cuadro de Quevedo.

Resulta muy evidente que estos tres cuadros, junto con el de Quevedo, han partido de la misma fuente iconográfica. Como apuntábamos, la iconografía del fundador de la orden dominica fue ampliamente difundida y utilizada por numerosos pintores. En los grabados más antiguos de principios del siglo XVI de Alberto Durero o de Lucas van Leyden el santo ya presenta un porte muy similar, pero aún sostiene el libro entre sus manos. Lo mismo harán Cornelis Cort, Bartholomeus Spranger o Antonie Wierix, ya a finales de ese mismo siglo. Será con Maerten de Vos y Jan Collaert, en los comienzos del Seiscientos, cuando comencemos a ver el

²⁰ Salieron a subasta en 2022 en la casa sevillana Isbilya.



Fig. 12. De izquierda a derecha: Francesco Vanni, 1604; y Antonie Wierix, s. XVI.

perro portando la antorcha, el globo terráqueo o un carácter más contemplativo del personaje (fig. 11).

Con la serie de Theodoor Galle, a partir de Pieter de Jode, fechada en 1611, se introducirá a un santo Domingo más dinámico y en distintas circunstancias de su vida, ampliando el catálogo de su representación. No obstante, la importancia de la obra de artistas italianos como base a partir de la cual se difunde un prototipo resulta sumamente interesante en el ámbito de las influencias en su iconografía y de los grabadores europeos del momento (fig. 12).

En Pieter de Baillu, a quien Quevedo recurre en varias ocasiones, podemos ver ya los rasgos físicos que nuestro pintor utilizará. Sus grabados, a partir de la obra de Abraham van Diepenbeeck, denotan la profundidad en la mirada y cierta actitud ausente.

Como dijimos en el apartado anterior, el prototipo del santo evolucionó a lo largo de los siglos, si bien es cierto que parece partir de la representación de santo Domingo en Soriano, en la que aparece con el libro y la vara de lirios, aunque esta composición suele estar acompañada de otros personajes y centrarse en la aparición del cuadro que lo representaba en la ciudad italiana. Así sucede en el que pintara Zurbarán para el convento Casa Grande de San Pablo de Sevilla o los que realizara Juan del Castillo para los conventos de Madre de Dios de Carmona y Sevilla²¹. Cas-

²¹ CAMPA CARMONA, *op. cit.*, p. 478 y sig. Para las representaciones de esta escena en Canarias véase GARCÍA IZQUIERDO, Domingo José (2000): «Religiosidad popular y taumaturgia: los milagros de Santo Domingo en Soriano», en *XIV Coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas





Fig. 13. *Santo Domingo de Guzmán*. Juan de Miranda. 1785-1790. Iglesia del Socorro, Tegueste.

tillo, que contaba con un importante taller y numerosos discípulos, destacó por el intenso colorido y los fondos nada complejos, características que también identifican a Quevedo. En el lienzo pintado en 1626 para el convento sevillano podemos ver el gusto por los ropajes desarrollados *hacia dentro* o el tratamiento dulce de los rostros femeninos que recuerdan inevitablemente al pintor canario²². Recientemente tam-

de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1450-1462. El prototipo del santo sirvió también a un anónimo pintor del siglo XVII para incorporarlo en el cuadro *El éxtasis de santa Teresa en la cueva de santo Domingo de Guzmán*, hoy conservado en el Museo de Segovia.

²² En su momento advertimos de los parecidos formales y compositivos entre la producción de Gaspar de Quevedo y la de Juan del Castillo, teorizando sobre posibles contactos o enseñanzas. Queda patente en algunos de los lienzos del pintor canario, como en la *Inmaculada con jesuitas* (iglesia de la Concepción, La Orotava), deudora de la *Alegoría de la institución de la Eucaristía* (1612, Universidad de Sevilla); o sus respectivas *Adoración de los pastores* (Ayuntamiento de La Laguna y Museo de Bellas Artes de Sevilla). Relación que establecemos también ahora entre su *Visión de santa Teresa* (colección particular, La Orotava) y el lienzo *Conversión de santa Teresa*, que Juan del Castillo pintó en 1635 para la iglesia del convento del Espíritu Santo de Sevilla y que se ha puesto en relación con el grupo escultórico que Gregorio Fernández realizó hacia 1630 para el convento de Santa Teresa de Ávila. En el cuadro de Quevedo, el modelo de la santa remite a los grabados de Cornelis Galle y Schelte Adamsz Bolswert, a los que el artista añade el resto del cuerpo siguiendo otros grabados similares en los que aparecen ambos personajes. Respecto a la forzada posición del cuerpo de Cristo, habría que reflexionar sobre la escena representada, referida a la segunda conversión de la santa y la aparición en su celda de Cristo atado a la columna. Así como a la difusión de un Cristo



Fig. 14. De izquierda a derecha: detalles del *Entierro de Cristo* y de *La Virgen del Rosario como protectora de los dominicos*. ¿Siglo XVIII? Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava.

bién se ha podido contemplar un *Santo Domingo de Guzmán* de Juan de Miranda fechado hacia 1785-1790 que parece partir de estos modelos anteriores, aunque con las novedades y calidades del pintor grancanario²³ (fig. 13).

Aunque no está clara la procedencia del cuadro de Quevedo que estudiamos, es muy probable que como decimos llegara desde el convento dominico de la villa. En su iglesia aún pueden verse varios lienzos que representan distintos momentos de la vida del santo: su *Genealogía*, *El entierro de santo Domingo*, *El abrazo de santo Domingo y san Francisco* y la *La Virgen del Rosario como protectora de los dominicos*, que corona el actual retablo del Nazareno. El que más llama la atención por su envergadura es el primero de ellos. A finales del siglo xv se extendió por los conventos dominicos la costumbre de representar los ascendentes del santo a modo de variante del árbol de Jesé, de la que conservamos dos estupendos ejemplares en Tenerife, este de La Orotava y otro en la iglesia dominica de La Laguna²⁴. En el primero de los lienzos vemos a santo Domingo en el centro de la composición y sobre él a la Virgen del Rosario acogiendo a los santos de la orden bajo su manto. Esta representación de

con una posición forzada por la propia forma de la columna, que generaba una postura más dramática, lo que provocaba mayor devoción en el espectador. Para la obra de Castillo véase MALO LARA, Lina (2017): «Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo xvii», en *Colección Arte Hispalense*, 113. Sevilla: Diputación de Sevilla. Sobre el cuadro de Quevedo, véase LORENZO LIMA (2022): «Visión de Santa Teresa», en *La Santa Teresa de Maragliano y su época*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, pp. 95-96.

²³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita *et al.* (2023): *Juan de Miranda lo pintó: la travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración*, catálogo de la exposición homónima. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural.

²⁴ GÓMEZ CHACÓN, Lucía (2013): «Santo Domingo de Guzmán», en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 5, n.º 10. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 89-106. FUENTES PÉREZ, Gerardo (2002): «Juana de Aza: Un eslabón en la iconografía dominicana», en *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria y Casa de Colón, pp. 1437-1449.





Fig. 15. Atribuido a Gaspar de Quevedo. *Santo Domingo de Guzmán*. Segunda mitad del siglo XVII. Colección Museográfica El Tesoro de la Concepción, La Orotava.

la Virgen como protectora encontró en todas las órdenes religiosas su propia versión, como prolongación de la idea de misericordia y *mater ómnium* (fig. 14).

La Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción* atesora otro pequeño cuadro, poco conocido, que se incorporó a sus fondos como depósito temporal de la Fundación Franchi. Se trata también de un *Santo Domingo de Guzmán*, sin duda salido de las manos de Gaspar de Quevedo (fig. 15).

La pintura, un óleo sobre tela de 80 x 68 cm, representa al santo dominico de medio cuerpo y con sus atributos tradicionales. Lleva el hábito talar característico blanco y negro, con la capucha abierta hacia los hombros, exactamente de la misma manera que sucede en el cuadro que analizamos. En su mano derecha porta el báculo, terminado en forma de cruz, mientras que con la izquierda sujeta el libro y la vara de lirios blancos. Lleva el rosario enrollado entre la mano y el libro. Los rasgos del rostro responden a la manera tradicional de su representación, con la barba acabada en doble punta y tonsura en la cabeza. Sobre esta y en el aire aparece la tradicional estrella y rodeándola un halo casi imperceptible. En la esquina inferior izquierda vemos la cabeza de un pequeño perro que porta en su boca la antorcha tradicional, sobre cuya llama aparece situado el globo terráqueo, rematado por una cruz. La escena parece situarse en una estancia, ya que a la derecha observamos un mueble con casetones decorados con relieves en forma de flor, aunque podría tratarse de una puerta; en la parte inferior izquierda, detrás del perro, se aprecia lo que parece ser una mesa. Sin embargo, el fondo del lienzo responde nuevamente a la atmósfera típica de Quevedo, a caballo entre un exterior nebuloso y un ambiente identificado con la santidad del representado. Tiene un interesante marco dorado



Fig. 16. De izquierda a derecha: Schelte Adamsz Bolswert, antes de 1650; Theodoor Galle, 1611; y Pieter de Baillu, 1623-1660.

con decoraciones vegetales sobre fondo rojo resaltadas con perfil negro. Aunque bien conservado, la oxidación de los barnices hace que su aspecto amarillee, lo que perjudica notablemente la viveza del color propia de la pintura de Quevedo.

Como suele ser frecuente en su pintura, para este caso parece inspirarse en varios grabados diferentes. Sin duda, recuerda a un grabado de Schelte Adamsz Bolswert, datado en la primera mitad del siglo XVII, realizado a partir de una obra de Rubens, aunque tiene elementos que podemos encontrar en un grabado de Pieter de Bailliu, fechado en la misma época y que realizó partiendo de una obra de Abraham van Diepenbeeck. Bailliu representa al santo de cuerpo entero, pero su posición ladeada, la manera de coger los atributos y el modelado de la cabeza encuentran parecido en el cuadro de nuestro pintor (fig. 16).

Las líneas que unen a este tipo de obras y a este grupo de autores en los que Gaspar de Quevedo se inspira y entre los que parece sentirse cómodo son extremadamente finas. Decimos esto porque este cuadro parece resumir muy bien las preferencias del pintor en cuanto a sus fuentes. Si tomamos un tercer grabado, en este caso salido de los talleres de los hermanos Galle hacia 1630, parece como si el artista hubiese querido elegir lo mejor de cada uno. De Bolswert toma la estructura de la cabeza, la tonsura, el diseño de las flores y el báculo, literalmente igual al que aparece en este grabado. De Bailliu el diseño del hábito, de nuevo el báculo, la idea del globo terráqueo sobre el fuego de la antorcha y, sobre todo, la forma en que coge el libro y los lirios al mismo tiempo. Por último, de Cornelis y Theodor Galle parece tomar la cabeza del perro y la forma en la que muerde la antorcha.

La importancia dada por Quevedo a las fuentes que utiliza en tanto que son propias de su época se trasluce en todos estos casos que hemos citado, de los que





Fig. 17 (izquierda). Círculo de Gaspar de Quevedo. *Calvario*. Siglo xvii. Iglesia de San Juan Bautista, La Orotava. Fig. 18 (derecha). Círculo de Gaspar de Quevedo. *Calvario con donante*. Segunda mitad del siglo xvii. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*, La Orotava.

toma elementos que le interesan y a los que añade otros de su cosecha. Es el caso del ángel que corona el cuadro de la iglesia de la Concepción, su auténtica firma y que viene a seguir la estela de este tipo de personajes, ampliamente representados en su producción y que podemos ver en la inmensa mayoría de la pintura andaluza de esa época y en los grabados de Baillu o Schelte, entre otros muchos ejemplos.

OTRAS OBRAS EN EL ÁMBITO DE SU ESTILO

Atendiendo a los planteamientos que hemos abordado en este artículo, debemos replantear lo que se ha dicho sobre algunas obras que, con las reservas debidas, deben ser relacionadas con el catálogo de nuestro pintor, habida cuenta de que presentan muchas de sus características.

El caso más significativo nos parece el del *Calvario* (iglesia de San Juan Bautista, La Orotava), un cuadro sobre el que se han vertido diferentes opiniones y que siempre ha sido objeto de cierta controversia, tanto por su origen como por su relación con otros lienzos (fig. 17). Este cuadro se relacionó en su momento con el pintor Cristóbal Ramírez, atendiendo a cuestiones cronológicas y no tanto estilís-

ticas. Dicha atribución ha quedado ya totalmente descartada y hace unos años se planteó su filiación andaluza. Con motivo de la exposición *Passio Domini*, celebrada en 2021, pudieron verse juntos los tres cuadros que desde antiguo se habían relacionado, este *Calvario* y el *Ecce Homo* y el *Entierro de Cristo* (iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava)²⁵. Como pudo cerciorarse entonces, estas obras solamente comparten temática y un formato parecido, pero ni habían sido un tríptico ni habían salido de la misma mano.

Lo cierto es que el estudio del calvario mencionado permite plantear la hipótesis de su cercanía a la obra de Quevedo, tanto por la fuente utilizada como por el desarrollo plástico de los personajes, sobre todo de san Juan, que reúne todas las características formales propias del artista: tratamiento de los pliegues (repetidos en el manto de la Virgen), exquisito trabajo en manos y pies desnudos, modelado de la cabeza o forma de la cabellera. Unido al contraste lumínico general de la obra, el gusto por la atmósfera nebulosa o la expresión serena de los representados, a pesar del momento de la Crucifixión. Este tema ha sido frecuentemente representado en la plástica occidental y difundido ampliamente a través de láminas y grabados. Por lo tanto, sigue la tradicional composición triangular con la Magdalena a los pies, la Virgen a la izquierda y san Juan a la derecha, con la ciudad de Jerusalén de fondo y un cielo que se rompe solo para mostrarnos el sol y la luna. Recuerda a obras de Alberto Durero, Martín de Vos, Hieronymus Wierix o Cornelis Cort, pero también a grabados algo más cercanos a Quevedo y de autores que solía utilizar como fuente, como Crispijn van de Passe o Boëtius Adamsz Bolswert, en los que los personajes adquieren un carácter más gestual, ya que se realizaron a partir de Rubens. La posición de espaldas al espectador de la Virgen no es muy frecuente, pero puede verse en algunos grabadores italianos de finales del siglo XVI.

La composición se repite en la obra *Calvario con donante*, aunque en este caso adaptada al estrecho formato del lienzo, procedente probablemente del lateral de un retablo y que ya habíamos relacionado con el círculo de Quevedo (fig. 18).

Del mismo modo, resultan singulares las similitudes con uno de los cuadros ya mencionados, el *Entierro de Cristo*, una obra muy interesante sobre la que tenemos muy pocos datos y que repite los modelos andaluces del siglo XVII, en la que podemos encontrar parecidos en el tratamiento de las manos o las cabezas que Quevedo desarrolla en otras obras, por ejemplo, en la citada *Piedad*²⁶.

Otra pintura que debemos relacionar con Quevedo es la que podemos ver actualmente en el ático del retablo del Señor de la Cañita, en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, que representa a *La Virgen entregando el rosario a santo*

²⁵ Véanse AA.VV. (2017): *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias; y ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Natalia y PADRÓN RODRÍGUEZ, Adolfo (2021): *Passio Domini. El legado de un pueblo*. La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava.

²⁶ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2017): «Pintura», en *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 42-63.





Fig. 19. Círculo de Gaspar de Quevedo. *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo*. Segunda mitad del siglo XVII. Retablo del Señor de la Cañita. Iglesia de San Juan Bautista, La Orotava.

Domingo. El retablo es el resultado de la composición a partir de distintas piezas con orígenes diversos y hecha en el siglo XIX, tras la llegada de la escultura que acoge. Si bien se ha dicho que el cuadro continúa el estilo de Quevedo pero en fecha posterior²⁷, desde nuestro punto de vista debe ser vinculado directamente a su catálogo (fig. 19).

El cuadro sigue las pautas de la obra que Murillo realizó para el colegio dominico de Santo Tomás de Sevilla hacia 1638-1640. El santo, vestido con el hábito talar, está arrodillado ante la Virgen, que lleva al niño Jesús en brazos, y que aparece sobre un rompimiento de gloria rodeada de cabezas de querubines. Santo Domingo extiende sus brazos para recoger el rosario de la mano de la Virgen, aunque el niño también lo sujeta. A su lado y en la parte inferior vemos al perro portando la antorcha, un libro abierto y los lirios. Todo envuelto en una nebulosa de tonos ocres, rojos y azules, con una mesa de altar sobre la que podemos ver una cruz. El lienzo de Murillo está catalogado como una de sus primeras obras conocidas, en las que aún puede apreciarse el influjo de su maestro Juan del Castillo, de Zurbarán y de Juan de Roelas. Reiteramos la influencia que la contemplación directa de las obras de estos artistas tuvo en la paleta de Quevedo, así como en el tratamiento

²⁷ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2022): «De Madeira a Canarias. Fray Gerardo de Abreu (1748-1787...) y los frontales pintados de altar», en *Revista de Historia Canaria*, 204. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 36. La escultura del Señor de la Cañita procede del convento agustino y llegó a la parroquia de San Juan tras la desamortización. En realidad, se trata de un *Ecce Homo* que originalmente debió estar formado por un busto, al que con posterioridad se le añadió el resto del cuerpo. El retablo fue restaurado en 2007 por Marcos Hernández Moreno.

de las carnaciones y rostros de los personajes. También en este caso vemos su habitual manera de efectuar los pliegues en el hábito del santo, el gusto por mostrar las orejas y el juego gestual asociado a las manos, aquí dispuestas en una diagonal que se convierte en centro visual de la escena.

El estudio de la producción de Gaspar de Quevedo se ha ido ampliando y enriqueciendo a lo largo de los últimos años, de tal forma que su catálogo está en constante revisión y ampliación, como no podía ser menos al tratarse del pintor canario más destacado del siglo xvii. El análisis de este conjunto de obras, al que podemos denominar *Corpus Quevedo*, aporta a la Historia del Arte en Canarias la visión profunda y científica de la pintura que se produjo en nuestras Islas una vez que entraron en el circuito artístico español y europeo, si se nos permite esta expresión. La obra de Quevedo, junto con las de Quintana, Rodríguez de la Oliva o Miranda, permite trazar el hilo conductor de la plástica canaria y sentar las bases de investigaciones futuras.



NUEVAS ATRIBUCIONES AL PINTOR GASPAR DE QUEVEDO EN TENERIFE Y LANZAROTE

Germán Fco. Rodríguez Cabrera
Instituto de Estudios Canarios

RESUMEN

Gaspar de Quevedo llega a Sevilla desde Tenerife en los años treinta del siglo XVII. En la capital hispalense ejerce como pintor, tras formarse con el maestro Miguel Güelles y crear una familia con Isidora de León. En los años cincuenta retorna a Canarias tras sobrevivir a la peste de 1649, retomando la primera idea de ser sacerdote. A su vuelta trae los modos de la pintura del primer naturalismo sevillano a las islas. Su retorno pudo suponer un impacto similar a lo sucedido con la presencia del escultor Martín de Andújar en Tenerife. Proponemos el incremento de la lista de obras con estas nuevas atribuciones, donde apreciamos lo moderno de su arte y la diferencia frente a otros artistas activos en Tenerife durante el Seiscientos.

PALABRAS CLAVE: Gaspar de Quevedo, bodegón, Dios Padre, Los Silos, cerámica de Tonalá, cofradía, Misericordia.

NEW ATTRIBUTIONS TO THE PAINTER GASPAR DE QUEVEDO IN TENERIFE AND LANZAROTE

ABSTRACT

Gaspar de Quevedo arrived from Seville to Tenerife in the thirties of the seventeenth century. In the Andalusian capital, he works as a painter, after learning from the *maestro* Miguel Güelles and creating a family with Isidora de León. In the fifties, he returned to the Canary Islands after surviving the plague of 1649, taking up his first idea of being a priest. On his return, he brought the modes of painting of the first Sevillian naturalism to the Islands. His return could have had a similar impact to what happened with the presence of the sculptor Martín de Andújar in Tenerife. We propose increasing the list of works with these new attributions, where we appreciate the modernity of his art and the difference compared to other active artists in Tenerife during the 17th century.

KEYWORDS: Gaspar de Quevedo, Still Life, God father, Los Silos, Ceramics of Tonalá, Botherhoob, Mercy.



Este artículo es fruto de un tiempo de estudio y análisis sobre la obra de Gaspar Afonso de Quevedo (La Orotava, 1616- 1670...), formas que le son comunes y nos permiten analizar su modo de trabajo y evolución posterior. Su pintura refleja el debate y las tendencias en el campo de las artes que se daban en la capital hispalense. A su regreso a Canarias sus obras plasman el primer naturalismo del Barroco, y las propuestas más coloristas presentes en Sevilla en manos de Juan de Roelas (Flandes, c. 1570-Olivares, 1625), seguidas –entre otros– por Francisco de Herrera *el Viejo* (Sevilla, 1590-Madrid, 1656). Posteriormente, según nos acercamos a los años setenta del Seiscientos, observamos que el dibujo prima sobre el color, acercándose a los postulados defendidos por Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644), el gran referente teórico de la escuela sevillana, y cuyos modelos pictóricos parecen encajar mejor con los gustos de la clientela isleña, más acostumbrada a la pintura del norte de Europa. Técnicamente apreciamos una capa de preparación sobre el lienzo, muy fina y de color rojizo, de almagra, que se va haciendo más visible hacia su etapa final. Este modo de trabajo se relaciona con su aprendizaje en el taller de Miguel Güelles (...1607-1637...), que ejercía como censor del gremio en la policromía de imágenes¹. En toda la obra de Quevedo se aprecian características comunes: estudio del natural, trazo seguro en el dibujo, recreo en la representación de detalles de joyería y calidades de los tejidos o la incorporación de recursos tomados del natural. Todo ello es fruto de una sólida formación humanística, sumada a la posesión o acceso a una nutrida biblioteca o colección de estampas².

La presencia de Quevedo en la pintura de Tenerife es similar al impacto causado por la llegada del escultor andaluz Martín de Andújar y Cantos, quien, tras su estancia en Gran Canaria, se establece en 1637 en Garachico donde abre taller y al igual que Quevedo, formó a un grupo de discípulos. Estos modos llegados de Sevilla se consolidan, prolongándose en el tiempo hasta la siguiente centuria. No obstante, la figura del pintor de La Orotava posee lagunas aún por aclarar. Su posible formación, previa al viaje a Sevilla, que, como ha apuntado la profesora Fraga González, pudiera haberse producido con Asencio de Araujo Mederos, con el que encontramos puntos en común en las pinturas que completan el retablo de la Virgen del Rosario en Garachico³. De su estancia en la urbe andaluza ha arrojado luz Carlos Rodríguez Morales en un artículo, donde da a conocer el nombre de su maestro Miguel de Güelles⁴. Por su parte, Jesús Rodríguez Bravo en 2017 publica

¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2001): «Gaspar de Quevedo, San Miguel Arcángel y la estampa». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, n.º 4, pp. 125-134.

² Se aprecian en su obra constantes referencias a estampas y grabados, quizás de su propiedad, como ocurre con otros artistas. Su formación y estancia en Sevilla le dio acceso a gran parte de ellas, pues la capital hispalense era una de las ciudades principales de su tiempo.

³ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1981): «Nuevos datos sobre la vida y obra del pintor Gaspar de Quevedo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, n.º 27, pp. 559-578.

⁴ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2007): «El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, n.º 20, pp. 131-139.



un trabajo sobre la obra del artista, aproximándose a una visión global de ella⁵. Pese a todo, aún desconocemos el lugar y fecha de su muerte⁶, así como un estudio de la influencia de su plástica en otros artistas isleños.

En la parroquia tinerfeña de Nuestra Señora de la Luz, en Los Silos, el retablo del Cristo de la Misericordia⁷ se engloba dentro de los modelos levantados en la isla desde los años treinta del siglo xvii⁸. El ejemplo silense se compone de un solo nicho que acoge la escena del Calvario con columnas entorchadas en sus laterales, rematado por un ático con frontón partido. La obra, totalmente dorada y policromada, se completa con un sagrario centrado el banco y pinturas sobre tabla a ambos lados, donde los planos frontales acogen los instrumentos de la Pasión y Muerte y los laterales, dos jarrones con flores. En el ático, el óleo de Dios Padre remata el conjunto. Corresponden a la misma mano los jarrones de flores y la efigie del Creador, frente a los bodegones con los instrumentos de la Pasión, muy cercanas a las propuestas pictóricas de Juan y Jorge Iscrot, activos en la comarca, a los que ahora se las atribuimos⁹.

La documentación que sobre el retablo conocemos nos remite a un trabajo financiado por la cofradía de la Misericordia. Asociación de fieles que emprendió de igual manera la construcción de una capilla propia (lateral derecha) para acoger las insignias de la confraternidad, celebrar sus cultos y servir de lugar de reunión y entierro de sus hermanos, siguiendo un comportamiento similar a otras confraternidades de su tiempo, como la radicada en el puerto de Garachico, que parece ser el referente de su comportamiento. El estudio del Libro de Cuentas aporta luz sobre la obra, de modo que en 1641 se abonan las obras de carpintería, reuniendo doscientos setenta reales para estos gastos que, juntos con otros anotados en oficiales de albañilería, buscaban rematar la fábrica de la capilla. Dos años después, en 1643, debe de ser encargado el retablo, desconociéndose los detalles del acuerdo, pero en ese año el hermano Sebastián Álvarez, promete treinta ducados para dorarlo

⁵ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2017): «Gaspar de Quevedo y la encrucijada de su pintura». *Revista de Historia Canaria*, n.º 199, pp. 142-188.

⁶ De su vida se pierde la pista documental en la década de 1670, planteándose varias propuestas. Por nuestra parte defendemos que sigue vivo más allá de esa década, tal vez, fuera de Tenerife.

⁷ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (1989): «Noticias sobre el Cristo de la Misericordia, Los Silos (Tenerife) Posible obra de Francisco de Ocampo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, n.º 35, pp. 405-413.

⁸ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (coord.) (2008): *Documentos notariales sobre arte y artistas en Garachico (1522-1640)*. Patrimonio Documental de Canarias. Archivo Histórico Provincial de Tenerife, La Laguna.

⁹ A ellos también atribuimos ahora las tablas de *San Simón Stock* y *Santa Teresa de Ávila*, que se conservan en la sala del archivo parroquial de la iglesia matriz de Los Silos. Los santos aparecen de pie en un impreciso paisaje, apareciendo en el extremo superior un rompimiento de Gloria. En el de san Simón, una mano femenina le hace entrega del escapulario carmelita, versión simplificada de la aparición de la Virgen al santo. Estas tablas formarían parte del retablo dedicado a la Virgen del Carmen, colocadas ambos lados de su única hornacina, y que en la actualidad ocupan dos esculturas de producción industrial de principios del siglo xx.





Fig. 1. *Retablo de la Misericordia*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Luz, Los Silos. Foto del autor.

«cuando se ponga por obra»¹⁰. La tarea de su dorado se prolongó en el tiempo, pues en 1655 se abonaron por el sacerdote Domingo Afonso ochocientos reales por estos trabajos¹¹. El profesor Martínez de la Peña señala que en 1657 se coloca, por donación del mentado Sebastián Álvarez, la pintura que remata el ático representando a Dios Padre¹². Su definitiva ubicación se confirma, ya que por entonces el capitán Francisco Figueredo Ferrás, Gaspar Jorge y Juan Estrello declaraban en sus cuentas haber entregado nueve reales al carpintero que forró el altar para poder colocar el

¹⁰ VELÁZQUEZ MÉNDEZ, José (2007): *Los Silos y los Yanes de Daute*. Ayuntamiento de Los Silos, pp. 88-89.

¹¹ *Idem*.

¹² MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (1989). *Op. cit.*



Fig. 2. *Dios Padre*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Luz, Los Silos. Foto del autor.

referido cuadro. Sebastián Álvarez debe de ser el valedor de Gaspar de Quevedo en Daute, pues se perfila como uno de los cofrades más activos e interesados en la conclusión del ornato de la capilla. Junto al regalo de la obra pictórica para el remate, debió de patrocinar los acabados laterales del banco del retablo, lugar donde localizamos los dos jarrones con flores que estudiaremos más adelante [fig. 1].

La representación de Dios Padre en la pintura canaria del Seiscientos parece tener como una de las principales referencias la que componía el llamado retablo de Mazuelos. Antes ubicado en el remate del antiguo retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna, fue donado por el comerciante Pedro Afonso de Mazuelos y traído desde de Flandes en 1615. El impacto del conjunto pictórico debió ser considerable en el ámbito artístico local. Las obras venidas del norte de Europa no eran nuevas para la isla, pues el mercado abierto por el comercio del azúcar propició la llegada de piezas desde tempranas fechas. Aun así, es de destacar la importancia del conjunto de Los Remedios, por la calidad y temática de las obras de pincel que lo componían, realizadas en el taller de Hendrick van Balen (Amberes, 1575-1632) en opinión de Díaz Padrón¹³. La pintura del retablo silense muestra a Dios como sumo pontífice, en un contexto religioso donde se cuestionaba su autoridad, un Dios Padre contrarreformista. Se cubre con

¹³ DÍAZ PADRÓN, Matías (1986): «Un retablenédit de Hendrick van balen aux Iles Canaries». *RevueBelged' Archéologie et d'Historie de l'Art*. Y en «Retablo de Mazuelos» en AA.VV.: *La Huela y la Senda*. Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2004, pp. 742-746.





tiara y capa pluvial, observando la tierra desde lo alto, a diferencia de la versión flamenca de la seo lagunera, donde se muestra bendicente y porta el globo terráqueo. De pelo cano y amplia barba, sigue las formas habituales de su representación. La tiara papal es estudiada por el pintor de manera minuciosa, rica en detalles, como la tela de damasco blanca que le sirve de fondo para las tres coronas que la componen. Tratadas con minuciosidad, resalta el estudio de los metales y las piedras preciosas que la ornamentan. La figura está envuelta por un sol, donde se alternan nubes con cabezas aladas, apreciándose varios «arrepentimientos» [fig. 2].

En Lanzarote identificamos otro lienzo que atribuimos a Gaspar de Quevedo, *La Trinidad* conservada en la iglesia del antiguo convento dominico de Tegui. Fundado en 1726 por Gaspar Rodríguez Carrasco (La Orotava, 1676-1712), había sido entregado a la orden de Santo Domingo de Guzmán, bajo el patronato de san Juan de Dios y san Francisco de Paula, remarcando un sentido de servicio y asistencia a la población de isla¹⁴. La pintura preside el óvalo que centra el remate del retablo dedicado a Nuestra Señora de Gracia. Se trata de una Trinidad vertical rodeada por cabezas de querubines aladas. Catalogado hasta ahora como obra anónima, los estudios se han centrado más en el retablo que la acoge y las pinturas de los santos jesuitas que lo completan¹⁵. Muestra una visión naturalista del misterio trinitario alejado de los convencionalismos formales derivados del Concilio de Trento. Dios Padre abre los brazos en el extremo superior, el Espíritu Santo centra la composición y Cristo portando la cruz y mostrando los estigmas la cierra. La figura más adulta se muestra sin ropas pontificales, con túnica y mano, del mismo modo que Gaspar de Quevedo lo representó en *La Gloria del cuadro del ánimas del templo parroquial de la Victoria de Acentejo* (h. 1668-1672). Por su parte, la representación de Cristo sigue como referencia el grabado de Hieronymus Wierix (Amberes, 1553-1619), quien pasa a la plancha metálica una composición de Martín de Vos (Amberes, 1532-1603) realizada entre 1579 y 1587 denominada *Sangre de Cristo y Grial*, de la que toma la mitad superior del Cristo, retirándole la corona de espinas de su cabeza. La obra debió de llegar a Tegui junto a los primeros bienes colocados en el templo por el fundador Gaspar Rodríguez Carrasco¹⁶. Natural de la isla de Tenerife, desarrolla gran parte de su vida en la Villa de La Orotava. En 1659 sus padres se unen en matrimonio en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción y en ella Gaspar Rodríguez se casó por poderes con Magdalena Ventura de Miranda en

¹⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo (2008): «Fuentes para la historia de la orden de predicadores en Lanzarote. El convento de san Juan de Dios y san Francisco de Paula. Una aproximación espacial y plástica del siglo XVIII». *Actas de las XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Cabildo Insular de Lanzarote, Cabildo Insular de Fuerteventura, pp. 119-148.

¹⁵ HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (2014): «El patrimonio pictórico de Lanzarote hasta 1900», en *Arte. Lanzarote y su patrimonio artístico*. Historia General de Lanzarote II. Cabildo de Lanzarote, pp. 193-194.

¹⁶ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1995): *Patronazgo artístico en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 219-226.



Fig. 3. *La Trinidad*. Iglesia del antiguo convento dominico de Tegüise.
Foto de Víctor Barreto Martín.

1709¹⁷, lo que lo sitúa en una de las poblaciones fundamentales en el periplo vital del artista. Tras la desamortización y la desacralización del templo los retablos de las dos capillas de cabecera siguieron colocados en el lugar para el que fueron ideados, entre ellos el lienzo ahora estudiado [fig. 3].

Volviendo al retablo de la parroquial de Los Silos, las bandas delanteras de imagería de la capa pluvial son, junto al capelo, las piezas más elaboradas de la prenda que viste Dios Padre. El artista solo muestra las partes superiores de las bandas, donde representa a los apóstoles Pedro y Pablo según su iconografía habitual; uno portando las llaves y otro la espada.

En esta línea, desde hace años cuelga en las salas del Museo de Bellas Artes de la capital tinerfeña un lienzo de *San Agustín de Hipona*, catalogado como anónimo hispanoamericano del siglo XVIII¹⁸. Proponemos ahora su atribución a Gaspar de Quevedo pudiendo ser realizado en la década de los años setenta del Seiscientos. La obra muestra todas las características del autor, preparación del soporte rojizo de cinabrio, gran dominio del dibujo, luminosidad y escasa carga pictórica, que se

¹⁷ FUENTES PÉREZ, Gerardo (2008). *Op. cit.* p. 120.

¹⁸ En la exposición que sobre arte sacro organizó el Museo de BB.AA. capitalino, titulada *Pintura religiosa en las colecciones del Museo de Bellas Artes*, del 27 de abril al 30 de mayo de 2017, aparece nuevamente catalogada como obra hispanoamericana.



ve aumentada solo en los puntos de interés. En su ejecución siguió un grabado de Jean Baptiste Corneille (1646-1695) que plasma la obra del pintor cortesano Philippe de Champaigne (París, 1621-1674), al que nuestro autor sigue fielmente. No es la única pieza localizada en Tenerife que mira al mismo modelo francés, pues en el templo parroquial del Apóstol Santiago de Los Realejos cuelga una versión de inferior calidad artística y distinta mano, que fechamos a mediados del Seiscientos¹⁹. La capa pluvial que viste san Agustín de la colección del Museo Municipal de BB.AA. muestra en sus bandas delanteras y su cierre figuras en relieve, imitando las labores de labra de tejidos, con tonos dorados, que muestra en el cierre un medallón con el busto de Cristo, entre dos cabezas aladas y formas vegetales a ambos lados. En las bandas aparecen representados dos apóstoles: Pedro, a la altura del pecho, y en el extremo de la capa, Felipe. Siguiendo fielmente el modelo francés, dota a su obra de una mayor presencia y volumen en cada uno de los detalles del cuadro. Detalles dibujados y trabajados en los contrastes lumínicos, para recrear un grado de perfección y fidelidad. El pintor ubica las figuras en fingidas hornacinas arquitectónicas, que componen una orla de los discípulos de Cristo, que los pliegues del tejido nos impiden apreciar en su totalidad. Hornacinas fingidas, trampantojos, que son un recurso en la obra del pintor y que tienen uno de sus mejores ejemplos en dos obras ubicadas en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava. Los apóstoles Pedro y Pablo aparecen representados en dos lienzos que hacen pareja, que por sus bastidores pudieran ser las puertas de la hornacina de un retablo aún por identificar. En la actualidad se encuentran descontextualizadas al proceder de alguno de los conventos desamortizados de la localidad, como ha propuesto Lorenzo Lima²⁰. Hemos atribuido ambas obras a Quevedo, tras ser intervenidas por el taller Greco Restauraciones en 2014, siendo defendida su vinculación en una ponencia desarrollada en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife²¹ [fig. 4].

San Pedro también es objeto de representación individual en otro lienzo que cuelga en los muros de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos. Una obra ya atribuida a Gaspar de Quevedo y que ahora ubicamos cronológicamente en los años cincuenta del Seiscientos, tras su vuelta a las islas desde Sevilla²². Cabría la posibilidad de que formara pareja con un *San Pablo*, hoy desaparecido. La pintura no fue afectada por el incendio que arrasó el templo en 1978,

¹⁹ En la actualidad se ubica en la antigua capilla de la cofradía del Rosario, ahora de Los Remedios. Posee marco rematado en una orla policromada, plenamente dieciochesca, que centra el escudo de la orden agustina. Es una obra anónima del siglo XVIII.

²⁰ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El Legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*, Villa de La Orotava, pp. 91-92.

²¹ Ciclo organizado por la institución lagunera donde se definió la intervención sobre la obra y la atribución a su mano bajo el título de «Restauración de los cuadros de San Pedro y San Pablo de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava», leída el 6 de junio de 2016. Pdf en [youtube.com/watch?v=hsUqi4lunns](https://www.youtube.com/watch?v=hsUqi4lunns).

²² LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo (2006): «La pintura al servicio de la perpetuación de la Gloria terrenal y exaltación individual. El retrato del capitán Juan de Gordejuela, regidor de Tenerife». *Revista de Historia Canaria*, n.º 188, p. 177.



Fig. 4 (izquierda). *San Agustín de Hipona*. Museo Municipal de BB.AA., Santa Cruz de Tenerife. Foto del autor. Fig. 5 (derecha). *San Pedro Apóstol* Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción. Los Realejos. Foto del autor.

al ubicarse en la ermita de San Sebastián Mártir, conservando su marco original²³. Muestra gran soltura de pincel en el estudio de las formas, con un sosegado naturalismo, remarcando el dibujo en rostro, manos y pies, que presentan paralelismos con otras obras del artista caso de la *Inmaculada Concepción con Felipe Machado* conservada en el templo de Santa Catalina Mártir de Tacoronte, que la alejan de otras pinturas realizadas en décadas posteriores. San Pedro se presenta de manera rotunda y elegante, sobre un paisaje dominado por árboles [fig. 5].

Volviendo al retablo de la cofradía de la Misericordia del templo parroquial de Los Silos, la intervención que atribuimos a Gaspar de Quevedo no se limitó únicamente al ático, del que ya hemos tratado, sino que se completa con los floreos pintados en los laterales del banco. Si las obras del frente del altar, el sagrario y

²³ De forma arquitectónica reproduce un frontal partido rematado por una bola sobre pedestal. Sobre esta se encontraba un angelote con roleos vegetales a sus lados, ahora retirado. Las características de la figura angelical me hacen vincularla con el maestro Antonio Álvarez, del que se conservan varios retablos en el municipio.





los laterales son deudoras de los talleres activos en la comarca durante el siglo XVII que representan, a modo de bodegones, los instrumentos de la Pasión y Muerte de Cristo, en los laterales, se pintaron dos de los mejores floreros de la plástica canaria²⁴. Nuestro autor realiza un bodegón copiado del natural, donde se aprecia la capacidad que para ello posee, de igual manera que el estudio de los objetos, textiles y flores. Gaspar de Quevedo se perfila como uno de los mejores pintores del natural que habían llegado a la isla hasta ese momento, y con estas obras que le asociamos lo vuelve a ratificar. Pinta un bodegón divino, donde las especies vegetales utilizadas tienen una lectura vinculada al lugar donde se encuentran. Las flores se relacionan con diversas actitudes humanas; la rosa al amor, los claveles a los esponsales, las azucenas a la pureza y las margaritas a la misericordia, componiendo así un jardín apropiado para el altar de la cofradía de la Misericordia, destacada por su labor social y compromiso con la Iglesia. Los jarrones imitan los naturales de cerámica fina, llamados búcaros de Indias o cerámica de Tonalá. Estas piezas eran un producto exclusivo, caro y raro, destinado a las mejores casas y colecciones del Nuevo y Viejo Mundo que tuvo su mayor desarrollo durante el siglo XVII. Se hacían con barros aromáticos, y se usaban para adorno y perfume de las aguas que se depositaban en su interior; de igual manera, eran apreciadas por las caprichosas formas que tomaban²⁵. También eran usadas por las damas más nobles de la corte y otros centros de poder para aclarar su tez, ingiriendo pequeños trozos de la misma. Nuestro pintor refleja con detallismo las flores y la suntuosa cerámica sobre un fondo oscuro, neutro, que dota de mayor presencia a los elementos representados. Una pareja de floreros que entroncan con la producción desarrollada en los círculos artesanos, donde las obras salidas de los pinceles de Juan Van der Hamen y León²⁶, Francisco de Zurbarán y Juan Fernández *el labrador* marcan las pautas del género más relacionado con nuestro pintor²⁷.

La cerámica plasmada por Gaspar de Quevedo en este retablo está compuesta por el pie y una fina boca, estando la mitad superior del cuerpo central de la pieza perforado, usándose como soporte para las flores. Según estudios recientes deberíamos vincular las piezas cerámicas pintadas con la producción del convento de las Claras de Santiago de Chile, único lugar del país especializado en su elaboración. Según escribió Lorenzo Magaloni (1637-1712) en 1695, *los búcaros de Chile*

²⁴ Realizados al óleo sobre tabla, miden 36 x 23,50 cm. De la observación de las mismas se desprende que fueron realizadas *in situ*, pues ocupan la totalidad del espacio disponible en esta parte del retablo. Todo ello nos habla de su gran destreza con los pinceles y de sus capacidades como artista.

²⁵ La cerámica de Tonalá, como se aprecia en los ejemplares conservados en el Museo de América o en las colecciones de Hispanic Society, así lo atestiguan. De igual manera en los ejemplares plasmados en muchos bodegones españoles del Barroco.

²⁶ JORDAN, William B. (2006): *Juan Van der Hamen y León y la Corte de Madrid*. Patrimonio Nacional, Madrid.

²⁷ ATERIDO, Ángel (2013): *Juan Fernández el Labrador. Naturalezas muertas*. Museo del Prado, Madrid.

eran los mejores de todas las Indias en color, brillo, ornamentación y diseño²⁸. El artista al que atribuimos estas obras debió de conocer en Sevilla, puerta de entrada de los productos americanos a Europa, productos similares que debieron de causarle la misma fascinación que al resto de sus contemporáneos; en Canarias tampoco debieron de ser desconocidos.

Si bien el uso de floreros y festones pintados en los retablos de Tenerife no era desconocido, con las obras que ahora atribuimos a Gaspar de Quevedo el género entra de lleno en los postulados del Barroco. Las características de la obra de Quevedo muestran a un pintor seguro en la composición, con una pincelada decidida, capaz de copiar del natural y de resolver detalles con solvencia, diferenciando las calidades de lo pintado. Su obra muestra un dominio que no es comparable a los autores contemporáneos presentes en Tenerife, donde su maestría se ve más contenida, con una pincelada corta. Las iglesias y ermitas de la Isla Baja conservan el mayor número de ejemplos de ello²⁹. En 1639 la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del convento dominico de Garachico contrata la decoración pictórica de su retablo al pintor Asencio de Araujo Mederos, activo en la villa y puerto por esos años³⁰. En los extremos de su base ubica unos festones de flores y frutas que compensan la carga iconográfica del resto del retablo, compuesto por representaciones de santos de la orden en el banco, y en los cuerpos superiores los milagros de Nuestra Señora.

Junto a este retablo, la parroquia de Santa Ana también acoge otros muebles procedentes del convento dominico. En la cabecera de la nave de la Epístola se ubica el de la capilla de la familia Brier, donde en los planos laterales, igual que en el caso de Los Silos, se pinta decoración vegetal pendiente de una argolla. También en el retablo patrocinado por los Jorba Calderón, ahora de Nuestra Señora de Fátima, encontramos representado un jarrón con flores, sólo en el lateral izquierdo del banco. Este retablo, procedente de la capilla de San Raimundo del convento dominico, posee en los extremos delanteros del banco las armas de su patrono, Juan Francisco Ximénez Jorba Calderón, regidor de la isla³¹. Con similar decoración aunque más riqueza floral, encontramos el que preside la ermita de San Antonio de Padua en la hacienda de El Lamero de la misma localidad. La obra ha sido estudiada por Jesús Pérez Morera, fechándola entre 1633 y 1635³². El retablo fue levantado por el maes-

²⁸ CODDING, Mitchell A. (2017): «Búcaros de indias». *Tesoros de la Hispanic Society of América*. Visiones del Mundo Hispánico, Museo del Prado, Madrid.

²⁹ La presencia de este recurso ornamental en los retablos isleños ha sido estudiada recientemente por Jesús Pérez Morera en «El retablo canario: dorado, policromía y temas decorativos» en GARCÍA LUQUE, Manuel y HERRERA GARCÍA, Francisco (eds.) (2022): *Color y ornamento. Estudios sobre policromía en el mundo ibérico (ss. XVII y XVIII)*. Universidad de Granada y Universidad de Sevilla. Granada, pp. 91-124.

³⁰ Carmen Fraga apunta la posibilidad de que fuera uno de los maestros durante la formación de Gaspar de Quevedo en la isla.

³¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (coord.) (2008). *Op. cit.*, p. 40

³² PÉREZ MORERA, Jesús (2014): «La Hacienda El Lamero y los orígenes de Garachico». *Clío garachiquense*. Cuadernos de historia local n.º 2. Mi agradecimiento al autor por las fotografías facilitadas del interior de la ermita de San Antonio.



tro Juan González de Puga, siguiendo los modelos tardomanieristas, para una ermita construida por el capitán Alonso de Ponte Ximénez. Se compone por pinturas de la Pasión de Cristo, destacando los blasones de los fundadores en los extremos del banco. Como en los altares tratados hasta ahora, figuran en los extremos laterales de este un jarrón que contiene un amplio ramo de azucenas, lirios, claveles y rosas. Por su parte, las hornacinas que articulan el retablo, plasman una visión idealizada del paraíso. Remata la parte superior del hueco central el Espíritu Santo y bajo sus alas observamos una idealizada visión de la diversidad de la Creación. Árboles cargados de frutos, donde las aves se alimentan y revolotean. La decoración de las hornacinas laterales está compuesta por jarrones de plata repujada destacando los mascarones en su cuerpo central.

Fuera de la Isla Baja, en la ermita de Nuestra Señora del Socorro de Los Realejos se conserva otro retablo con similares soluciones pictóricas. En su altar, junto a los retratos de los fundadores, se pintaron floreros que decoran las bases de los pilares. Creadas con anterioridad a 1619, las obras podrían catalogarse en fechas posteriores a 1624³³.

Similares recursos observamos en el interior de un armario de la iglesia de Nuestra Señora del Amparo, en Icod de los Vinos. El mueble, aunque incompleto pues carece de su parte interior, cuerpo donde se ubicarían las gavetas, sigue los modelos de los armarios flamencos llegados a Canarias. Por el uso de la tea para la estructura y el cedro para las tapas y puertas lo consideramos de manufactura local. Compuesta su fachada por un diseño mixtilíneo, al abrirse muestra un rico interior donde aparecen pintados árboles frutales y aves exóticas. La cara interior de las puertas se decora con jarrones con asas, con simétricas flores idealizadas de marcado gusto barroco. Unas obras muy alejadas de las calidades pictóricas de Gaspar de Quevedo.

No podemos abandonar el norte de la isla de Tenerife sin antes atribuir a Gaspar de Quevedo dos lienzos más conservados en una colección particular de Icod de los Vinos³⁴: un *San Juan Bautista* y un *San Antonio Abad* arrodillados. En atención a su formato vertical, debieron de completar las calles de un retablo ahora desaparecido. Por su procedencia, a falta de un estudio pormenorizado, parece lógico vincularlos con las fundaciones religiosas desaparecidas en el municipio durante el siglo XIX [figs. 6 y 7].

Una pieza que enlaza con la presencia de bodegones en la pintura canaria que también atribuimos a Gaspar de Quevedo se conserva en el Museo de Arte Sacro de Teguiise, en la isla de Lanzarote³⁵. La Virgen aparece sentada abrazando al Niño, que reacciona con ternura. La escena se desarrolla en un ambiente domés-

³³ En 1624 la Real Orden de Felipe IV autoriza el cambio de uso de las amplias gorgueiras a las golillas con la que aparecen retratados los varones de la familia fundacional en el retablo.

³⁴ Las mismas las pude estudiar en una visita realizada en enero de 2015.

³⁵ Debo a la amabilidad del Juan Alejandro Lorenzo Lima la información sobre la existencia de la misma. Ambos coincidimos en su atribución a Gaspar de Quevedo. De igual manera señalo la presencia de otras tres obras atribuibles a Gaspar de Quevedo en la antigua iglesia de los franciscanos de Teguiise, actual museo de Arte Sacro. El retablo de san Antonio de Padua se completa con



Figs. 6 y 7. *Jarrones floridos*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Luz, Los Silos. Foto del autor.

tico, con una mesilla en primer plano y la ventana en arco de medio punto abierta a un verde paisaje. Sobre el mueble de gavetas, que entreabiertas dejan ver diversas telas y enseres de costura, se ubica una cesta de mimbre con frutas: manzanas, peras y uvas nos vuelven a hablar del magisterio y la destreza con los que Quevedo se maneja en el estudio del natural. Similar calidad presentan las azucenas y rosas que contiene un búcaro de Indias (cerámica roja o de Tonalá) colocado en el alféizar de la ventana. La forma de la cerámica se aleja de las pintadas en el retablo de la cofradía de la Misericordia de Los Silos, que muestra una forma más estilizada y simple.

Respecto a los personajes, visten vestidos con telas lisas que reflejan sus calidades, tornasoladas para las sayas y aterciopeladas para la capa con un discreto galón. Lo mismo sucede con la cortina verde que cierra la composición tras la Virgen. Refuerza su atribución a Gaspar de Quevedo la pareja de ángeles que, junto a una palma y una rama de olivo, sostienen una corona guarnecida de ricas piedras, en ademán de coronar a la Virgen. Cierran el rompimiento de Gloria tres cabezas aladas, solución que resulta habitual en las composiciones del autor. El lienzo no ha sido vinculado con el pintor tinerfeño permaneciendo catalogado como obra anónima³⁶.

tres lienzos, de san Francisco de Paula, san Antonio Abad, en las calles laterales, y la Santísima Trinidad en el remate del retablo.

³⁶ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a de los Reyes (2014): «El patrimonio pictórico de Lanzarote hasta 1900». *Arte. Lanzarote y su patrimonio artístico*. Historia General de Lanzarote II. Cabildo de Lanzarote, p. 206.





Fig. 8. *Virgen con el Niño Jesús*. Catedral de Ntra. Sra. de Los Remedios. La Laguna. Foto del autor.

Es en la década de los cincuenta, cuando Gaspar de Quevedo establece relación con la familia Machado y atiende una serie de encargos en Tenerife que le granjean cierto reconocimiento social y artístico en la isla. Una notoriedad que, en diciembre de 1655, le lleva a intervenir la imagen titular de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de la ciudad de La Laguna³⁷. Al año siguiente, el 10 de marzo de 1656, se encuentra en Gran Canaria, donde recibe corona y cuatro grados de manos del obispo Rodrigo Gutiérrez y Rojas en la sede episcopal de Gran Canaria. En las siguientes jornadas recibe órdenes de *epístola* y de *evangelio*, unos pasos que lo vuelven a vincular con el estamento religioso tras su abandono en Sevilla. En 1659 es ordenado sacerdote en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna. En la sacristía de la catedral nivariense se conserva un pequeño lienzo

³⁷ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1991): *El Licenciado Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII*. Confederación de Cajas de Ahorro, Madrid.

que representa a la *Virgen con el Niño Jesús*³⁸ que, tras su estudio, le atribuimos³⁹ [fig. 8]. En concreto el limbo mariano es similar a otros presentes en gran parte de su obra, dividido entre rayos y ráfagas, así como el leve tono rosáceo que rodea al Niño. A ello hay que sumar el modo de pintar las telas, el tornasol del manto y el tono rojo del traje mariano o la transparencia que conforma la prenda que cubre el cuerpo del Divino Infante.

Soluciones similares y modelos humanos están presentes en obras como *La Piedad* del Calvario de la parroquia de San Isidro de La Orotava o en *La Adoración de los pastores* de la colección de la Casa Ossuna en La Laguna. Por su parte el rostro es de tez pálida como el de los personajes femeninos y angelicales plasmados por el pintor. La obra tiene sus referencias compositivas en la de Nuestra Señora del Popolo, icono paleocristiano de gran difusión en el Antiguo Régimen. Se aprecia mayor detalle y estudio en la realización del Niño Jesús; Este nos mira y sonríe levemente. Por el contrario, la figura materna es una creación más libre y personal que, en un segundo plano, sigue libremente el icono romano, acercándose su rostro a los modelos femeninos tallados por Martín de Andújar⁴⁰. Parece una solución dada por el autor para resaltar la figura del Niño frente a la madre. La razón que persigue es completar una vera efigie del *Niño Jesús Enfermero*, pintura que era y sigue siendo una de las grandes devociones de origen monástico en Las Palmas de Gran Canaria desde el siglo XVII. Una obra que tuvo difusión durante el Antiguo Régimen, mediante veras efigies del Infante o inserto en composiciones marianas como la estudiada ahora. En 2016 Rodríguez Morales identificó al *Niño Enfermero* de las clarisas de Gran Canaria, en un lienzo de la Virgen con el Niño acompañado por ángeles dentro de una guirnalda de flores y frutas, conservada en el santuario del Cristo de La Laguna⁴¹. Recientemente se ha relacionado la autoría de esta última obra con Gaspar de Quevedo y su círculo, cuestión que no compartimos⁴². En cambio, sí nos parece atribuible a Jorge Iscrot (Garachico, 1629), artista que asume los modos del primer naturalismo llegados hasta las islas de manos, entre otros, del propio Gaspar de Quevedo. Residente en La Laguna en las últimas décadas de su vida,

³⁸ Ubicado en el lateral derecho del atar del crucificado que la preside. Tiene unas dimensiones de 64 x 49 cm. Sobre su procedencia, según me expresaba el canónigo José Siverio Pérez, durante un tiempo responsable del patrimonio artístico diocesano, formaba parte de un legado testamentario o donación del deán José Ossuna y Batista (1883-1976).

³⁹ Debo dar las gracias al entonces Deán Domingo Navarro Mederos por las facilidades dadas para su estudio.

⁴⁰ Las esculturas femeninas del autor andaluz reflejan unos rostros de contenida emoción, de ojos abiertos y concentrados, marcando cierta distancia con el devoto que las contempla.

⁴¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2016): *Todo es de plata. Las alhajas del Cristo de La Laguna. Ayuntamiento de La Laguna*, pp. 72-73. La obra se encontraba en La Laguna ya en 1688 conformando los bienes del convento franciscano de San Miguel Arcángel.

⁴² CHINEA CÁCERES, José Lorenzo y HURTADO DE MENDOZA BERNAL, Luján: «Virgen con el Niño» en DÍAZ PARRILLA, Silvia y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2022): *Restauración de bienes patrimoniales de la Esclavitud del Cristo de La Laguna. Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, La Laguna*. pp. 49-55.



Jorge Iscrot realiza, entre otras obras, el dorado y policromía del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción levantado por Antonio de Orbarán en los años sesenta. A Jorge Iscrot hemos atribuido la pintura *Virgen del Carmen con Juan Freile y Leonor Pérez* realizada entre 1654 y 1661 para la capilla de San Juan Bautista del antiguo templo franciscano de San Miguel de las Victorias de La Laguna y que ahora se conserva en sus dependencias⁴³.

De las estancias en Gran Canaria de Gaspar de Quevedo, una está documentada por Fraga González, pero es lógico pensar en otras visitas llevadas a cabo por motivos religiosos o artísticos. Gran Canaria en ese tiempo era la sede de la única diócesis del archipiélago, de tal manera que el estamento clerical tenía en ella su centro de referencia. En torno a su sede se concentraba lo más granado del clero y todo lo necesario para servir al culto del principal templo del archipiélago. Es por ello lógico pensar que se conserve obra del pintor en la isla aún por identificar.

En definitiva, a partir de las obras estudiadas y atribuidas a Gaspar de Quevedo, se perfila como uno de los artistas responsables de la introducción del primer naturalismo en los lenguajes pictóricos insulares. Su obra debió de causar un fuerte impacto, una nueva propuesta que aleja a sus clientes de los gustos manieristas dominantes en el panorama insular. Nuestro autor es un artista formado en la escuela sevillana, como bien se deja entrever en sus trabajos, y las pinturas ahora atribuidas ahondan no solamente sobre su personalidad y recursos, sino en un género como el bodegón, hoy por hoy poco estudiado.



⁴³ RODRÍGUEZ CABRERA, Germán F. y SÁNCHEZ LÓPEZ, Rubén: «Virgen del Carmen con Juan Freile y Leonor Pérez», en DÍAZ PARRILLA, Silvia y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2022): *Restauración de bienes patrimoniales de la Esclavitud del Cristo de La Laguna. Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, La Laguna*. pp. 57-65.

CANARIEDAD Y UNIVERSALIDAD EN LA OBRA DE MARTÍN CHIRINO

Antonio Puente Reyes*
Francisco L. Álvaro Ruíz Rodríguez**

RESUMEN

«Siempre quise que mi obra no fuese una señal sino un camino; no un gesto sino una presencia», afirmó Martín Chirino hacia el final de su vida, dando cuenta de la coherente fijación de su escultura. Lo indisociable entre su procedencia insular y su universalidad no es sino el aspecto más visible de una obra que busca resolver sin vulnerar los binomios más contrapuestos. Así, sus plasmaciones no distinguen entre levedad y gravedad, viento y hierro, naturaleza y abstracción, minimalismo y voluminosidad, horizontalidad y verticalidad o armonía y tensión.

PALABRAS CLAVE: espiral, viento, hierro, minimalismo, naturaleza, abstracción, originalidad, universalidad.

CANARIANISM AND UNIVERSALITY IN THE WORK OF MARTIN CHIRINO

ABSTRACT

I have always wished for my work to be not a sign but a path, not a gesture but a presence», Martín Chirino stated towards the end of his life, revealing the consistent fixation of his sculpture. The inseparable connection between his island origins and his universality is but the most visible aspect of a work that seeks to resolve without compromising the most contrasting dichotomies. Thus, his creations make no distinction between lightness and gravity, wind and iron, nature and abstraction, minimalism and voluminosity, horizontality and verticality or harmony and tension.

KEYWORDS: Spiral, Wind, Iron, Minimalism, Nature, Abstraction, Originality, Universality.





Del origen al universo, o bien de Canarias al mundo. Ese vector que, textualmente, ha inspirado desde el inicio la obra del escultor Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria, 1925-Madrid, 2019) está compuesto de un punto de partida y un destino indisociables. Como se diría en cirugía, no admite extirpación alguna; son tan inextricables como las cabezas de dos siameses que compartieran los mismos órganos de un único tronco. Y ello es debido a que la universalidad del escultor grancanario no es ningún agregado o importación de otro lugar. Lo que distingue a sus piezas emblemáticas sobre sus señas de identidad originarias –los *vientos*, el *afrocán*, el *aeróvoro*, las *cangrañas*...– es que, desde ellas, muestra al mundo, sin estridencia alguna, la sintaxis insular canaria sobre la página de su atlanticidad irreductible. O, en otras palabras, se trata, desde el principio y hasta el final, de «un artista de lenguaje universal, cuya raíz nace del sentimiento de una marcada identidad geográfica»¹, tal y como lo corroborará el propio escultor sesenta años después, al dilucidar sobre el papel central que desempeña en su obra su recurrente espiral: [Esta] *es geometría [...] pero también es geografía: su centro es el origen insular y es el destino; es el dos, el ir y el volver.*²

En realidad, en Martín Chirino, como suele ocurrir con los grandes creadores, *lo universal es lo local sin paredes*...³ Se trata de una ecuación que el escultor resuelve, además, de un modo prístino y hasta primigenio, pues, cuando ya se ha dado por hecho que la originalidad le está vedada a cualquier artista contemporáneo, este singular creador se ha erigido en la excepción que confirma esa regla: *Antes que llegara Martín Chirino* –ha escrito el crítico francés Serge Fauchereau–, *a nadie se le había ocurrido esculpir el viento.*⁴ Y, como ha señalado en imagen definitiva el propio artista, desarrollado por algunos de sus exégetas, el trazo del conjunto de su obra puede ser interpretado como las constelaciones que vería dibujadas en el cielo un aborigen canario...⁵

Son, asimismo, dos dimensiones indisociables por tratarse de un artista que, de un modo singular y acaso único, ha hecho del eslabón perdido en la dialéctica entre el mundo aborigen y el aluvión de la cultura hispánica y cosmopolita la forja misma de su obra. En ella dirime una tensión de fuerzas que, a través de sus emblemáticas piezas espirales, terminan por resolverse en una enigmática sincronía armónica y esperanzada. El Castillo de la Luz, que desde marzo de 2015 da cobijo

* Doctorando del programa Islas Atlánticas: Historia, Patrimonio y Marco Jurídico Institucional de la Universidad de La Laguna.

** Profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo, Universidad de La Laguna.

¹ FERRANT, Ángel, *Chirino*, Colección Arte de Hoy, número 3, Imprenta Luis Pérez, Madrid, 1959.

² CHIRINO, Martín, *La memoria esculpida, conversaciones con Antonio Puente*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, p. 93.

³ PUENTE, Antonio, *Fundación Martín Chirino*, catálogo institucional, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2015, p. 8.

⁴ *Ibid*, p. 8.

⁵ SOCORRO, Luis, «Arte rupestre, de espirales a cuevas pintadas», en *Amazigos de Canarias. Historia de una cultura*, Mercurio Ed., Madrid, 2022, p. 167.

a sus esculturas, como sede de su nueva Fundación, es también el mejor emblema urbano de ese mismo tránsito entre lo prehispánico y lo hispánico, pues se trata de la fortaleza más antigua de Canarias, erigida en paralelo a la propia génesis de la ciudad, a finales del siglo xv.⁶

No es de extrañar que Chirino haya expresado su interés prioritario de que la disposición de su obra sea contemplada en la Fortaleza *como si siempre hubiese estado allí, desde que se construyó el castillo, tan vinculado a mi infancia*.⁷ Consiste, en realidad, en una gran escultura blanca, que acoge un cuerpo de esculturas férreas. Es una construcción arqueológica más *escultural* que propiamente arquitectónica, tallada por diversas intervenciones a lo largo de los cinco siglos de la historia de Canarias, para obtener su aspecto más ambicioso y definitivo en la actualidad, tras la ardua labor de rehabilitación y restauración que han desarrollado, a comienzos del siglo XXI, los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. Un emplazamiento y un ámbito, por ello, inmejorables para albergar la obra de Martín Chirino, caracterizada, justamente, por su plasticidad dialéctica en el juego entre la esencia sincrónica (universalidad) y la visibilidad de las capas del tiempo y del espacio reconocibles (netamente canarios).

En efecto, sus piezas más significativas —que, al igual que el propio trazado cartográfico de su Canarias natal, constituyen *islas* autónomas que se corresponden con *archipiélagos* de títulos serializados— poseen una enigmática vida orgánica. Digamos, con Eugenio Padorno, que son cuerpos tangibles y como tales, «acariciables», pues, al igual que ocurre con el mármol de las obras de Rodin, en su Museo de París, que *invita a ser acariciado para corroborar su tersura, que es leyenda* —ilustra el poeta—, *la gente experimenta esa misma incitación ante algunas obras de Martín Chirino*.⁸

Constan de un reconocible *corpus* único y definitivo, y son, a la par, elegantes osamentas que incitan a deletrear, a su través, los anillos del tiempo. Solo que su maestría consiste en presentar ambas dimensiones como complementarias, también indisolubles, a causa de la ausencia de centro que las preside. Sus obras oscilan, por eso mismo (y el ojo elige), entre el dinamismo imparables del viento férreo, que emula, etapa a etapa, el devenir histórico, y el advenimiento de la total sincronía, trasunto del espacio.

En realidad, Chirino busca confrontar y asumir todo tipo de binomios contrapuestos. Como en una *matrioska* en la cual el nexo entre la universalidad y el origen fuese la figura más visible, el artista consigue encajar en su obra los atributos más antagónicos, entre lo orgánico y lo hierático: levedad y gravedad, viento y hierro, naturaleza y abstracción, horizontalidad y verticalidad, minimalismo y voluminosidad, dinamismo y reposo... No pocos exégetas coinciden en apreciar esa dualidad

⁶ PUENTE, *ibid.*, pp. 8-12.

⁷ CHIRINO, *ibid.*, pp. 15-16.

⁸ PADORNO, Eugenio, *Carnet de estadía temporal. Diario de París, 1983-1988*, Mercurio Ed., Madrid, 2023, p. 34.



irreductible, a través de una armónica y unitaria resolución que no borra, empero, las dudas y contradicciones de sus enunciados. Como lo define Nilo Palenzuela,

Chirino se sitúa entre el espacio y la nada, a través de una oquedad en el origen y el fin. Sus piezas no son estructuras hechas para contener el vacío y resistir sus embestidas. Al contrario: se enroscan en él, cuentan, por decirlo con Mallarmé, con 'la nada moderna', aquella que arrasa todos los plumajes de dios y que ha conducido a la *chute*, a la caída, a la intemperie. Es el hierro llevado a la fragilidad: el ángel y el precipicio, lo sublime encadenado por el peso de lo siniestro que no es, sin embargo, más que temor, como el que percibimos en las constantes vueltas de los días, entre la aparición y la ausencia, entre el silencio y el sonido que regresa, como los destellos de la luz, la tierra y el humo, las nubes que van y vienen, como nosotros, como los seres que queremos y marchan. Es difícil no percibir esto en sus obras más intensas, en las que ocupan menos espacio. Todo está ahí. Toda su trayectoria está ahí⁹.

En su informalismo hay, por tanto, una recarga existencial que el propio artista asume

La abstracción no llega sola, sino en el caldo de cultivo del existencialismo de la posguerra europea, con la importantísima lectura, por ejemplo, de Albert Camus y su impagable lección de moralidad frente a la gran masacre. ¿Cómo asumir la angustia generalizada y el compromiso de no inhibirse de lo que te rodeaba...? El arte abstracto era un nuevo y eficaz lenguaje para sortear la opresión y la censura. Sin embargo, cuando digo que mi obra se hermana con la reja y el arado y que mis esculturas son objetos y hasta organismos vivos, ¿cómo se puede considerar la abstracción como un ente abstracto, valga la paradoja? Cuando asumo el discurso de Ortega de crear una obra «como un árbol o una piedra», lo intento llevar a cabo al pie de la letra. La abstracción es también naturaleza, como mostró Wilhelm Worringer en su célebre tratado homónimo, *Abstracción y naturaleza*¹⁰.

Para nuestro escultor, no hay una clara demarcación entre arte abstracto y figurativo, sino tan solo una cuestión de grado de mayor o menor analogía con las formas convencionales de la naturaleza. Lo remarca Palenzuela, al insertarlo en la innovadora tendencia vanguardista, en torno al medio siglo, justo en sus comienzos, de «crear un arte abstracto, sin concesiones, al tiempo de instaurar su obra muy cerca de la naturaleza».¹¹ Y de ello da fe, asimismo, Eugenio Padorno, al equiparar cierta superposición figurativa y abstracta que Rilke observa en la escultura de Rodin con su propia síntesis como espectador de Chirino: «Martín ha querido plasmar simultáneamente la representación abstracta del viento y de una máscara».¹²

⁹ PALENZUELA, Nilo, «Vueltas a la escultura de Martín Chirino», en *De cómo se ahuyentaba el silencio*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2018, p. 65.

¹⁰ CHIRINO, *ibid*, pp. 110-111.

¹¹ PALENZUELA, *ibid*, p. 59.

¹² PADORNO, *ibid*, p. 139.



El útil concepto de «la tradición de la ruptura», según la fórmula de Octavio Paz, será clave para el abordaje de la dialéctica entre canariedad y universalidad en el análisis de la obra de Martín Chirino; un proceso al que el propio artista empieza por otorgarle una analógica y definitiva forma espiral. Los títulos que emplea para sus más variadas simbologías no pueden ser más explícitos en su canariedad, prehistórica o histórica, desde los *afrocanes* o la *Lady Harimaguada*, por ejemplo, al uso del célebre verso folclorista *Mi patria es una roca*, de Nicolás Estévez, para aglutinar una serie ciertamente innovadora en su itinerario, con enigmáticas bóvedas o caparazones orgánicos que parecen hilvanar la abstracción con la más preclara figuración insular. Pero el diálogo de Chirino con el legado canario se centra ostensiblemente con sus diversos contemporáneos, a través de una biografía que abarca la práctica totalidad del controvertido y fecundo siglo xx.

Desde la perspectiva histórica, las abstractas pero habitables esculturas de Martín Chirino –tensas en su planteamiento, pero armónicas en su resolución–, habrán de leerse a renglón seguido de los fértiles movimientos de vanguardia en las Islas en las décadas previas a la Guerra Civil. Muy pocos creadores canarios contemporáneos se insertan con tanta fuerza y naturalidad en la saga de aquel ánimo clamorosamente universal que inspiró a los artífices de una publicación como *Gaceta de Arte*, propiciadores de la conversión de Canarias en la capital del Movimiento Surrealista. No por nada, la primera exposición organizada por Martín Chirino como director del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), para su inauguración, en 1989, se consagró a la contextualización de aquel fenómeno singular en las Islas, bajo el epígrafe *Surrealismo entre el viejo y nuevo Mundo*. Dentro del diálogo entre las Artes y el Pensamiento que nuestro escultor se propuso como actividad prioritaria de su Fundación, ese capítulo es clave. Está aún por explorar, por ejemplo, la íntima correlación entre el protagonismo que Martín Chirino concede al viento y el que también se atrapa en la obra de destacados escritores de aquella promoción, como Pedro García Cabrera y su central *Transparencias fugadas*, o, sobre todo, Agustín Espinosa, quien, en esa cumbre del creacionismo hispano que es su narración *Lancelot 28º 7º*, sitúa, justamente, al viento como la última gran sinécdoque o metonimia capaz de explicar de un solo trazo el Archipiélago al completo... «Bien –palmera con viento de Lanzarote–; bien», se lee como una letanía que lo envuelve todo, para rendirle esta plegaria que muy bien valdría para ilustrar el viento-espiral de Chirino,

Eres ya la primera entre todas las cosas que han aprendido el arte de la voltereta alrededor del punto absoluto¹³. Otro botón de muestra: cuando André Breton resume su visita al Teide, en *El castillo estrellado*, se fijará, sobre todo, en un diminuto caracol, encontrado por azar en sus faldas, como la máxima representación de las Islas, esto es, una concha con el dibujo de una espiral...¹⁴.

¹³ ESPINOSA, Agustín, *Lancelot, 28º 7º*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1988, p. 39.

¹⁴ BRETON, André, *El castillo estrellado*, Buenos Aires, revista Sur, Abril de 1936, p. 93.





Martín Chirino siempre ha reconocido que ese peculiar cuño que distingue su obra lo halló primigeniamente en el burbujeo de la orilla de la playa de Las Canteras, que –junto al horizonte que quería, asimismo, movedizo– bañó su infancia, y que, más tarde, revalidó con la caligrafía de las paredes de lava y los residuos aborígenes, incluido el trazado del vendaje de las momias, en el Museo Canario¹⁵. Se trata de una tensión irresoluble, y de ahí la forma espiral, entre la naturaleza y la mano del hombre, entre el siempre especulativo –más mítico que historiográfico– mundo aborigen y el aluvión hispánico y cosmopolita de las Islas, y, en última instancia, en el nivel más escatológico y telúrico, entre el mundo visible e invisible; pues no hay que olvidar que, más abajo, inclusive, del caracol bretoniano, transcurre precisamente en espiral la vida subterránea de muchas plantas autóctonas de raíces rizomáticas.

En la espiral que dibuja el bucle de la propia *tradición de la ruptura*, Martín Chirino dialoga también, desde los albores del siglo en que nació, con el estelar modernismo canario. Sus arduas acotaciones al viento conversan, por ejemplo, con las que realiza bajo el agua el pintor Néstor Martín Fernández de la Torre, en cámaras de aire, sobre el mismísimo fondo marino, para su reconversión en ajardinados lechos donde retozan para siempre sus *escultóricos* amantes. Y, con la misma humildad y cautela frente a las *moderneces* circundantes, que inspiraron la obra del fundador del modernismo poético en las Islas, Chirino ha podido decir, desde el retorno a Ítaca de su nuevo hogar en el Castillo de la Luz, aquello que cantara Domingo Rivero desde el otro extremo del mismo litoral urbano: «Mi oficina da al mar»... A su torreón de la calle Juan Rejón le ha llegado muy de cerca el bisbiseo portuario y marítimo de Tomás Morales, Alonso Quesada (que murió, por cierto, el mismo año en que nació nuestro escultor) y Saulo Torón, con privilegiadas vistas auditivas sobre «el sonoro atlántico», el Faro de la Isleta y los policromos mástiles y pabellones del Puerto de la Luz.

Pero, más acá del diálogo insoslayable con el indigenismo derivado de la Escuela de Arte Luján Pérez, que supuso otro hito en el devenir artístico de la ciudad y las Islas, el vórtice de la espiral de Martín Chirino conecta muy especialmente con los poemas y los lienzos de sus amigos Manuel Padorno y Manolo Millares. Con ellos emprende, como es sabido, el legendario viaje a Madrid¹⁶ y los tres trabajan con denuedo, a cuál más personal en su arte específica, en una misma orientación: la apertura constante a la universalidad sin perder ni un ápice la referencia originaria, y con una misma expugnación innovadora y profundamente *matérica*. Sondable en cada una de las disciplinas artísticas, es fama que, en el ámbito de la poesía (en realidad, el único *meta-arte*, capaz de aglutinar a todas ellas), cada generación insular se bifurca entre autores luminosos, que cantan las excelencias del paisaje, y autores umbríos, que auscultan el acorralamiento de los demonios de la isla. Es, en realidad, un fructífero contrapunto que, a lo largo del siglo xx, se observa recurrentemente

¹⁵ CHIRINO, *ibid.*, p. 55.

¹⁶ PUENTE, Antonio, Elvireta Escobio, *Bajo la piel de la arpillera, Conversaciones sobre Manolo Millares*, Madrid, Mercurio Ed., 2023, pp. 48-55.

en las poéticas encontradas de cada promoción (Morales-Quesada, García Cabrera-Espinosa, Manuel Padorno-Luis Feria, etcétera). Pues bien, en ninguna otra obra como la del poeta Manuel Padorno (cuyo emblemático Árbol de luz ha sido homenajeado en una serie de esculturas de Chirino) se da de un modo tan contundente esa vertiente del éxtasis y la celebración del paisaje insular canario. Tras su retorno a las Islas, el autor de *Desnudo en Punta Brava* construye una radical epifanía de la luz insular; y, en sus antípodas, el pintor Manolo Millares encabeza una visión trágica de la insularidad y de los mitos hispanos, con la que parece vislumbrar, incluso, su muerte prematura. Aprendiz aventajado, lo mismo que Chirino, del significado de los restos arqueológicos del Museo Canario, Millares deriva a esa visión constante de la muerte en sus emblemáticas arpilleras, que, cuanto más albeadas, más próximas se encuentran, paradójicamente, al discurso tanático; como si en ellas se fundieran, finalmente, las momias aborígenes con la espuma marina y el desgarro de la camisa blanca del hombre goyesco de *Los fusilamientos del 3 de mayo*.

Pues bien, cabría afirmar que, en cierto modo, la obra de nuestro escultor es una síntesis dialéctica respecto a los otros dos posicionamientos antagónicos. En efecto, entre los poemas luminosos de Manuel Padorno y las trágicas arpilleras de Manolo Millares, las esculturas de Martín Chirino parecerían la más cabal resolución a esa tríada dialéctica: tensas en su premisas, agónicas, por cuanto la espiral se caracteriza por una inexorable ausencia de centro, pero, en cambio, armónicas en su resultado, con un diáfano mensaje de esperanza, en la culminación de ese tránsito *de lo local a lo universal –o de Canarias al mundo–* que, desde el ecuador del siglo xx, estos tres grandes artistas, coetáneos y amigos, emprendieron, en su infinito viaje compartido.



EL MOVIMIENTO FEMINISTA EN CANARIAS DURANTE LA TRANSICIÓN (1975-1980). UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LOS ANTECEDENTES DE LA COORDINADORA FEMINISTA

Samuel Domingo Sosa Florido

RESUMEN

En este trabajo se pretende mostrar una visión comprensiva y contextualizada que permita entender los orígenes del movimiento feminista canario durante la Transición española a la democracia. El propósito de este trabajo es la reconstrucción del conjunto de perspectivas, idearios, dinámicas, experiencias sociales y papel de la militancia en la generación de cambios democráticos. Para ello se han consultado las fuentes primarias de los grupos que posibilitaron la consolidación de este movimiento, siendo la base del presente análisis histórico.

PALABRAS CLAVE: movimiento social, liberación femenina, sexualidad, identidad, patriarcado.

THE FEMINIST MOVEMENT IN CANARY ISLANDS DURING SPANISH TRANSITION (1975-1980). AN HISTORICAL APPROACH TO THE BACKGROUND OF "LA COORDINADORA FEMINISTA" (THE FEMINIST COORDINATION COMMITTEE)

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present a comprehensive and contextualized vision, enabling us to understand the origins of the Canarian feminist movement during the Spanish Transition to democracy. This work aims to reconstruct the array of perspectives, ideologies, dynamics, social experiences and the role of activism in the generation of democratic changes. To achieve this, we have consulted the primary sources of the groups that facilitated the consolidation of this movement, which serve as the foundation for this historical analysis.

KEYWORDS: Social Movement, Women's Liberation, Sexuality, Identity, Patriarchy.



INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo explicar y contextualizar los orígenes del movimiento feminista durante la Transición política a la democracia en Canarias (1975-1980), en concreto, se analizarán los tres colectivos que posibilitaron la formación del movimiento de liberación de las mujeres en el Archipiélago: la Asociación de Mujeres Canarias (AMC), la Organización Democrática de la Mujer (ODM) y el Frente de Liberación de la Mujer Canaria (FLMC). Se examinará la trayectoria política de estas asociaciones y se explorarán los debates teóricos que tuvieron lugar en su seno; sus idearios políticos y sus agendas reivindicativas. Por último, se prestará atención a la experiencia que tuvo la militancia política en dicho proceso, que nos brindará la perspectiva que tuvieron los agentes que participaron en este conjunto de movimientos.

A la hora de estudiar estos grupos, se ha tomado el TFM de Valeria C. Suárez¹ como punto de referencia. Esto es debido tanto al enfoque historiográfico como al tratamiento que ha realizado de las fuentes primarias. Hay que señalar que se trata de la primera interpretación que se ha hecho sobre las causas que posibilitaron la génesis y desarrollo del movimiento feminista canario, centrándose en la relevancia que tuvo la Coordinadora Feminista en este proceso. A partir de estos elementos, se han tomado como referencia sus planteamientos y conclusiones que han contribuido a la reconstrucción realizada en esta aproximación histórica, sirviendo de orientación a la hora de abordar las diferentes fuentes históricas y su consecuente interpretación.

En lo que respecta al presente artículo hay que señalar que su originalidad se encuentra en el hecho de que consiste en el primer estudio que analiza, con exhaustividad, la formación y desarrollo de los tres colectivos que confluyeron más tarde en la Coordinadora Feminista. Esta investigación ha contado con una importante ausencia de estudios previos, dificultando el propio proceso de contextualización, pero sirviendo también como una oportunidad para introducir nuevas líneas temáticas que contribuyan al desarrollo de una historiografía que responda a las interrogantes y problemas que nos ofrece este terreno, poco explorado y comprendido en el conjunto del ámbito insular.

Para poder llevar a cabo esta labor, y atendiendo a estas características, este estudio se enmarca en la historiografía de los *nuevos movimientos sociales*, pretende hacer una *historia desde debajo* de la experiencia de la Transición, por lo que se pondrá el acento en el papel de la movilización social colectiva y la importancia que tuvo la militancia feminista en el proceso de democratización.

¹ CABRERA SUÁREZ, Valeria, *Historia del movimiento feminista en Canarias. Una aproximación a la Coordinadora Feminista de Canarias* (trabajo fin de máster, Universidad de La Laguna, 2016). https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6583/A_08_%282017%29_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Deben destacarse también las contribuciones que han tenido los trabajos de Joan W. Scott² en cuanto al diseño teórico pues nos permiten ahondar en la construcción del orden simbólico-discursivo, la construcción de la identidad, los significados en torno a la masculinidad y feminidad, etc. No obstante, esto no ha podido ser abordado de forma tan detallada y exhaustiva debido a la naturaleza específica de las fuentes consultadas, sirve como pretexto para continuar en esta línea en futuras publicaciones. En este sentido, y dada la ausencia de ese estado de la cuestión previo, se ha priorizado la descripción y análisis de los debates de género que tuvieron lugar en el movimiento feminista canario, que están registrados en la documentación consultada.

A nivel metodológico, esta investigación se ha basado en las fuentes primarias generadas por las propias asociaciones y ha permitido entender mejor el marco de interpretaciones y consecuentes acciones que desarrolló la militancia feminista en este periodo. Los textos de las organizaciones han sido consultados en el Archivo de la Transición de Canarias (AHTC)³, ubicado en la Biblioteca General y de Humanidades (BGYH) de la Universidad de La Laguna (ULL). Estos soportes están compuestos por todo el conjunto de informes políticos, discusiones teóricas, programas, cartelería y propaganda perteneciente al Fondo de la Coordinadora Feminista. Su selección y posterior análisis han permitido conocer de primera mano la vida política y organizativa de los diferentes grupos, así como su trayectoria y evolución interna.

En lo que respecta a las fuentes hemerográficas, hay que señalar que se han consultado en Jable. Archivo Digital de Prensa Canaria, perteneciente a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC). Se han elegido *El Eco de Canarias*, el *Diario de Las Palmas* y *La Provincia*, que han ofrecido una visión de conjunto y permitido la comprobación del impacto de las acciones reivindicativas y contrastarlas con los debates internos que tuvieron lugar. En definitiva, constituye un valioso recurso que nos proporciona una visión bastante completa acerca del clima político en el que se movió el feminismo, así como su contribución a la consecución de derechos sociales.

En lo que respecta a las fuentes orales⁴, se debe señalar que su incorporación en este estudio ha permitido ahondar más en las experiencias de la militancia.

² WALLACH SCOTT, John, «Historia de Mujeres», en *Formas de Hacer Historia*, ed. por Peter Burke (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 59-89.

³ Se quiere agradecer a Francisca Rivero Cabeza y a Fernando Rodríguez Junco por haberme permitido explorar a fondo el Archivo de la Transición y haber servido de guía y orientación en lo que respecta a la selección y tratamiento de las fuentes, muchas de ellas sin inventariar. Su contribución ha sido fundamental y me ha permitido crecer como profesional de esta disciplina humanística, así como afrontar un terreno poco explorado y analizado por la historiografía canaria.

⁴ Un detalle a tener en cuenta es el hecho de que, aunque la muestra sea escasa, no quiere decir que se menosprecie la importancia de la oralidad en la construcción de lo histórico, sino más bien la escasez de trabajo archivístico que ha tenido que amoldar esta fuente a las características ya comentadas anteriormente. Para futuros trabajos, se ampliará la muestra con el objetivo de darle un nuevo enfoque con el que poder explorar exhaustivamente la construcción de lo simbólico, lo identitario y, en definitiva, lo subjetivo a nivel histórico.



Para llevar a cabo esto, se han seleccionado tres informantes, pertenecientes a los colectivos seleccionados, con el objetivo de ampliar la información proporcionada por la documentación. En total se han seleccionado tres informantes, pertenecientes a los tres colectivos, con el objetivo de complementar lo planteado por la documentación. A nivel de clasificación, el modelo de entrevista que se ha llevado a cabo ha sido el semiestructurado abierto, que ha permitido que las informantes puedan reconstruir, con total libertad, sus experiencias y sensaciones de ese periodo en cuestión. La mayoría de las preguntas han estado encaminadas a abordar sus primeros pasos e intereses por la política, su acercamiento al feminismo, su trayectoria y experiencia militante; las acciones desempeñadas en los espacios y el contexto general de las movilizaciones. Por último, la consulta de la bibliografía general sobre el periodo y el tratamiento de las evidencias históricas han ayudado a perfeccionar la metodología y a profundizar más en un movimiento social poco tratado en el contexto insular, arrojando una perspectiva más centrada en el papel y la importancia de los movimientos sociales en la generación de los cambios históricos. Con esto se quiere desplazar el foco del análisis en el papel de las élites y partidos políticos, que se concibieron como principales agentes y motores del cambio⁵, y trasladar a la ciudadanía el potencial real de transformación social y política. Esto permite contemplar la Transición no como un proceso homogéneo, sino como el cruce de múltiples proyectos sociales que contribuyeron a la consolidación y profundización de las conquistas democráticas.

BALANCE HISTORIOGRÁFICO SOBRE EL FEMINISMO EN LA TRANSICIÓN

Por lo que respecta al tratamiento del feminismo durante la Transición se deben destacar, en primer lugar, los trabajos de Pilar Folguera⁶ y María Ángeles Larumbe⁷, cuyos objetivos fueron describir y analizar la conformación de los diferentes colectivos y el despliegue de las diferentes estrategias y acciones, durante el curso de las luchas políticas de este periodo. Sus aproximaciones permiten comprender mejor el tipo de sujeto político que se crea, que se corresponde con el proyecto social ciudadano que pretende alcanzar el movimiento feminista, enmarcado en los debates de esta época. En definitiva, con sus estudios se puso el acento en la capacidad que tuvo la militancia a la hora de influir en los cambios y generar mecanismos de resistencia social, creando sus propias estrategias de poder social.

⁵ Esto lo vemos claramente en la literatura historiográfica de autores como Raymond Carr, Javier Tusell, Paul Preston, etc.

⁶ FOLGUERA, Pilar, «De la transición política a la paridad», en *El feminismo en España. Dos siglos de Historia* por Pilar Folguera (Madrid: Pablo Iglesias), 157-201.

⁷ LARUMBE, M.^a Ángeles, *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002).



Destacables también han sido los trabajos de Pamela Beth Radcliff⁸, que planteó la relevancia que tuvieron las movilizaciones vecinales y cuál fue su relación con la articulación del movimiento feminista, en estos primeros instantes de despertar de la conciencia e identidad ciudadana. Estas conexiones del feminismo con otros ámbitos han sido planteadas, por otra parte, por Mónica Threfall⁹, quien sostiene que el feminismo ensanchó las actividades de la oposición, sensibilizó al público acerca de las condiciones de vida de las mujeres y permitió la formación de cuadros políticos que contribuyeron a la profundización de los cambios democráticos. A partir de sus estudios, concluyó que este movimiento sirvió como agente socializador sobre el que cuestionar las normativas imperantes permitiendo, de este modo, la reflexión subjetiva sobre el género.

Otros estudios similares han sido los de Francisco Arriero Ranz¹⁰ que recuperó la importancia del Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) durante el tardofranquismo y la Transición. Según plantea, se trató de uno de los principales espacios que contribuyeron a la consolidación del movimiento feminista. Gracias al trabajo de archivo y de fuentes orales, reconstruyó las experiencias políticas, la relación entre el MDM y el Partido Comunista, los múltiples debates acerca de la sexualidad, el origen de la opresión social de género, etc. Su estudio le llevó a la conclusión de que el MDM fue una organización trascendental para las luchas durante el tardofranquismo y sembró las condiciones para la proliferación y consolidación de otros colectivos feministas de la década de los setenta¹¹.

Se deben también resaltar las contribuciones de Mary Nash¹², que provocaron una transformación en el modo en que la historiografía española ha afrontado las cuestiones de género y el tratamiento del feminismo. Sus investigaciones han generado una ampliación significativa de temáticas que han llevado a tratar la construcción de las identidades, la memoria y los modelos de masculinidad y femineidad en los diferentes contextos. Esto le permitió analizar el conjunto de representaciones culturales y la formación de una nueva identidad femenina, a partir de las agendas reivindicativas en torno a los derechos sexuales, el autoconocimiento y control del cuerpo por parte de las mujeres¹³.

⁸ RADCLIFF, Pamela Beth, *Making Democratic Citizens in Spain. Civil Society and the popular origins of the Transition, 1960-1978* (New York: Palgrave Macmillian, 2011).

⁹ THREFALL, Mónica, «El papel transformador del movimiento de mujeres en la Transición española», Ponencia organizada por la Fundación Pablo Iglesias (Madrid: Ediciones Cátedra, 2015), 17-52. https://www.academia.edu/5966092/El_Papel_Transformador_del_Movimiento_de_Mujeres_en_Espa%C3%B1a?from=cover_page.

¹⁰ ARRIERO RANZ, FRANCISCO, *El Movimiento Democrático de Mujeres. De la lucha contra Franco al feminismo* (Madrid: Catarata, 2016).

¹¹ *Ibid.*

¹² NASH, Mary, «Nuevas dimensiones en la historia de la mujer», en *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, ed. por Mary Nash (Barcelona: Ediciones del Serbal, SA, 1984), 9-51.

¹³ OLIVA GARCÍA, David, *Análisis historiográfico del movimiento feminista durante la Transición española (1975-1982)* (trabajo fin de grado, Universidad de La Laguna, 2017). <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6569>.



En última instancia, han surgido estudios específicos que han tratado el feminismo en las diferentes comunidades y que han servido como punto de referencia para la realización de ese trabajo. Se debe resaltar, por tanto, la tesis doctoral de Soraya G. Muñoz¹⁴, que trata la relación entre el marxismo y el feminismo, partiendo del ejemplo del Colectivo de Mujeres (Madrid); los estudios de Sandra Blasco Lisa¹⁵ acerca del asociacionismo femenino y movimiento feminista aragonés; y, en último lugar, los análisis recientes de Maialen Aranguren¹⁶ sobre la construcción del sujeto político feminista para el caso específico del País Vasco. En ellos se recoge la capacidad del Movimiento de Liberación de las Mujeres (MLM) a la hora de trasladar sus agendas reivindicativas a otros escenarios, así como la especificidad de las luchas feministas en sus respectivos territorios. Estos enfoques han servido para problematizar en futuras publicaciones la especificidad del feminismo canario en el seno de los cambios generales de la Transición en el Estado español.

LOS ORÍGENES Y DESARROLLO DEL MOVIMIENTO FEMINISTA EN LA TRANSICIÓN EN CANARIAS (1975-1980)

Como ya se ha señalado, el punto de partida del feminismo canario lo encontramos en la fundación de la AMC, la ODM y el FLMC. Estas tres organizaciones fueron la base sobre la cual se articularon las diferentes acciones e intervenciones en la esfera pública en el ámbito insular. A partir del despliegue de sus acciones, que contribuyeron a visibilizar los problemas existentes derivados de la socialización franquista de género, se produjo el surgimiento de espacios de lucha en los que confluyeron múltiples corrientes de pensamiento crítico-social, que contribuyeron al desarrollo del proceso de democratización desde abajo. Partiendo de este clima social de finales del tardofranquismo, se analizará la génesis de estos colectivos y, sobre todo, cuáles fueron sus bases sociales, idearios políticos, formas de organización, campañas y programas reivindicativos, así como su relación con los partidos políticos antifranquistas.

Sobre este último punto, hay que reflejar que, si bien estos colectivos funcionaron de forma autónoma e independiente, estuvieron imbuidos por las directrices de los partidos de la izquierda antifranquista. Esto se debió a que un grueso

¹⁴ GAHETE MUÑOZ, Soraya, *Por un feminismo radical y marxista. El Colectivo Feminista de Madrid en el contexto de la Transición española (1976-1980)* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/48188/>.

¹⁵ BLASCO LISA, Sandra, «Asociacionismo femenino y movimiento feminista en Aragón», en *Otras voces, otros ámbitos: los sujetos y su entorno. Nuevas perspectivas de la historia sociocultural*, coord. por Vincent Bellver Loizaga et al. (Universitat de Valencia, Asociación de Historia Contemporánea), 241-247. Asociacionismo femenino y movimiento feminista en Aragón - Dialnet (unirioja.es).

¹⁶ ARANGUREN, MAIALEN & ARESTI, Nerea, «Women above all: The Autonomous Basque Feminist Movement» en *A New History of Iberian Feminisms*, ed. por Silvia Bermúdez & Roberta Johnson (Toronto: University of Toronto Press, 2018), 328-335. <https://doi.org/10.3138/9781487510282-033>.



importante de la militancia feminista, que impulsó la creación de dichos espacios, mantuvo siempre su afiliación o responsabilidad en dichas formaciones. Un ejemplo claro de este hecho lo vemos en el papel que tuvo el Partido de Unificación Comunista de Canarias (PUCC) y su relación con la ODM, que constituyó una estructura de mujeres en su seno con el propósito de desplegar iniciativas que tuvieran un efecto inmediato en la sociedad, véase la creación de espacios específicos para la consecución de la lucha por los derechos de las mujeres.

Sin embargo, para el caso de la AMC y el FLMC no contamos con tanta documentación, pero tenemos indicios acerca de su relación con otros partidos, atendiendo a la composición de su militancia y de los sectores de los que provenían. Este hecho resulta de sumo interés pues nos ayuda a plantearnos no solo el papel que tuvieron estas formaciones políticas, sino abrir nuevas interpretaciones sobre las causas del surgimiento de estos colectivos, ya sean estas debidas a las iniciativas exclusivas de estas organizaciones o por la necesidad de la militancia de crear espacios específicos donde poder representar mejor los intereses de las mujeres. En este sentido, se debe seguir ahondando más en los debates teóricos que subyacen a las acciones desplegadas por estos agentes sociales.

Una vez presentado este cuadro introductorio, es menester hacer una breve mención al contexto sociopolítico con el objetivo de contextualizar mejor las dinámicas que dieron lugar al surgimiento de estas organizaciones. El punto de inflexión para la articulación del feminismo en el resto del Estado español se produjo en el año 1975, debido al impacto que tuvo el Año Internacional de la Mujer y la celebración de las Jornadas Nacionales de la Mujer (Madrid), que supuso el primer encuentro feminista extenso en todo el Estado español¹⁷. Además de esto, este contexto fue favorable para la formación de nuevas asociaciones y agrupaciones favoreciendo un clima proclive al desarrollo de nuevos puntos de unión y colaboración con los diferentes movimientos que pugnaban por construir un nuevo modelo de ciudadanía.

Esto contribuyó al diálogo con los partidos políticos que trataron de incorporar la lucha específica de las mujeres a las lecturas sobre las relaciones de clase. A partir de estas conexiones, crearon sus estructuras específicas donde problematizaron sus enfoques a la hora de interpretar la construcción de las desigualdades sociales e intervenir en el curso de la acción y lucha política. Ejemplos de ello los vemos en el Partido del Trabajo de España (PTE), la Liga Comunista Revolucionaria (LCR) y el Movimiento Comunista (MC), que trataron de integrar la cuestión de las mujeres en sus respectivas agendas políticas¹⁸. La mayoría de las discusiones sostenidas giraban en torno a la discriminación laboral, la educación sexoafectiva o las limitaciones producto de la división sexual del trabajo, etc.

En lo que respecta al ámbito de Canarias, la creación de la AMC tuvo lugar en 1975 en Tenerife mientras que para Gran Canaria habrá que esperar a 1976 para

¹⁷ NASH, Mary, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos* (Madrid: Alianza Alianza Editorial, 2004).

¹⁸ *Ibid.*, p. 215.



recibir el reconocimiento legal de su fundación. La AMC hizo suyo el programa de defensa de la igualdad educativa, de oportunidades y la necesidad de crear servicios sociales y públicos con los que incorporar a las mujeres en el mercado laboral¹⁹. La documentación del Archivo de la Transición no permite trazar toda su trayectoria. Sin embargo, contamos con el testimonio de Ana Hernández²⁰, cuyo interés en la militancia feminista comenzó antes de la creación de estos espacios públicos, enmarcado en la implicación del movimiento estudiantil en los cambios sociales del momento.

Según relata, el ámbito universitario se convirtió en un espacio donde tuvieron lugar diferentes encuentros orientados a la formación y extensión de la lucha reivindicativa, como el Seminario de la Mujer.²¹ Confirma que participó activamente en él y explica que se trató de un espacio donde se daban respuestas a muchas sensaciones de injusticia, tomando como referencia los diferentes enfoques teóricos feministas del momento. Ante esto, comenta lo siguiente:

[...] Daba respuestas a muchas sensaciones de injusticias que yo había vivido. Me chocaba lo que yo pensaba de las cosas con lo que había vivido como niña y como mujer. Cuando hubo esas respuestas, me quedé muy contenta. No recuerdo si a aquello en ese instante lo llamábamos feminismo [...].²²

Su testimonio es sumamente valioso a la hora de estudiar la configuración de la AMC, pues fue una de sus integrantes y militantes más activas. Con la información que proporciona podemos tener una mejor idea acerca de cuáles fueron los diferentes debates, bases sociales y su relación con otros espacios de lucha que estaban activos en aquel momento. La AMC se constituyó como un grupo de mujeres, provenientes de diferentes ámbitos, con una importante cantidad de militantes vinculadas a los sindicatos y al PCE. También estuvo formada por sectores independientes, que luego se integraron en el PSOE.²³

Pese a este hecho, orgánicamente era independiente del resto de partidos y sus bases sociales estaban compuestas por amas de casa, trabajadoras y algunas estudiantas. La mayoría provenía de barrios periféricos y céntricos, especialmente asociadas con movimientos vecinales y sindicales.²⁴ Sobre este punto relata que existió bastante pluralidad puesto que no sólo contaron con mujeres de las clases popula-

¹⁹ CABRERA SUÁREZ, Valeria, «El movimiento feminista en Canarias. Una aproximación a la Coordinadora Feminista de Canarias», en *La Transición en Canarias. Actas del Encuentro de Historia sobre la Transición en Canarias: del tardofranquismo a la democracia, 1969-1989*, coord. por Aarón León Álvarez (S/C de Tenerife: Le Canarien Ediciones, 2018), 124-139.

²⁰ La entrevista 1 fue realizada el 7 de junio de 2021, a las 10:00 horas.

²¹ *Ibid.*

La fecha de celebración de este encuentro formativo se desconoce, pero atendiendo a la información que nos relata Ana Hernández podemos situarla en la década de los sesenta. Este Seminario sirvió de precedente para el desarrollo de las futuras discusiones teóricas relativas a las desigualdades sociales de género.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

res, sino también «profesionales de prestigio, bien situadas económicamente²⁵». Este hecho, según explica, contribuyó a la profundización teórica de la organización y al desarrollo de las acciones políticas²⁶.

La AMC destacó por la elaboración de manifiestos, su participación en la prensa y la organización de charlas, mesas redondas y denuncias de los diferentes problemas derivados de la estructura de género anclada en el tradicionalismo nacionalcatólico franquista. Entre sus campañas políticas destacaron por su oposición a la penalización del adulterio y su lucha contra las agresiones y violencia sexual. Además, participó en las movilizaciones en frente del Juzgado de Santa Cruz de Tenerife, en apoyo de las mujeres que estaban criminalizadas por la legislación franquista. Este conjunto de acciones tuvo lugar entre 1975 y 1977 cuando la AMC intervino activamente en las campañas de protesta contra la violencia doméstica y la violencia sexual²⁷. La mayor parte de estas intervenciones en la esfera pública se organizaban en pequeños locales, que eran solicitados al periódico *El Día* o el propio Ateneo de La Laguna, donde organizaban charlas, encuentros, mesas redondas, etc. Sus debates teóricos se focalizaron en la crítica a la división sexual del trabajo y a la detección de discriminaciones en el marco sociojurídico. Sobre este aspecto, Ana Hernández plantea lo siguiente:

[...] El ambiente era ir al grano porque las desigualdades y discriminaciones eran brutales. Muy perceptibles. Estábamos en eso. A detectar discriminaciones en el ámbito laboral, en la lucha por la independencia económica de las mujeres, en hacer mesas redondas con los sindicatos sobre el tema. nuevas corrientes que estaban teniendo protagonismo en el seno del movimiento de liberación de las mujeres. Yo creo que gracias a esa independencia empezaron a surgir las Secretarías de la Mujer en los sindicatos [...]²⁸.

Por último, este colectivo cubrió casi toda el área metropolitana hasta que comenzaron a ampliar sus redes, llegando a barrios como El Sobradillo, Taco, San Matías, Ofra, Somosierra, La Salud y La Cuesta, que contaban con un movimiento vecinal sumamente activo e importante.¹² Sin embargo, no contamos con más información acerca de cuáles fueron realmente las acciones que se desplegaron desde el asociacionismo vecinal. Su mención en este trabajo tiene como objetivo incidir en la relevancia que tuvieron estos espacios en la creación de nuevos escenarios de resistencia, dentro del rígido verticalismo franquista. Siguiendo los planteamientos de Radcliff²⁹, se observa que la relación entre el movimiento vecinal y el feminismo ha sido clave en la construcción de un nuevo tipo de subjetividad femenina. No obstante, es necesario abrir nuevas líneas de investigación que traten la especificidad

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ RADCLIFF, Pamela Beth, *Making Democratic Citizens in Spain. Civil Society and the popular origins of the Transition, 1960-1978*. (New York: Palgrave Macmillian, 2011).



de estas relaciones y las acciones desempeñadas por estos colectivos, así como los discursos y los imaginarios sociales surgidos de la acción política.

En segundo lugar, en 1976 veremos la creación de la Organización Democrática de la Mujer (ODM) y el Frente de Liberación de la Mujer Canaria (FLMC). Estas organizaciones se vieron favorecidas por la consolidación del movimiento feminista en todo el Estado español, sobre todo, después de la celebración de las Jornadas Catalanas de la Dona (1976), que potenció la controversia en torno a la especificidad de la lucha de las mujeres y cómo afrontar su implicación en otros frentes de lucha.³⁰ Para el caso de la ODM hay que señalar que se cuenta, no solo con la documentación del Archivo de la Transición, sino también con el testimonio de María Ángeles Arbona, que ha planteado la importancia de la relación entre el feminismo y otros partidos políticos.

Comenta que su interés por la política siempre ha estado presente, pues su contexto se vio atravesado y afectado por la represión del franquismo. Sus primeras andanzas en la lucha antifranquista comenzaron a través de sus contactos con los movimientos cristianos de base y, sobre todo, con la situación social que comprobó en el sector de la aparcería, en el sur de Gran Canaria. Ahí fue testigo de las condiciones de vida de la población trabajadora, así como los fenómenos de exclusión social que atravesó al régimen franquista.¹⁴ Fue a partir de su ingreso en la Universidad en la Facultad de Medicina cuando empezó a formar parte de los comités estudiantiles, que

[...] Eran muy activos. Allí empecé a aprender lo que, a lo largo de los años, seguiría viviendo. Se forjó mi identidad política. Los comités de cursos eran unas organizaciones muy activas, pero además muy estudiosas. Hacíamos un trabajo importante de formación, de debate, de análisis, de estudio [...]³¹.

Después del asesinato del militante comunista Antonio González Ramos el 30 de octubre de 1975, solicitó su ingreso en el Partido de Unificación Comunista (PUCC) y comenzó su militancia más activa tanto en el movimiento estudiantil como especialmente en el feminista. En este sentido, el PUCC sirvió como un primer punto de contacto con la lucha feminista, debido a la implicación que este tuvo en la creación de espacios de trabajo con la intención de conseguir una mayor unidad en el seno de las movilizaciones sociales antifranquistas³².

El PUCC surgió en 1975 como una escisión de la militancia de la Juventud Comunista, que terminó por constituirse en un grupo político situado a la izquierda del PCE. Su objetivo fue la transformación rupturista del Estado franquista enmar-

³⁰ *Diario Las Palmas* (4 de marzo de 1976). «Feminismo y política», p. 12. Recuperado de Jable: Archivo Digital de Prensa Canaria. ULPGC.

³¹ La entrevista II fue realizada el 16 de junio de 2021, a las 11:00 horas.

³² *Ibid.*

cado en la tradición política del marxismo-leninismo³³. En lo que respecta a su relación con el feminismo, creó la estructura de mujeres con el objetivo de definir las tácticas políticas y la formación ideológica de la militancia, encaminada a cubrir la lucha feminista. Este órgano será referido de múltiples formas en la documentación, pero, sobre todo, como Secretaría Política de la Mujer³⁴.

Según relata María Ángeles Arbona³⁵, la cantidad de debates y discusiones que tuvieron lugar en su seno fue una constante y tuvo el propósito de desarrollar iniciativas para el impulso del movimiento feminista. Estas reflexiones se pueden hallar, con una gran y detallada exposición, en la publicación de la circular interna n.º 1, del 8 de marzo de 1977. En este documento se especifica que será con el socialismo cuando se produzca una verdadera liberación de las mujeres, puesto que producirá las condiciones necesarias que eliminen cualquier toda forma de explotación social e ideológica³⁶. Para ello se asumieron, como directriz dentro de la organización, posicionamientos de crítica que buscaron combatir cualquier tipo de conducta que reprodujera el sexismo en lo referente al trato personal. Esto llevó a una lucha sistemática que buscó revolucionar las concepciones acerca de la sexualidad y el modo de afrontarla en el ámbito personal³⁷.

En este órgano se recogen las tesis de Engels en torno al origen de la opresión de las mujeres, donde se continúa esbozando el análisis de la familia monógama y la propiedad privada como pilares fundamentales para el mantenimiento de las desigualdades sociales. Sin embargo, también se recogen críticas a la ortodoxia marxista aludiendo a que no se tienen en cuenta otros mecanismos anteriores y que fueron relevantes en la creación de esas relaciones de subordinación³⁸. Según María Ángeles Arbona, todo esto fue el resultado de numerosos esfuerzos importantes por conseguir una renovación en las explicaciones sobre el surgimiento de la opresión de las mujeres. Esto se debió a que criticaban la visión clásica que concebía este proceso como el resultado del surgimiento de la sociedad de clases. Para ello empezaron a manejar conceptos, como el de patriarcado, con el que concluyeron que las relaciones de poder y desigualdad entre varones y mujeres fueron un proceso que comenzó a ver su germinación en las fases históricas anteriores a la sociedad capitalista moderna³⁹.

³³ GARÍ HAYEK-MONTLLOR, Domingo, *Historia del nacionalismo canario: historia de las ideas y de la estrategia política del nacionalismo canario en el siglo XX* (Santa Cruz de Tenerife, Benchocho, 1992).

³⁴ *Línea política del P.U.C.C. para el Frente de la Mujer* (esquema), documento donde se esbozan los objetivos estratégicos y tácticos para el frente feminista. En AHTC. BGYH de la ULL. Pendiente de inventariar.

³⁵ Entrevista II.

³⁶ *Circular interna n.º 1 de la Secretaría Política de la Mujer*, documento original, 8 de marzo de 1977 en AHTC. BGYH de la ULL. Pendiente de inventariar.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Documento de la SIP de la Mujer*, documento de discusión, en AHTC. BGYH de la ULL. Pendiente de inventariar.

³⁹ Entrevista II.





A partir de estas reflexiones, se llegó a la conclusión de que las mujeres debían convertirse en la vanguardia de esta lucha, pues sólo con la lucha por el socialismo no se terminaría por abolir todo el sistema de opresiones. A raíz de esto, plantearon que las mujeres debían asumir un papel activo para liberarse de cualquier síntoma de opresión, destruyendo todas las estructuras sociales y culturales que las ataban⁴⁰. Para conseguir esto se requería un proceso cívico-educativo, a través de un trabajo de masas intensivo, siguiendo los principios de organización y praxis leninista⁴¹. Derivado de todo este proceso de formación ideológico y diseño de un cuadro estratégico, veremos el surgimiento de la ODM como colectivo feminista en la fecha mencionada. A nivel organizativo, funcionó siempre como colectivo propio e independiente, que buscaba la integración del mayor número de militantes posible. Esto hizo que sus bases sociales no sólo estuvieran compuestas por miembros del PUCC, sino también por sectores de la LCR e independientes, como también de diferentes extracciones profesionales (profesoras, estudiantes, jóvenes, trabajadoras)⁴².

Las acciones de la ODM se organizaron por temáticas y en función de criterios asamblearios, que hicieron que la lucha se organizara sin necesidad de recurrir a estructuras de mando burocratizadas⁴³. En este sentido, la asamblea era el órgano máximo dentro del colectivo y todas las decisiones se tomaban en función del consenso generado fruto del debate. A partir de los acuerdos colectivos, se crearon comisiones destinadas a la difusión de la propaganda, la formación, el control financiero y en la preparación de las movilizaciones sociales en los barrios⁴⁴.

En su programa reivindicativo se recogió la defensa del matrimonio civil, el divorcio de mutuo acuerdo, el derecho de control del cuerpo de las mujeres, la legalización de los anticonceptivos, la despenalización del aborto y el análisis crítico de la publicidad, los medios de comunicación y el papel de las instituciones educativas⁴⁵. Un ejemplo de ello lo vemos en el 23 de abril de 1977 en las acciones favorables a la legalización de los anticonceptivos. A partir de estas movilizaciones, se publicó una nota donde se denunciaba la organización desigual de los roles y cómo las mujeres

⁴⁰ *Algunas cuestiones y puntos de vista sobre el problema de la liberación de la mujer*, documento de análisis político sobre los objetivos estratégicos del frente feminista, en AHTC. BGYH de la ULL. Pendiente de inventariar.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Sobre esto, María Ángeles Arbona nos comenta lo siguiente: «[...] había mujeres militantes del PUCC, en la Liga Comunista Revolucionaria y había muchas mujeres que no militaban en ningún partido. La ODM, tampoco el frente como la AMC, eran las organizaciones feministas de tal o cual partido. Eran independientes. Nos cuidábamos mucho de que quedase clarísimo. [...] Había mujeres militantes, lo que comentas de la doble militancia, que fue el origen dentro del movimiento feminista durante mucho tiempo. Había mujeres intelectuales que provenían de la Universidad, profesionales, estudiantes, jóvenes [...]».

⁴⁴ *La Organización Democrática de la Mujer*. En AHTC, BGYH de la ULL, caja 1 de la Coordinadora Feminista, carpeta 5.

⁴⁵ *Otra de las discriminaciones que sufre la mujer*. Documento reivindicativo de la Organización Democrática de la Mujer donde se defiende la despenalización del aborto, la sexualidad libre y el uso de los anticonceptivos. En AHTC, BGYH de la ULL. Pendiente de inventariar.

quedaban marginadas de la producción y la vida social. Por ello, se pidió la legalización y una investigación exhaustiva acerca de los métodos anticonceptivos, que debía pasar a cargo de la Seguridad Social.⁴⁶

Destacables también fueron las campañas sobre la preparación de la ley del divorcio. Estas se organizaron a través de la difusión de octavillas en las que se expuso el programa reivindicativo. En ellas se denunció la ausencia de consulta del Gobierno a las organizaciones feministas para preparar dicha ley. En la prensa quedaron registradas las valoraciones de los colectivos en cuestión, que dudaban del carácter democrático de la nueva legislación, pues se había hecho a espaldas de los movimientos sociales y la acción ciudadana.⁴⁷

En la rueda de prensa del 23 de julio de 1977 se publicó en el *Diario de Las Palmas* la recogida de firmas a favor de este derecho y se hizo otra rueda de prensa en la que participaron Isabel Suárez (AMC), Hilda Mauricio (AMC), Alicia Martín Fernández (FLMC), Silvia Santana (FLMC), Chari Armas (ODM) y Luz Caballero (ODM), donde expusieron que su objetivo era acabar con cualquier tipo de discriminación jurídica y conseguir la plena igualdad en materia de derechos⁴⁸. Posteriormente, el 27 de julio de 1977, a las 11:30 horas, la ODM, junto al resto de colectivos, convocó una manifestación en frente de la Audiencia Territorial de Las Palmas en las que desfilaron los lemas de divorcio justo y gratuito⁴⁹. Las campañas siguieron a lo largo de la década hasta trasladarse al Parlamento, donde las organizaciones de Las Palmas presentaron sus proyectos de ley del divorcio⁵⁰.

Otras acciones estuvieron encaminadas a denunciar las contradicciones del texto constitucional, en materia de género, y el propio modelo de trabajo y familia que había generado que al varón se le otorgara una posición privilegiada, creando un poder autoritario en la organización de las relaciones interfamiliares. Mientras que las mujeres mantenían su rol de cumplir con los servicios para agradar al marido, reproduciendo la propia división sexual del trabajo, para luego hallarse ante numerosas desventajas a la hora de insertarse en el mercado laboral (salarios inferiores, dificultades de acceso, peor formación profesional, etc.)⁵¹.

⁴⁶ *Diario Las Palmas* (23 de abril de 1977). «Piden la legalización de los anticonceptivos», pág. 7. En Jable. Archivo Digital de Prensa Canaria. ULPGC.

⁴⁷ *Diario Las Palmas* (23 de julio de 1977). «Feminismos en Marcha», p. 5. En Jable. Archivo Digital de Prensa Canaria. ULPGC.

⁴⁸ *Diario Las Palmas* (25 de julio de 1977). «Los movimientos feministas canarios en marcha», p. 4. En Jable. Archivo Digital de Prensa Canaria. ULPGC.

⁴⁹ *El Eco de Canarias* (27 de julio de 1977). «Divorcio justo y gratuito piden en el escrito presentado al presidente de la Audiencia Territorial», p. 30. En Jable. Archivo Digital de Prensa Canaria.

⁵⁰ *El Eco de Canarias* (12 de octubre de 1979). «Las feministas canarias por un divorcio sin víctimas ni culpables», p. 27. En Jable. Archivo Digital de Prensa Canaria.

⁵¹ *Llamamiento de la Organización Democrática de la Mujer (en trámite) a la Mujer Canaria*. Documento externo donde se hace una crítica al modelo social y se reivindican los objetivos políticos de la organización. En AHTC, en BGYH de la ULL, caja 1 de Coordinadora Feminista, carpeta 4.





En último lugar, según Valeria Suárez⁵², para el caso del FLMC se fundó el 30 de julio de 1977 en Las Palmas de Gran Canaria y se creó un año después de la fundación de la AMC y la ODM en Tenerife. Para su estudio, se cuenta con una abundante documentación de índole teórico-reivindicativa y con el testimonio de Carmen Pérez⁵³ Núñez, militante de la Liga Comunista Revolucionaria (LCR), que participó activamente en la Coordinadora Feminista y en el Colectivo de Mujeres por la Paz y el Desarme.⁵⁴

Se inició en 1976 en el comienzo de su carrera universitaria, donde empezó a tener un conocimiento más profundo acerca de todos los movimientos de partidos políticos. En su primer año, tuvo contacto con la LCR, donde militó hasta su disolución y desde este punto tomó contacto con el movimiento feminista y empezó su ingreso en el FLMC. Ahí comenzó lo que ella percibió como la «deconstrucción de las nuevas formas de ser mujer»⁵⁵, que entronca con un ambiente social inmerso en la lucha por las libertades democráticas, la resignificación de las relaciones y roles de género y, en definitiva, con la propia lucha antifranquista y la construcción de un orden social democrático. En relación con el FLMC, señala que estuvo compuesto por

[...] mujeres trabajadoras, mujeres estudiantes y mujeres con diversidad en su condición sexual [...]. Éramos un colectivo de mujeres cercanas al sector universitario estudiantil, juvenil y mujeres trabajadoras profesionales [...]. Se combinaban además con las corrientes nacionalistas, que ya desde aquella época, había una corriente de feminismo anticolonial. Y ahí convivíamos con eso, con corrientes internacionalistas como la LC y con corrientes nacionalistas, como eran mujeres que provenían del MPAIAC.⁵⁶

Este hecho le dio un propio sello al FLMC que podemos también rastrear a lo largo de los textos conservados en el Archivo. Se trató de un colectivo con una militancia dotada de una sólida formación teórica, debido a la prioridad que se le daba a lo relacionado con la discusión y la reflexión crítica de los problemas estructurales existentes en ese momento⁵⁷. Destacable también fue la atención que les dieron a los problemas específicos de Canarias, tratándose de una cuestión que no está presente en los dos colectivos anteriores, hecho que definió la personalidad política de

⁵² SUÁREZ CABRERA, Valeria, *Historia del movimiento feminista en Canarias. Una aproximación histórica a la Coordinadora Feminista de Canarias* (trabajo fin de máster, Universidad de La Laguna, 2016). https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6583/A_08_%282017%29_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

⁵³ La entrevista III fue realizada el 25 de mayo de 2021, a las 11:00 horas.

⁵⁴ Según nos relata, el Colectivo de Mujeres por la Paz y el Desarme surgió como escisión de la Coordinadora Feminista a partir de los sucesos experimentados en las Jornadas de Vilaflor (1983) y como resultado de los debates que tuvieron lugar acerca de la necesidad de crear grupos específicos de trabajo. Fue uno de los colectivos más destacados en lo que respecta a la lucha contra el militarismo y la posición de Canarias en el seno de la OTAN.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

este colectivo. En este sentido, se combinó la denuncia de la discriminación sufrida por el hecho de ser mujer con la necesidad de constituir un programa propio que hiciera énfasis en la realidad que estaban experimentando las clases populares canarias. Esta relación entre el feminismo y el nacionalismo canario no ha sido tratada a nivel historiográfico y constituye uno de los aspectos más relevantes de este colectivo. Sobre este ámbito, la informante señala lo siguiente

[...] Le dábamos mucha importancia a lo que estaba sucediendo en Canarias, cómo era la situación de las mujeres canarias. Era una época tremenda, aunque parece que no porque fue hace 40 años, pero tenemos que recordar de dónde partíamos. Un gran analfabetismo en la población, y no te digo ya en las mujeres. Existía una zona rural con un caciquismo absoluto. Yo recuerdo el tema del derecho a la pernada existente en muchos lugares. Lo conocíamos y estaba ahí. Había un desconocimiento absoluto de nuestros cuerpos. Eso se daba en otras zonas, pero en Canarias era muy tremendo. Era una población muy sometida por toda la época franquista y la represión, muy específica en Canarias. Teníamos que construir nuevas mujeres con todo ese bagaje y, al mismo tiempo, seguir una acción común con otras corrientes y otros lugares del Estado [...]⁵⁸.

En lo referente a la composición interna del FLMC conservamos muy pocos documentos que nos ilustren acerca de su funcionamiento. Sin embargo, con sus programas reivindicativos tenemos algunos esbozos que ilustran e informan acerca de cómo operaron y estructuraron los diferentes canales de coordinación y participación. En la documentación se definen como un colectivo sustentado en normas y procedimientos asamblearios y democráticos, donde se reconoce la pluralidad y la necesidad de transformar la totalidad de la sociedad canaria.⁵⁹ Pese a contar con un número amplio de militantes de otros grupos, mantuvo su propia autonomía, pues no deseaba ser convertida en una correa de transmisión de los partidos comunistas y socialistas.⁶⁰

Su funcionamiento horizontal facilitó su extensión y garantizó una mayor conexión de la militancia con los dilemas y contradicciones reales, que afianzó más la necesidad de colaborar con otros grupos y movimientos. En este sentido, el FLMC fue un colectivo que defendió activamente la unidad con otros frentes de lucha, como el sindicalismo obrero. Además de esto, defendió la doble militancia y la libertad de tendencias dentro del colectivo, siempre y cuando estas no socavaran la unidad interna.⁶¹

La actividad política en las calles fue una cuestión constante y proporcionó nuevas herramientas para el análisis y el desarrollo de acciones encaminadas a trans-

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Frente de Liberación de la Mujer Canaria*, programa político del FLMC. Recoge la discusión teórica, los objetivos a corto y largo plazo, su estructuración interna, etc. En AHTC, en BGYH de la ULL, caja 1 de la Coordinadora Feminista, carpeta Varias Organizaciones Feministas.

⁶⁰ Entrevista III.

⁶¹ *Ibid.*



formar la propia realidad. Para ello era necesario desarrollar un aparato teórico que contribuyera a la revolución de las condiciones existentes y abarcara diferentes áreas, como el movimiento juvenil, el vecinal, el obrero, etc.⁶² Según nuestra informante, los dos grandes ejes temáticos a tratar en los debates fueron la propia construcción del feminismo y la creación de un nuevo modelo de feminidad. Dentro de estas discusiones, los sectores nacionalistas tuvieron un papel importante, pues introdujeron todo lo relacionado con la situación de las canarias, que luego fue incorporado en su programa reivindicativo.⁶³

Tuvieron discusiones similares al resto de organizaciones feministas como la búsqueda sobre los orígenes de la opresión de las mujeres. A partir de este análisis, se denunció la maternidad, en tanto que mecanismo de control y limitación social; el encuadramiento de las mujeres en las labores de cuidado y el papel de la familia en la reproducción de las desigualdades y el mantenimiento del régimen patriarcal.⁶⁴ Esta última, se concibió como espacio donde los trabajadores descargaban sus frustraciones sobre las mujeres y se tejía una red de relaciones de poder, regulada y controlada por los varones, quedando las mujeres en una posición de subalternidad perpetua.⁶⁵ Frente a esto, el FLMC abogó por la socialización del trabajo doméstico y la extensión de la educación universal pública y la especificidad de la lucha de las mujeres. Defendieron la necesidad de un programa y organización específicas para conseguir la emancipación de las mujeres y que la lucha feminista debía producirse en colaboración con todos los grupos del archipiélago⁶⁶.

Para conseguir sus objetivos políticos, desplegaron un importante trabajo que implicó la creación de comisiones, ubicadas en los barrios, centros de trabajo, estudio, investigación y crearon órganos específicos especializados en agitación y propaganda, con el objetivo de transformar el sistema de sexo/género dominante.⁴⁸ Frente a otros grupos institucionalizados, defendieron la necesidad de extender los servicios sociales, la necesidad de fomentar un conocimiento científico acerca del cuerpo de las mujeres, a través de campañas de concienciación de salud sexual y críticas con la moral tradicionalista⁶⁷.

El recorrido del FLMC lleva a la fundación de la Coordinadora Feminista, junto al resto de los colectivos anteriormente mencionados⁶⁸. A partir del trabajo conjunto que vino haciéndose entre las tres organizaciones se decidió fundar dicha

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Sin título. Documento teórico y formativo donde se esboza el programa de la organización. En AHTC, BGYH de la ULL, caja 1 de Coordinadora Feminista, carpeta Varias Organizaciones Feministas.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Programa Provisional del Frente de Liberación de la Mujer Canaria*. Documento que especifica los objetivos a corto y largo plazo. En AHTC, en BGYH de la ULL, caja 1 de la Coordinadora Feminista, carpeta Varias Organizaciones Feministas.

⁶⁸ SUÁREZ CABRERA, Valeria, *Historia del movimiento feminista en Canarias. Una aproximación histórica a la Coordinadora Feminista de Canarias* (trabajo fin de máster, Universidad de La

asociación feminista con el propósito de fortalecer y consolidar la unidad del movimiento feminista en el Archipiélago, garantizando una mejora en la coordinación y organización de las acciones en el curso de luchas y reivindicaciones. A partir de este punto, la Coordinadora centralizará todas las campañas y luchas contra las desigualdades de género hasta los noventa, generando el surgimiento de nuevas vías de discusión y replanteamientos de los esquemas sociales de género.

CONCLUSIONES

Con el presente trabajo, se ha querido presentar la génesis y formación de los colectivos feministas que terminaron fundando la Coordinadora Feminista, en 1978. El objetivo ha sido reconstruir desde abajo el papel de este movimiento en el proceso de democratización, partiendo del registro histórico que nos habla de la experiencia vivida y las acciones desempeñadas por la militancia durante este proceso.

El marco historiográfico planteado sirve como punto de partida sobre el cual adquirir los enfoques y herramientas necesarios a la hora de tratar la documentación y definir la perspectiva de dicho estudio. Al tratarse de uno de los pocos exámenes sobre este ámbito, el análisis debe ser más cuidadoso con la intención de que la reconstrucción sea lo más rigurosa y precisa posible. Las fuentes documentales han permitido conocer con detalle cada uno de los idearios, programas y acciones que tuvieron lugar, mostrando las características sociales y organizativas de estos colectivos, así como la relación con otros ámbitos de la lucha social democrática.

Ante la ausencia de aproximaciones previas, se ha querido estudiar la importancia del movimiento feminista en la generación de los cambios democráticos y su papel en la construcción de un nuevo modelo de ciudadanía durante la Transición política a la democracia. Su irrupción durante este periodo constituyó uno de los puntos más significativos debido a que plantearon una crítica radical a los fundamentos socioculturales. Esto trajo consigo un cuestionamiento de los arquetipos, mitos y desigualdades construidos durante el régimen franquista. Su presencia en la esfera pública contribuyó a problematizar todas las cuestiones relativas a la subjetividad, fomentó la autonomía y las reflexiones en torno a la construcción de la sexualidad, generando nuevos espacios de discusión acerca de la organización y la distribución del poder social de género. Un marco social que, hasta ahora, había provocado la exclusión de las mujeres del ámbito público y su reclusión en la esfera doméstica y de cuidados y que necesitaba una reconfiguración urgente.

Como se ha podido comprobar a lo largo de la exposición de los resultados, la mayoría de los programas reivindicativos centraron su atención en cuestiones como la educación; la segregación laboral, fruto de la división sexual del trabajo; la necesidad de fomentar una educación sexoafectiva igualitaria; el fomento de los métodos

Laguna, 2016). https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6583/A_08_%282017%29_09.pdf?sequence=1&isAllowed=y.



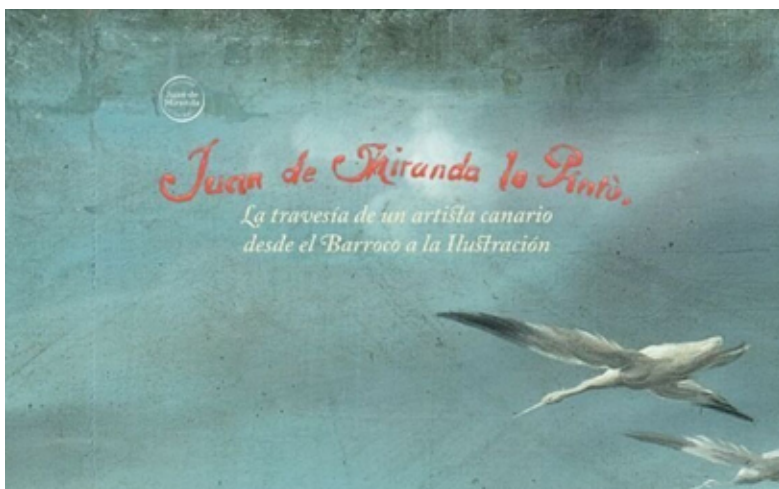
anticonceptivos, la legalización del aborto y el divorcio; el control de los cuerpos por parte de las mujeres, etc. Esto sirvió de base a la hora de construir nuevos vínculos intersubjetivos, socavando el androcentrismo y la moralidad tradicional franquista.

La propia estructura organizativa que observamos tanto en la AMC como en la ODM y en el FLMC permitió la extensión de sus idearios, la proliferación de nuevos debates, como la cuestión canaria, contribuyendo a la construcción de nuevas subjetividades que rivalizaron con el propio proyecto oficial de la Transición, generando el surgimiento de nuevas respuestas ante los problemas heredados del régimen franquista. Un ejemplo de esto, lo hemos visto en la relación planteada entre la AMC con el movimiento vecinal y el FLMC con el nacionalismo canario, permitiendo su extensión y la proliferación de debates que giraron en torno a la condición social de las mujeres. Otro aspecto que se debe seguir investigando es la relación entre los partidos políticos y el movimiento feminista, pues permite ver el surgimiento de nuevas discusiones, que contribuyeron al desarrollo de análisis críticos en torno a la subjetividad femenina, atravesada por la intersección de múltiples estructuras simbólicas y sociales.

Se pretende seguir indagando en este terreno poco explorado y renfocar el tratamiento de los testimonios orales, reinterpretando su potencial a la hora de investigar los significados sociales, partiendo de los múltiples canales de comunicación que emplearon estas asociaciones políticas. En futuras publicaciones, se ahondará más en la formación de las nuevas subjetividades y en la importancia que tuvieron otros colectivos, como Harimaguada, la Asociación de Mujeres Mercedes Machado y el Colectivo de Mujeres por la Paz y el Desarme, que permita comprender la implicación que tuvo el feminismo en los múltiples frentes y cómo se fue gestando la reactivación de la sociedad civil. Por tanto, este estudio debe verse como el punto de partida sobre el cual seguir abarcando y problematizando nuevas cuestiones relativas al pasado reciente del Archipiélago canario.



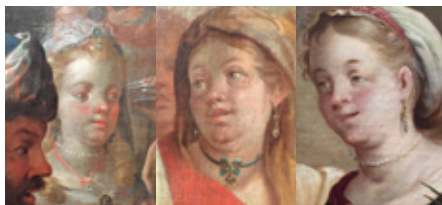
RESEÑA



JUAN DE MIRANDA LO PINTÓ, LA TRAVESÍA DE UN ARTISTA CANARIO DESDE EL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN. Reseña a una exposición

«Conocer y reconocer la historia no es solo una obligación, sino también una necesidad, especialmente cuando se trata de recordar y valorar a aquellos que se significaron». Con estas palabras presentaba Margarita Rodríguez González, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, la exposición dedicada a Juan de Miranda y Cejas (1723-1805). Organizada para celebrar el tricentenario del nacimiento de uno de los más insignes pintores canarios de la época moderna, cuenta con el patrocinio de la Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias y la colaboración del Cabildo Insular de Gran Canaria, Acción Cultural Española (AC/E), Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

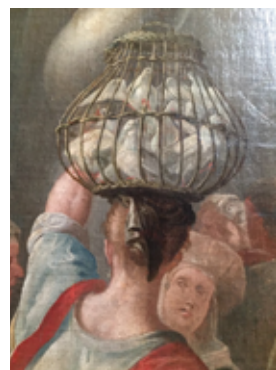
A lo largo de 2023 y 2024 se sucederán diferentes iniciativas con la intención de acercar la figura del artista y su época a las nuevas gene-



raciones, que van desde propuestas didácticas para escolares hasta conferencias para especialistas, pasando por conciertos y publicaciones. Además, dos artesanas joyeras de Canarias han creado una colección de joyas que recrean las que lucen algunas de las figuras femeninas presentes en los cuadros expuestos.

Más de setenta lienzos repasan la trayectoria vital y artística de este pintor tardobarroco, desde sus comienzos hasta su etapa final. Innovador para su época y fundamental para entender dos períodos históricos: el Barroco y la Ilustración, Miranda consiguió contemporizar su arte con el de otros territorios hispanos. Sus pinceles retrataron tanto a la aristocracia como al clero, convirtiéndose en el maestro más solicitado del





momento. A todos trató por igual, resaltando sus defectos y virtudes, acompañándolos de los atributos que delataban su posición social y plasmando su rostro para la posteridad. Él mismo se autorretrató en el reverso de una de sus obras, no con cierta arrogancia como advertimos en su elegante porte, presentándose a la vista de todos como un hombre culto y vanidoso.

La exposición se ha organizado iconográficamente pues su producción es eminentemente religiosa —a pesar de encontrarse a las puertas del siglo XIX, dedicándole especial atención al tema Inmaculista, al concedérsele a España su patronato por el rey Carlos III— y retratística, de acuerdo con las exigencias y necesidades de la sociedad de su época.

Pero Miranda es también el pintor de lo pequeño, de lo cotidiano, de los detalles menudos que a veces pasan desapercibidos. Cuida mucho los accesorios, los pormenores de las vestimentas y los objetos relacionados con el tema que trata, deteniéndose en cada pincelada. El artista se recrea en los planos y en los personajes secundarios, haciendo alarde de la libertad que no le permitía el asunto principal, cobrando la luz un especial protagonismo.

«Conocerlo es amarlo». A través de sus pinturas aprendemos a conocer mejor al autor y su época. Los lienzos que se exponen proceden de instituciones varias como la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, Obispado Nivariense y Canariense, y/o Museo Municipal de BB.AA. de Santa Cruz de Tenerife. Muchos también han sido prestados por coleccionistas privados y lo

hacen ahora por primera vez, ya que sus propietarios los guardaban celosamente en sus casas, en colecciones privadas tanto en el Archipiélago como en la Península. Gracias a la exposición, se ha podido llevar a cabo una importante labor de restauración impulsada desde el Gobierno de Canarias, pero también por parte de los propietarios tanto isleños como peninsulares.

Su comisaria, con mucho respeto, mimo y mucha paciencia, sorteando multitud de obstáculos que han ido apareciendo desde que la muestra comenzó a gestarse, ha sabido seleccionar lo mejor de su pintura para ofrecerlo a los ojos de todos aquellos que quieran acercarse a conocerlo. Miranda ha sido siempre su artista fetiche y ahora, con esta exposición lo ofrece a la vista de todos, especialistas y público en general.

Madrid, Tenerife, Fuerteventura y Gran Canaria están siendo las sedes de esta exposición itinerante que comenzó su andadura en la capital de España, en el Museo Lázaro Galdiano, donde fue inaugurada el 28 de septiembre de 2023, revelando el recorrido artístico de Juan de Miranda por la renovación en la pintura.

«Entenderle a él y su obra es comprender la encrucijada del arte del siglo XVIII bajo la mirada de un artista, nacido en la periferia del reino que apostó por modernizar y oxigenar el gusto en su tierra tras su regreso a las Islas».

Para Begoña Torres, directora del Lázaro Galdiano, «a pesar de que su influencia y legado son patentes, sus obras no han estado siempre todo lo visibles que deberían». De ahí esta exposición, «que muestra cómo se singularizó en un





contexto específico, entre el Barroco y el Neoclasicismo, entre las ideas anteriores y las reinterpretaciones modernas, sabiendo unir conceptos anteriores e ideas dieciochescas en favor de las necesidades de su obra».

Conocer la personalidad de Juan de Miranda ha sido difícil, pues, como reconoce Margarita Rodríguez, «su estudio se ha visto mediatizado constantemente con los escritos del siglo pasado, no carentes de cierto romanticismo, que crearon en torno a él un halo de misterio y leyenda». Miranda tuvo que lidiar con «una sociedad inhabilitada para aceptar la celebridad de su arte, *envidiosa* y llena de desdén hacia alguien que quisiera salirse de los moldes preestablecidos». De modo que esta muestra itinerante pone a cada uno en su sitio, al artista y su obra y a aquellos estudiosos que en algún momento han escrito sobre ella, y han intentado apropiarse de algo que no les correspondía.

Por todo ello debemos felicitarlos, pues, como dice el refrán, «quien la sigue, la consigue», y la profesora Rodríguez González ha conseguido hacer realidad un sueño largamente acariciado. Dar a conocer y reconocer el papel tan importante que ha significado la presencia de Juan de Miranda en el panorama artístico, no solo canario sino peninsular. Llevar su obra a Madrid ha



sido una tarea dura pero gratificante, y recoger el reconocimiento del artista en sus Islas aún más.

Clementina CALERO RUIZ

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histcan.2024.206.13>





Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna