

Departamento de Historia e Historia del Arte

REVISTA DE
**HISTORIA
CANARIA**

Universidad de La Laguna

204

2022



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.

Francisco Javier de la Plaza Santiago. Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Valladolid.

Gerardo Fuentes Pérez. 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.2022.204>

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

204

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2022

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

- San Juan Bautista en Vallehermoso: de ermita a templo parroquial (1577-1635) / San Juan Bautista in Vallehermoso: from hermitage to parish church (1577-1635)
Pablo Jerez Sabater..... 11
- De Madeira a Canarias. Fray Gerardo de Abreu (1748-1787...) y los frontales pintados de altar / From Madeira to the Canary Islands. Fray Gerardo de Abreu (1748-1787...) and the painted fronts of altarpieces
Juan Alejandro Lorenzo Lima..... 21
- Arte de Retorno*. La retroalimentación artística entre América Latina y las Islas Canarias, y su papel en la conformación del patrimonio colonial chileno (siglos xvii-xviii) / *Return Art*. The artistic feedback between Latin America and Canary Islands, and its role in the conformation of the Chilean heritage (17th-18th centuries)
Antonio Marrero Alberto..... 47
- La hacienda de Los Príncipes y su ermita (Tacoronte). La imagen de san Juan Bautista: historia y restauración / The “hacienda de Los Príncipes” and its hermitage (Tacoronte). The image of Saint John The Baptist: history and restoration
Antonio Marrero Alberto y Lucía Irma Pérez González..... 67
- La intensificación de la búsqueda de momias guanches en Tenerife durante la segunda mitad del siglo xix. La Camellita, Hoya Brunco, Araya, Agua de Dios, Escobonal, Ajabo, Martiáñez, Teno, Anaga, San Andrés y barranco de Santos (1850-1899) / The search intensification for guanche mummies in Tenerife during the second half of the 19th century. La Camellita, Hoya Brunco, Araya, Agua de Dios, Escobonal, Ajabo, Martiáñez, Teno, Anaga, San Andrés and barranco de Santos (1850-1899)
Alfredo Mederos Martín y Gabriel Escribano Cobo..... 87
- Acerca de una posible estatua de Hércules hallada en las Islas Canarias en 1341 / On a possible statue of Hercules found in the Canary Islands in 1341
Alberto Quartapelle..... 129



Aportaciones a la fundación y la evolución arquitectónica del convento de San José de La Orotava (1597-1869) / Contributions to the foundation and architectural evolution of the convent of San José in La Orotava (1597-1869) <i>Jesús Rodríguez Bravo</i>	155
La pintura mural en Los Realejos y el patrocinio artístico de José Leal y Leal. Tres frescos de Francisco Bonnín en la casona de La Gorvorana / The mural painting in Los Realejos and the artistic patronage of José Leal y Leal. Three frescoes by Francisco Bonnín in la casona de La Gorvorana <i>Germán Rodríguez Cabrera</i>	215
El ornato en Canarias 1907-1930. Los arquitectos y el uso de las molduras en las fachadas de Tenerife / The ornament in the Canary Islands 1907-1930. The architects and the use of the molding in the facades of Tenerife <i>José Antonio Sabina González</i>	235

DOCUMENTOS / DOCUMENTS

Transcripción de un conjunto documental relativo a la fortificación del lugar y puerto de Santa Cruz de Tenerife entre 1655 y 1657, y relación de la batalla de Santa Cruz de 30 de abril de 1657, por Alonso Dávila y Guzmán / Transcription of a group of documents relative to the fortification of the place and harbour of Santa Cruz de Tenerife between 1655 and 1657, and list of the battle of Santa Cruz of April the 30 th of 1657, by Alonso Dávila y Guzmán <i>Alberto García Montes de Oca y José Miguel Rodríguez Illescas</i>	257
La circunnavegación de África por parte de los hermanos Vivaldi en 1291: precursores de Vasco da Gama / The circumnavigation of Africa by the Vivaldi Brothers in 1291: precursors of Vasco da Gama <i>Alberto Quartapelle</i>	287



ARTÍCULOS / ARTICLES

SAN JUAN BAUTISTA EN VALLEHERMOSO: DE ERMITA A TEMPLO PARROQUIAL (1577-1635)

Pablo Jerez Sabater*

RESUMEN

Con este trabajo buscamos aproximarnos a la génesis de la parroquia de San Juan Bautista en Vallehermoso, La Gomera. Teniendo en cuenta que el origen de la misma se sitúa en 1635 por mandato episcopal, pretendemos arrojar luz sobre la primitiva ermita y su evolución hasta adquirir entidad propia como templo parroquial, partiendo de los primeros registros que la sitúan en 1577.

PALABRAS CLAVE: ermita, Vallehermoso, La Gomera, parroquia, San Juan Bautista.

SAN JUAN BAUTISTA IN VALLEHERMOSO:
FROM HERMITAGE TO PARISH CHURCH (1577-1635)

ABSTRACT

With this paper we research the genesis of the parish of San Juan Bautista in Vallehermoso, La Gomera. Taking into account that its origin dates back to 1635 by episcopal mandate, we intend to shed light on the primitive hermitage and its evolution until it acquired its own entity as a parish church, based on the first texts that place it in 1577.

KEYWORDS: hermitage, Vallehermoso, La Gomera, parish, San Juan Bautista.



INTRODUCCIÓN

Este breve artículo pretende ser un homenaje al treinta aniversario de la publicación de uno de los trabajos más importantes para la historiografía del arte canario, especialmente para la conocida como Isla Colombina: *La Gomera. Espacio, Tiempo y Forma*¹, escrito por Alberto Darias Príncipe en 1992. De esta manera, a modo de aporte o complemento al referido libro, presentamos un estudio sobre la primitiva ermita de San Juan Bautista en Vallehermoso, y de cómo ésta se convirtió en templo parroquial a partir de 1635, momento en el que el investigador comienza su aproximación al templo².

Efectivamente, en ese año³ tenemos la primera noticia de su elevación de ermita a parroquia, ya que el libro de mandatos de la misma recoge el decreto del mastrescuola de la catedral de Canarias, Diego Suárez Ponce, dándole esta categoría el 18 de mayo de 1635⁴. Sin embargo, poco sabemos de la primitiva construcción salvo el preciso dato de que, en 1591, el visitador Pedro Ortiz de Segovia dejó por escrito la orden de celebrar misa los segundos domingos de cada mes a cargo de los beneficiados del templo matriz de San Sebastián⁵.

También sabemos que, por aquellos años, la ermita debió de ser un recinto muy pequeño, de unos cincuenta pies de lago con capilla mayor y otra dedicada a Nuestra Señora del Rosario⁶. Y hasta aquí los datos que tenemos de esa primitiva fábrica, sus enseres, patrimonio y origen. Luego comenzaría paulatinamente su transformación en templo parroquial, ya estudiado de manera exhaustiva por el autor en sus trabajos, por lo que hemos delimitado cronológicamente nuestra investigación al periodo comprendido entre 1577 (primer inventario que conservamos) y 1635, cuando la ermita es elevada de rango.

* Escuela de Arte Pancho Lasso, Lanzarote.

¹ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *La Gomera. Espacio, Tiempo y Forma*. Fred Olsen, Madrid, 1992.

² DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa: «Notas para la historia de la parroquia de Vallehermoso», en *Revista de Historia Canaria*, 38, 175. Universidad de La Laguna, 1984-1986, pp. 659-676.

³ Si atendemos a la *Descripción de la isla de La Gomera, manuscrito del siglo XVIII*, refiere que se desmembró de la parroquia matriz de la Asunción de San Sebastián el 16 de julio de 1632. Cfr. DÍAZ PADILLA, Gloria y DÍAZ PADILLA, Victoria: *Descripción de la isla de La Gomera, manuscrito del siglo XVIII*, Cabildo Insular de La Gomera, 2015, p. 154.

⁴ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *op. cit.*, p. 274.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.



Sobre el asunto de la ampliación, el investigador David Corbella Guadalupe⁷ ha dado a conocer las obras que, en ese sentido, se acometieron a partir de 1632 y el plano de la misma que se conserva en el Archivo Histórico Diocesano. En este sentido, este aporte es muy importante para conocer la ermita, aunque nosotros vamos a centrarnos en las décadas anteriores.

VALLEHERMOSO, SAN JUAN BAUTISTA Y SU ERMITA

Vallehermoso pasa por ser el municipio de mayor extensión de la isla de La Gomera y también, para el periodo cronológico que estudiamos, el que tenía una población más numerosa junto al cercano valle de Hermigua, ya que en el censo conservado de 1680⁸ se avicinan un total de 1172 personas y 257 casas.

Esta población, que desde luego tendría que ser bastante inferior en la centuria anterior, es la que establece el primitivo urbanismo que, en el presente, sigue delimitando la estructura del casco de Vallehermoso: una amplia calle, a la vera de dos barrancos, con núcleos repartidos a sus márgenes. En esta calle principal, que conectaría la zona conocida como Triana y la Vegueta (idéntica denominación que el Real de Las Palmas de Gran Canaria), se encontraría además la desaparecida ermita de Nuestra Señora de la Consolación, destruida por una barranquera y cuya imagen fue trasladada a la ermita de San Juan Bautista⁹.

Resulta interesante observar que los paralelismos con el Real de Las Palmas de Gran Canaria no se quedan únicamente en la toponimia de los dos núcleos, sino que además se establecen en la devoción al Bautista. Ambas localidades comparten, desde su origen, mismo patronazgo, lo que podría indicar el establecimiento de vecinos procedentes de aquella isla en Vallehermoso en los albores del siglo XVI, de la misma manera que un siglo más tarde sucederá con la fundación de Agulo por parte de población procedente del norte de Tenerife.

Sin datos que permitan aseverar esta hipótesis, los orígenes de la ermita habría que buscarlos también quizá en esas primeras décadas del siglo XVI al abrigo del establecimiento, apenas a unas pocas leguas de la calle principal que hemos señalado, de un ingenio azucarero en la zona alta del cauce del barranco que a día de hoy mantiene la toponimia y le da nombre: El Ingenio.

En este primigenio núcleo, formado por unas pocas docenas de vecinos, se habría construido una pequeña capilla para albergar la imagen del *san Juan Bautista*, talla a la que la feligresía y su pronta devoción habría mejorado su lugar de culto hasta construirse una pequeña ermita que, ya a finales de esa centuria, tendría un patrimonio notable. Todo ello se desprende del primer inventario conservado

⁷ CORBELLA GUADALUPE, David: «La compra de sepulturas como manutención parroquial. La ermita de San Juan Bautista (Vallehermoso, La Gomera) en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, 203, 2021, pp. 257-271.

⁸ Cfr. VERA, Julio: *El censo de 1680 de La Gomera y El Hierro*, Tenerife, 2015.

⁹ DÍAZ PADILLA, Gloria: *op. cit.*, p. 81.



realizado por Álvaro Núñez, vecino de la isla, encomendado por el obispo Cristóbal Vela, en enero de 1577:

En la noble [...] en la ysla de la gomera [...] de enero año del [...] Jesuxpto de myll y quinientos y setenta y siete años el ILUStre y muy dipTINGUIdo SEÑor El LicENCIAdo [...]de la magistral de la SANta YglESia cathedral de canaria y visitador general en lo spiritual y temporal de este obispado de canaria por el [...] SEÑOr Don Cristobal [...] por la gracia de la Santa YgleSia de Roma obispo de canarias del consejo de su magESTad, en presencia de [...] Suárez notario apostolico por autoridad appostolica y de visita mando a Albaro Nunez, vecino de esta ysla de la gomera en El Valle hermoso al qual le fue mandado declarase los hornamentos ymagenes presentes y alaxas que tiene por quinto no se halló libro que dixeron haverse perdido quando fallecio Alonso Rodriguez mayordomo que fue de la hermita y los bienes alaxas ymagenes que declaro tener debaxo de juramento que todas cosas se le tomo son los siguientes-

Primeramente declaro tener la dicha hermita una ymagen de NUESTra SEÑOra de bulto de madera dorada con un niño en braços-

Yten un retablo donde esta la verónica [...]

Yten un lienço que esta en un bastidor [...]

//28v

[...] de los de Flandes [...] esta la ymagen de nUESTro SEÑor crucificado y el otro tiene otras figuras.

Yten un ara de piedra blanca guarnecida de madera

Yten un caliz de estaño con su patena

Yten unas ampolletas destaño

Yten un misal viejo

Yten una casulla vieja chamelote

Yten una campanilla con que tañen a sanctus

Yten una campana con que solían tañer a misa y esta quebrada

Yten doze cabras que dixo estar en la costa de figueroa que son salbajes que son de la marca del glorioso SEÑor San Juan.

Yten un frontal nuevo

Yten unos manteles de lienço bramante

Yten un atril de madera

Yten una caja de madera con su cerradura vieja

Yten dos candeleros de açofrir

Yten una cruz de palo pequeña y otra mayor¹⁰.

Además de la propia talla de *san Juan Bautista*, esta primitiva construcción tenía varias imágenes más como una escultura de la *Virgen con el Niño en brazos* (¿Rosario?¹¹), una *Verónica*, así como dos pinturas, una de ellas de un *Crucificado*

¹⁰ Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDLL), Fondo Parroquial de San Juan Bautista de Vallehermoso, libro 26, libro de Mayordomía de Fábrica, ff. 28r-28v. Para la transcripción hemos desarrollado las abreviaturas y mantenido la ortografía original.

¹¹ Apuntamos esta hipótesis porque en 1635 había una capilla bajo esta advocación en la ermita.

que el inventario refiere como flamenco. Teniendo en cuenta que explicita la presencia de un retablo, podemos imaginar el recinto de pequeñas dimensiones, con capilla mayor con altar y un pequeño retablo colateral.

Llama la atención el *lienço que esta en un bastidor [...] de los de Flandes*. En La Gomera, la presencia de obras de arte procedentes de los Países Bajos es residual. De hecho, cuatro son las piezas que conservamos, además de una campana: la primitiva talla de la *Virgen del Buen Paso* (hoy en una colección privada en Tenerife), la *Virgen de las Nieves*, *Virgen de la Salud* y la pequeña imagen de la *Virgen de Guadalupe*. Todas pertenecen al ámbito escultórico y, hasta el momento, no teníamos referencia de ninguna pintura nórdica en la isla, de ahí que pudiera ser de pequeño formato (¿devoción particular?) y que hubiera desaparecido, ya que en el siguiente inventario (1603), ya no aparece sino que se habla de una pintura del bautismo, que nada tiene que ver con la crucifixión que se explicita en 1577. Además, el segundo inventario refiere otra tabla de origen nórdico: un retrato de *san Juan Bautista*. Sea como fuere, viene a reafirmar el pujante comercio de las islas con los Países Bajos meridionales gracias a la caña de azúcar y que, no hemos de olvidar, en el caso de Vallehermoso, dos eran los ingenios existentes dentro de sus límites municipales, el que ya hemos referido a pocas leguas del casco y otro en el vecino pago de Alojera.

Poco a poco la ermita se fue adecentando, tal y como confirma la descarga en 1584 de mil ochocientos veinticuatro maravedíes «que se gastaron para el altar que se hizo de nuevo y las gradas que se hizieron de madera y ladrillo»¹². Estas mejoras se confirmarían unos años más tarde, en 1590, cuando se compre un nuevo cáliz de plata y se reciban en cuenta «dos mill y quatrocientos maravedis que parece aver gastado en cinco fiestas del glorioso sant Juan a diez reales cada una»¹³. Esto confirmaría la devoción general de la feligresía por el santo, que compartiría en Vallehermoso favores con la imagen de la *Consolación*, de veneración en su ermita de Triana, configurando así los dos polos religiosos de la localidad.

En 1603 se realiza un nuevo inventario de bienes que pone de manifiesto la pujante situación económica por la que pasaban tanto la ermita como el propio pueblo pues, además de la adquisición de nuevas tallas, aparece un nuevo lienzo de origen flamenco así como una relación de piezas de orfebrería y ornato considerables. Por todo ello, podríamos imaginar cómo esta pequeña construcción, de una sola nave con capilla mayor y colateral, habría reforzado su patrimonio con piezas notables en apenas dos décadas. Además de las ya señaladas tallas de *san Juan* y de la *Virgen con el Niño* o la *Verónica*, el inventario recoge la existencia de un *san Sebastián*, un *Niño Jesús vestido*, además de dos pinturas: un *bautismo* y un *retrato de san Juan Bautista*:

Primeramente tiene la dicha hermita una ymagen grande de bulto del señor San Juan Baptista

¹² AHDLL, Fondo Parroquial de San Juan Bautista de Vallehermoso, libro 26, libro de Mayordomía de Fábrica, f. 37r.

¹³ *Idem*, f. 39v.



Una ymagen de bulto del Señor San Sebastián pequeña
 Una ymagen pequeña de Nuestra Señora de taller
 Una beronica
 Un niño Jesus bestido
 Una cruz grande de palo
 Un lienço del bautismo de San Juan
 Una tabla de las palabras de la Consagración
 Una piedra de ara blanca
 Un atril de madera para sobre el altar
 Un escaño de biñatigo
 Un escaño con su caxon para los ornamentos
 Una campanilla para el altar
 Una campanilla para tañer a missa que dicen que es de la hermita de Nuesra Señora de Guadalupe
 Dos candeleros de [...]
 Un calix y patena de plata y la copa sobredorada
 Unos manteles de runa nuevos
 Unos corporales de olanda con unas franjas blancas
 Un paño de lienço para las manos
 Un misal pequeño viejo que no sirve
 Un misal pequeño romano
 Una casulla de chamelote de[...]
 Añadido
 + un frontal de sarguillo azul y colorado
 + un frontal de tafetán azul y colorado
 Un frutero que sirve de palio guarnecido de oro ceda encarnada
 Una campana grande de quinta que esta en el campanario
 Un Retrato de Flandes de Santo Joan baptista
 Unas ampollas de estaño y un platillo de estaño
 Una casulla manipulo y stola de pasta luffa de ceda y lana de color amarillo negro i blanco con su alba y amito de olanda con puntas y un singulo nuevo¹⁴.

Sin embargo, a pesar de la mejora en el ornato y de la adquisición de nuevas piezas, la situación de la ermita era calamitosa. De hecho, entre los mandatos que el visitador refleja en el libro parroquial en ese mismo año de 1603, se explicita que «el lienço del bautismo del Señor San Juan se haga renobar y adereçar», además de que se trasteje porque se estaba pudriendo la madera por la lluvia, se enladrille el cuerpo de la iglesia y la capilla, y que «se haga una reja de madera y se le ponga en el arco de la capilla con su llave para que estén guardados los ornatos del altar»¹⁵.

En los años sucesivos, nos encontramos en el libro de fábrica una serie de descargos que reflejan el interés por cumplir con las mandas, pues refiere un gasto de veintitrés reales por las tejas colocadas (1610) y sesenta y dos reales en pago a Juan Fernández, carpintero, por las obras en la ermita (1616).

¹⁴ *Idem*, f. 50r.

¹⁵ *Idem*, f. 54v.



En 1619 se produce la consolidación del recinto con la fabricación de una nueva capilla mayor con su arco de medio punto sirviendo como separación de la nave central. De hecho, siendo el vecino Juan Muñoz el mayordomo de fábrica, se apunta el pago de doscientos reales «que se dieron a pagar al cantero por la echura del arco de la capilla mayor», además de cuarenta y cinco reales «a dos officialles que se ocuparon en sinco días en alzar las paredes de la capilla mayor» y veinticuatro reales a «Pedro Gomes cantero por cortar los cascantes para la hechura del arco de la capilla mayor»¹⁶. Pero, a pesar del aderezo de la fábrica, la situación se tornó insostenible por culpa de la vecindad, tal y como recoge el visitador Diego Vázquez en 1625:

... le mando a su noticia la grande e indecencia y desacato con que las dichas personas, no mirando la reverencia, que a los dichos lugares sagrados se deve avisando dellos profanamente comiendo y dormiendo en ellos: como en sus propias casas, y en especial siendo informado que en la hermita de San Juan del Vallehermoso se sirven algunos personas de la dicha hermita como casa e posada vendiendo dentro del las mercaderías, ropas, lienços y otras cosas y con poco temor De Dios Nuestro Señor hazen otras cosas que se deve poner el devido remedio a ellas, mando de aquí en adelante que ninguna persona venda en la dicha hermita ropas y otras mercaderías ni durma de noche en ella, ni haga tratos ni contratos vendiendo las dichas mercaderías ni haga otras negociaciones semejantes, guardando en toda reverencia y honra que los tales lugares sagrados se debe¹⁷.

Además, el visitador deja constancia en el libro de mandatos de que se haga una puerta de madera «de la prinsipal hazia la parte donde esta la campana»¹⁸ porque no cabían los vecinos que se agolpaban en la ermita, lo que podría indicar que no se tratara de una construcción con el cuerpo de campanas en el mismo edificio, sino quizá una espadaña anexa, como ocurre, por ejemplo, en el convento del vecino pueblo de Hermigua.

Con la llegada del obispo Cámara y Murga y su visita pastoral a Vallehermoso en 1630, se inicia el proceso que cristalizará apenas un lustro después con la segregación de San Juan Bautista de la parroquia matriz de la Asunción y su elevación al rango de parroquia con curato propio. Entre las noticias de su estancia, se recoge en el libro de fábrica el gasto de trescientos noventa y siete reales «por aber gastado en la madera que compró y trajo a la dicha hermita que pareció por menudo en su memorial», así como los noventa y tres reales «que costó una cruz dorada por la manga y un manual», y sesenta y cuatro reales en «cal que compró y una poca de piedra para la yglesia»¹⁹.

¹⁶ *Idem*, ff. 73v-74r.

¹⁷ *Idem*, f. 79r.

¹⁸ *Idem*, f. 80r.

¹⁹ *Idem*, f. 86v.



DOMINGO PÉREZ DÓNIS EN VALLEHERMOSO

El libro de fábrica recoge una serie de datos interesantes para el año de 1631 y que, hasta el momento, permanecían inéditos, y es la presencia del artista Domingo Pérez Dónis²⁰ (1604-1645) trabajando en Vallehermoso. Sabemos por los estudios de la profesora Calero Ruiz²¹ de la presencia en La Gomera del escultor y pintor lagunero, asociado por un lado a la renovación de la policromía de la imagen de *la Concepción* de San Sebastián en 1625, y por otro en 1633 pintando tres lienzos para el desaparecido retablo mayor del templo matriz de la Asunción de la capital.

Ahora podemos precisar un poco mejor la presencia del artista en la isla con la constatación de una serie de encargos que le fueron encomendados en 1631 y la intervención en una escultura al año siguiente, lo que implicaría que Pérez Dónis se estableció en La Gomera de una manera más o menos estable durante tres años, entre 1631 y 1633 en el municipio de Vallehermoso.

Siendo Lucas Andrés visitador del obispo Cámara y Murga, deja reflejado en el libro de fábrica de la parroquia de San Juan Bautista un pago de ciento treinta y seis reales a Domingo Pérez, pintor, y una segunda anotación que refiere otra cuantía que ascendió a doscientos treinta y ocho reales al mismo artista a cuenta «por un lienzo de san Juan Bautista que está acabando y unas andas para sacarla en procesión»²². Ya señalamos la obligación recogida por mandato de 1603 de renovación de la tela del *san Juan Bautista*, que podría ahora corresponderse casi tres décadas después con la factura de esta nueva obra firmada por el artista lagunero. Sin embargo, el hecho de explicitar la factura de unas andas «para sacarla en procesión» podría referirse también a la hechura de una imagen del patrón que pudiera no solo venerarse dentro del templo, sino salir de él en las fechas señaladas, principalmente en las fiestas asociadas a su onomástica durante el mes de julio, cuya importancia queda reflejada en las cuentas de fábrica en las descargas de cera y otros elementos alusivos a dichos festejos. Cabe recordar que el actual templo parroquial conserva una imagen barroca de un *san Juan Bautista*, aunque muy lejana de los modelos de Pérez Dónis, si tenemos en cuenta su factura del *Cristo de la Misericordia*, obra documentada del lagunero en 1646.

Al año siguiente, esto es, 1632, aparece una nueva anotación referida al artista:

²⁰ Sobre esta figura, nos remitimos al trabajo de CALERO RUIZ, Clementina: *Escultura barroca en Canarias, 1600-1750*. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 119-126.

²¹ CALERO RUIZ, Clementina, REYES RODRÍGUEZ, J. Félix, GONZÁLEZ-CASANOVA GONZÁLEZ, Sonia, ACOSTA JORDÁN, Silvano y PÉREZ GONZÁLEZ, Lucía Irma: «Libros, comercio y escultura. La vida y obra de Pérez Dónis a través de sus últimas voluntades. El Cristo de la Misericordia: estudio médico-forense y restauración», *Revista de Historia Canaria*, 197, 2015, p. 12.

²² AHDLL, Fondo Parroquial de San Juan Bautista de Vallehermoso, libro 26, libro de Mayordomía de Fábrica, f. 90r.



Yten mando se le notifique a Domingo Pérez Pintor el fundir la campana de la yglesia, la funda por todo el mes de março del año que viene de mill y seiscientos y treinta y tres y quede en hacerlo buelba otra ves el metal que se a entregado para que se imbie a fundir a Tenerife la campana²³.

Con este dato se profundiza en la capacidad artística de Pérez Dónis, quien no solo era un pintor y escultor consolidado en la escena canaria de esta primera mitad del siglo xvii, sino que además también tenía rudimentos en fundición y servía de nexo entre las islas de Tenerife y La Gomera. Precisamente, en el mismo año de 1632 aparece un dato que, hasta el momento, había quedado reducido a lo anecdótico. Darías Príncipe recoge que en esa fecha la talla de *san Marcos* de Agulo «se manda a aderezar por el pintor de Vallehermoso»²⁴. No cabe ninguna duda de que se refiere al propio Domingo Pérez Dónis, quien, como hemos advertido, estaba por aquellos momentos residiendo de manera más o menos estable en el municipio norteño, por lo que la presencia del artista en La Gomera era asunto conocido fuera de los límites municipales, de ahí el encargo de remozar la imagen del patrón de la vecina localidad de Agulo.

CONCLUSIONES

El siguiente capítulo de la ermita ya ha sido escrito por el profesor Darías Príncipe en dos trabajos y a ellos nos remitimos, de ahí que hayamos fijado la cronología de este artículo entre 1577 y 1632. A partir de 1635, la ermita pasa a ser templo parroquial y tendrá una vida azarosa donde la ruina, el incendio y una nueva fábrica ya en pleno siglo xx completan su compleja historia. Sin embargo, quedaba por recogerse su génesis y desarrollo, aportando algunos datos que consideramos que son importantes para la Historia del Arte en La Gomera: la presencia de pintura flamenca en la isla, hoy desaparecida y hasta el momento inédita; y también la presencia y trabajos que el artista lagunero Domingo Pérez Dónis realizó tanto en Vallehermoso como en Agulo entre los años de 1631 y 1632.

RECIBIDO: 14/3/2022; ACEPTADO: 7/4/2022

²³ *Idem*, f. 100v.

²⁴ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *op. cit.*, p. 263.



DE MADEIRA A CANARIAS. FRAY GERARDO DE ABREU (1748-1787...) Y LOS FRONTALES PINTADOS DE ALTAR

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

RESUMEN

Este artículo ofrece un estudio sobre la trayectoria del pintor adornista y dorador Gerardo Francisco de Abreu (1748-1787...), nacido en Funchal y vecindado en Santa Cruz de Tenerife durante la década de 1770. A partir de esos hechos y de su posible profesión como fraile franciscano en 1779 se reconstruyen las circunstancias que posibilitaron una formación previa en Madeira, el sentido conservador del trabajo que afrontó a finales del Antiguo Régimen y, sobre todo, el valor que adquiere para establecer interrelaciones artísticas entre los archipiélagos atlánticos, cualidad extensible al mismo tiempo a varios pintores de la familia Villavicencio. Tomando como referente un frontal de altar firmado y fechado en 1787 se le pueden atribuir dos más, conservados en templos de La Orotava y Los Realejos.

PALABRAS CLAVE: Madeira, Canarias, siglo XVIII, pintura, decoración, gusto rococó, frontales de altar.

FROM MADEIRA TO THE CANARY ISLANDS. FRAY GERARDO DE ABREU
(1748-1787...) AND THE PAINTED FRONTS OF ALTARPIECES

ABSTRACT

In this paper we study the biography of the painter Gerardo Francisco de Abreu (1748-1787...), born in Funchal and resident in Santa Cruz de Tenerife during the 1770s. With these circumstances and his hypothetical profession as a Franciscan friar in 1779, the context that made possible a previous learning is analyzed, as well as the conservative sense of the work that he attended at the end of the 18th century and, specially, the value that he acquires to establish artistic interrelationships between the Atlantic islands, an extensible phenomenon to several painters of the Villavicencio family. From an altarpiece frontal signed and dated in 1787, two more can be attributed to him, preserved in La Orotava and Los Realejos.

KEYWORDS: Madeira, Canary Islands, 18th century, painting, decoration, Rococo style, altarpieces fronts.





Fig. 1. Trasera de frontal. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Marcos Hernández Moreno, 2007.

A la memoria de Pedro Jorge Benítez (1961-2020),
párroco de la Villa de Arriba y valedor incansable del «patrimonio humano»

En 2007, mientras intervenía en un retablo de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, Marcos Hernández Moreno localizó en la parte trasera de su frontal una inscripción reveladora y elocuente. Tras eliminar un burdo repinte que ocultaba sus letras carmesí de gran tamaño, no visibles cuando este aditamento era manipulado en la iglesia, podía leerse con facilidad: «Lo Dorò y Ejequito F. Gerdo d Abreu» [fig. 1].

El restaurador no cuestionó la originalidad de esa leyenda ni de la fecha de ejecución, porque junto a ella otra inscripción que permanecía visible informa acerca de su acabado en el «Año de 1787» con igual grafía dieciochesca¹ [fig. 2]. Descubrimos así a un maestro del que nada se sabía hasta el momento y una pista sobre la fecha o el periodo en que Abreu pudo acometer labores semejantes como dorador

* Doctor en Historia del Arte. Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias. E-mail: jlorenzolima@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0001-9016-2529>; <https://independentresearcher.academia.edu/JuanAlejandroLorenzoLima>.

¹ Esta idea fue contemplada en la memoria de restauración del retablo, de la que existe una copia en el archivo parroquial que consultamos entonces. HERNÁNDEZ MORENO, Marcos (2007): *Informe de restauración. Retablo del Señor de la Cañita. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava* [inédito]. No obstante, agradecemos a dicho conservador de bienes culturales dos fotografías que publicamos ahora y las facilidades que nos ha brindado siempre para conocer su trabajo en Canarias y Andalucía.



Fig. 2. Trasera de frontal. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Marcos Hernández Moreno, 2007.

y adornista, ya que dicho autor no figura en los repertorios biográficos de pintores que trabajaron en Canarias durante el siglo XVIII².

A partir de esas primeras deducciones, dimos noticia del hallazgo en una publicación dedicada a los bienes patrimoniales de aquella parroquia, sin concretar nada más al respecto y planteando la posibilidad de que el enigmático Gerardo de Abreu fuera un religioso, al interpretar la «F.» que antecede al nombre como «fraile»³. Nuestra hipótesis quedaba confirmada tras conocer que, en efecto, fue fraile franciscano y que había nacido en Madeira, protagonizando antes de la década de 1780 una biografía atípica. Poco más se sabe de él en Canarias, pero el valor de algunas referencias documentales, halladas de forma casual por el investigador José Concepción Rodríguez, nos anima a publicar este artículo. Ahora contextualizamos mejor la obra de Abreu y, a partir del frontal firmado en la iglesia del Farrobo, se le pueden atribuir dos más que conservan al uso una ermita de Los Realejos y otra parroquia de la misma Villa de La Orotava. De todo ello nos ocupamos en los epígrafes que siguen, no sin advertir antes que estas primeras deducciones son una aproximación que tendrá que ser revisada y completada en el futuro. Dado el interés que despiertan actualmente los estudios sobre la retablistica del siglo XVIII y sus recursos ornamentales, resulta conveniente divulgar estos datos para avanzar en el análisis que podría hacerse de dichos asuntos en el Archipiélago.

² Cfr. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

³ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, pp. 51-52/n.º 3.

GERARDO FRANCISCO DE ABREU, LUEGO FRAY GERARDO DE ABREU

No es fácil biografar a un personaje desconocido y secundario como fray Gerardo de Abreu, del que habíamos reunido pocas noticias en Tenerife desde 2008. Antes de ello no localizamos su nombre en los registros sacramentales de las parroquias del valle de La Orotava durante la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que tal coyuntura nos hizo sospechar que no había nacido en esta comarca de la isla ni que contrajo matrimonio o tuvo hijos entonces. De ahí que planteáramos la posibilidad de que fuese religioso y correspondiera con el enigmático «fray Gerardo» que cita un documento secundario del convento de San Lorenzo, relativo al pago de unas misas en 1786⁴. Sin embargo, Abreu no debió residir mucho tiempo en esa fundación del norte de Tenerife ni ocupar cargos relevantes en el seno de la Orden de San Francisco. No figura en documentos que sus integrantes generaban en aquel periodo ni es citado a raíz de los sucesos más notables que motivaron los capítulos provinciales, algunos celebrados en La Orotava⁵.

Su profesión como fraile franciscano tuvo que producirse años antes y quizá en Santa Cruz de Tenerife, porque, si nos atenemos a una declaración que realiza el propio artista, fue requerida desde allí en 1777 o 1778. El documento no tiene fecha, pero, como muy tarde, debió redactarse a principios de 1779. Gracias a él conocemos algunos pormenores de su biografía hasta ese momento, si bien cabe la posibilidad de que dichos sucesos, no todos, fueran reinterpretados por el declarante para ganar el favor de las autoridades eclesiásticas y obtener así la anhelada profesión. En cualquier caso, el relato que aporta es sintomático de una realidad compleja y difícil, que no elude actividades de diverso tipo y el tránsito o la migración entre islas como una alternativa factible para prosperar lejos del medio madeirense. El documento no describe el trámite al completo y desconocemos lo que sucedió después de que llegara a convertirse en un religioso más de la congregación seráfica.

Gerardo Francisco de Abreu nació en Funchal y era hijo de Francisco José de Abreu, oriundo de Madeira, y de María Lorenza de las Nieves, quien figura descrita en fecha tardía como «vecina y natural de la isla de Santa Cruz de Tenerife», de modo que, tras fallecer su marido, pudo trasladarse a Canarias en compañía de nuestro artífice. Fue bautizado en la parroquia adscrita a la seo de Funchal el 30 de septiembre de 1748, apadrinándolo el deán Antonio Montero de Miranda. Sus padres eran vecinos de la freguesía de la Sé o Catedral, lo que indica la resi-

⁴ Apuntes sueltos de contabilidad, sin orden ni clasificación, disponibles en el Archivo Histórico Nacional [AHN]: Clero. Legajo 1800/1.

⁵ Así lo advertimos tras consultar documentación de los conventos de Tenerife, depositada en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife [AHPT] y referida por INCHAURBE ALDAPE, Diego (1966): *Noticias sobre los provinciales franciscanos*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

dencia en el centro urbano de la que fue siempre capital y ciudad más importante de aquella isla⁶.

Así lo certificó el canónigo y vicario José Joaquim de Sa Martines en 1779, quien, además, alentó la investigación sobre sus antecedentes en el seno del Tribunal Eclesiástico. Gracias a la declaración de diversos testigos, sobre los que volveremos luego, se conoce también que el citado Francisco José de Abreu «ejerció como cerero [...] con buena aceptación de todos y nunca tuvo oficial». Residió junto a su familia en Funchal de un modo permanente, por lo que en dicha ciudad, proclive entonces al comercio internacional y a las novedades que llegaban desde Portugal, el joven Gerardo Francisco pudo aprender el oficio de pintor. Esa profesión es citada como su actividad principal en Madeira, donde no tuvo grandes propiedades y ganó el reconocimiento de muchos convecinos⁷.

Asimiló los fundamentos del arte pictórico junto a maestros que trabajaban permanentemente en aquella isla, siempre de un modo convencional y en relación con otras disciplinas como la carpintería de armar, la escultura y la retabística. El medio creativo de Madeira no dejó de ser conservador cuando mediaba el siglo XVIII, pero, si lo analizamos con una perspectiva global, se constata que fue permeable a nuevos lenguajes artísticos y a directrices que vinculan a sus autores con repertorios cultos, ajenos a lo que podría tipificarse como tradición propia. Ese afán de cambio o modernidad, peculiar en medios isleños y en entornos alejados de las grandes ciudades peninsulares, resulta semejante a lo sucedido en Canarias de forma análoga, por lo que tampoco extraña la conveniencia de ciertos encargos que fray Gerardo de Abreu afrontaría durante la década de 1780⁸. Desde luego, el contexto socioeconómico era afín y las condiciones históricas facilitaban una unión o sintonía que alentó también la dinámica comercial en vigor, volcada a los establecimientos y puertos que demandaban un intercambio notable de mercancía a ambos lados del Atlántico⁹.

La documentación publicada acerca de las relaciones de Abreu en Madeira es bastante clara en este sentido. Consta que en 1776 fue testigo del matrimonio del carpintero José Rodrigues Gonçalves y un año después apadrinó a su hijo José, en ambos casos con el oficial de carpintería Manuel de Gouveia; y junto a los pintores João António Vila Vicêncio y José Agostinho da Costa apadrinaba a dos hijos de Estêvão Teixeira de Nóbrega, también «maestro de la pintura», antes de 1778.

⁶ Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria [AHDLP]: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar. Agradecemos a José Concepción Rodríguez que nos facilitara este documento para contextualizar mejor a Abreu.

⁷ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

⁸ Cfr. LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha e a Pintura Rococó no Arquipélago da Madeira (1760-1820)*. Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico; RODRIGUES, Rita (2012): *A Pintura Proto-Barroca no Arquipélago da Madeira entre 1646 e 1750. A eficácia da imagem*. Funchal, Universidad de Madeira.

⁹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (1994): «Madeira, Canarias y las islas del Caribe. La difusión de las ideas a través de las relaciones mercantiles en el siglo XVIII. Un intento de aproximación», *As sociedades insulares no contexto das interinfluências culturais do século XVIII*. Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, pp. 159-184.



Algo semejante había hecho con otro hijo del pintor António da Trindade da Cruz en 1774¹⁰, por lo que pude probarse que entre 1774 y 1777 residió de un modo permanente, o al menos estable, en Funchal.

Tampoco parece casual que los vecinos declarantes en la investigación sobre su entorno que el Tribunal Eclesiástico promovió en Madeira durante 1779 respondan a perfiles distintos, aunque, como el interesado, todos eran vecinos de la capital y contaban entre 27 y 40 años. Se trató de Pedro Agostinho Pestana, hijo de João del Nascimento y «comerciante de tienda»; António Joaquim Gonçalves, soltero e hijo de Nicolas Gonçalves; Pedro de Vasconcelos, casado y organista de la iglesia colegial de Nuestra Señora del Callao; y Miguel Francisco da Câmara, soltero e hijo de Valentina Josefa do Espírito Santo y del carpintero y tallista Manuel da Câmara Lopes, con quien había aprendido y trabajado años antes en varias localidades de la isla¹¹.

La implicación de un miembro de la familia Câmara en el interrogatorio del Tribunal Eclesiástico deja entrever que nuestro biografiado mantuvo con él un trato cercano, por lo que, además, cabría especular sobre la asimilación del lenguaje estético que revelaron sus obras y de los modos de trabajo que se daban entonces en torno a encargos notables, tendentes por lo general a la colaboración entre maestros de distintas disciplinas artísticas y a la transmisión del oficio en el seno familiar¹².

Manuel da Câmara, muerto antes de 1782, había ganado fama en Madeira y dio continuidad a una saga de oficiales que no eludió labores carpinteriles como dedicación prioritaria. De gran interés resulta ahora la trayectoria de su hijo Miguel Francisco, quien se mantuvo en activo hasta al menos 1809. Antes de marchar a Tenerife en 1777 o 1778, Gerardo Francisco de Abreu pudo conocer el retablo mayor y otros altares que había ensamblado para la iglesia de la Virgen de Gracia en Estreito de Câmara de Lobos (1774), porque, como trataremos a continuación, nuestro pintor trabajó antes en dicha comarca. Posteriores a ese suceso serían varios encargos de talla y pintura que el mismo Câmara emprendió para la iglesia de San Lorenzo (1784-1786), en Camacha, y un retablo nuevo para la capilla de Nuestra Señora de la Buena Muerte que subsiste en la parroquia de San Pedro (1793), esta vez en Funchal¹³. Indudablemente, su sensibilidad artística debió de fraguarse en torno a obras que reproducían el gusto rococó imperante.

Una hipótesis de mayor interés en ese sentido la formula Ladeira, quien relaciona en lo familiar a fray Gerardo con el también oficial de pintor Domingos Francisco Homem de Abreu. Los registros sacramentales impiden confirmar el grado de su probable parentesco, por lo que tal vínculo podría explicar la dedicación del joven artista a la pintura ornamental o decorativa. Domingos Francisco era natural de la Freguesía de la Sé, hijo de Francisco António Homem de Abreu, originario

¹⁰ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, pp. 43, 51, 82, 196, 200; LADEIRA, Paulo Jesus (2009/2010): «Os retábulos da igreja de São Pedro no Funchal», *Promotoria*, n.º 7-8, p. 273.

¹¹ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

¹² Tal y como advirtió para el contexto portugués, siempre con un sentido genérico, SMITH, Robert Chester (1962): *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte.

¹³ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, pp. 99, 74, 159, 221.



de Calheta, y de Josefa Francisca, que lo era a su vez de Funchal. Casó en 1767 con Isabel Francisca de Vasconcelos y tuvo varios hijos en los años siguientes, cuyo nacimiento coincidiría con el periodo de juventud y formación de Gerardo de Abreu. A partir de entonces se documentan algunos trabajos suyos en diversos pueblos de la isla, pero, como sucede con nuestro autor, no debió ser un maestro influyente en el medio madeirense¹⁴.

La trayectoria profesional de Gerardo Francisco de Abreu en Madeira no es bien conocida y, hasta donde sabemos ahora, se limita a encargos puntuales, nada significativos. Dichas acciones tampoco guardan relación con los proyectos o las empresas más notables de aquel tiempo, aunque por lo menos aproximan su labor a las novedades que otros oficiales revelaban en varios templos y espacios de culto. Es probable que colaborara en proyectos vinculados con los Câmara o con carpinteros allegados como Gouveia y Rodrigues Gonçalves, pero, de momento, lo documentado al respecto es muy poco. Sí consta, en cambio, que en 1766 trabajó junto a João António Vila Vicêncio, António da Trindade da Cruz y António Pinto en el dorado y la ornamentación pictórica del altar mayor de la iglesia de San Sebastián de Câmara de Lobos. Varios investigadores lo identifican con el maestro que las cuentas de dicha obra mencionan de forma simple como «Gerardo», tal vez porque no alcanzaba los veinte años de edad y era un simple aprendiz o colaborador¹⁵.

Precisamente, mientras se encontraba trabajando en una freguesía secundaria, Abreu fue llamado por José António de Sa Pereira, capitán general y gobernador de la isla, para que participara en un proyecto que impulsó durante la década de 1770. Según relataron los testigos aludidos antes, sería obligado a intervenir como actor en funciones teatrales que recorrieron los pueblos de Madeira ofreciendo «algún recreo» a sus vecinos y visitantes, no sin cierto arrepentimiento por parte de nuestro artífice. Gerardo Francisco relataba que su tarea se limitó a la de «cómico» y que esa dedicación temporal duraría dos o tres años de forma interrumpida, «bien que no por oficio ni por interés del salario, sino solamente porque —señala— el gobernador [...] dispuso el teatro». Él mismo explicaba luego que «con violencia se valió de mí y de otros jóvenes, a quienes consideró con habilidad capaz de desempeñar su intento»¹⁶.

Esa exposición pública y el trabajo accidental como actor no debieron ser de su agrado, ya que el modo en que refiere ambas cuestiones en una declaración posterior denota cierta vergüenza o pesadumbre. Ante ello y el deseo latente de reorganizar su vida, la posibilidad de desplazarse a Tenerife era una alternativa plausible. Así lo deja entrever el mismo Abreu en una petición remitida desde Santa Cruz de Tenerife a las autoridades diocesanas de Canarias, tal vez al tiempo de instalarse allí a finales de 1777 o durante los primeros meses de 1778. No sabemos cuándo y bajo qué condiciones mudó la residencia a esa ciudad, quizá en compañía de su madre

¹⁴ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 223-224.

¹⁵ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., p. 224; RODRIGUES, Rita (2011): «Igreja de Nossa Senhora da Graça de Estreito de Câmara de Lobos. Contributos para o estudo deo su património», *Girão. Revista de Temas Culturais do Concelho de Câmara de Lobos*, vol. II-n.º 6, p. 71.

¹⁶ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.





María Lorenza de las Nieves. Lo más probable es que tuviera cobertura y contactos para ello, porque, como ya sabemos, en dicha localidad o en otras partes de la isla pudo residir parte de la familia materna. Sea como fuere, a lo largo de 1777 o 1778 elevó memoria a la Santa Sede para ganar la licencia que avalara su profesión en la Orden de San Francisco, algo que al parecer obtuvo de inmediato¹⁷.

Un error en el procedimiento administrativo motivó que la documentación relativa a ese permiso no fuera enviada a Tenerife, donde residía, sino a la isla de Madeira, de donde era natural. Gobernaba entonces su diócesis Gaspar Afonso da Costa Brandão, quien fue obispo de Funchal entre 1756 y 1784¹⁸. Ante ese contratempo, a Abreu no le quedó otro remedio que solicitar al prelado de la diócesis canariense, en esa época el recién llegado fray Joaquín Herrera, que le habilitara para profesar como fraile franciscano y reconocer así la licencia expedida a su favor en lo que llamó siempre «corte de Roma»¹⁹. La documentación investigada no aclara si tuvo otros impedimentos para ello, pero todo parece indicar que Gerardo de Abreu profesó como franciscano al poco tiempo, tal vez en el convento de Santa Cruz de Tenerife por ser la localidad donde vivía entonces.

Ignoramos lo que sucedió luego, aunque la documentación de dicho convento y de otros existentes en el valle de La Orotava no lo refiere como integrante de sus comunidades a finales del siglo XVIII²⁰. El único dato que poseemos sobre «fray Gerardo» lo sitúa en la fundación de San Lorenzo a mediados de 1786²¹, algo que no es casual e invita a pensar en un conocimiento de las obras emprendidas en dichas residencias y sus espacios de culto. El convento de San Pedro de Alcántara vivía entonces una época de esplendor en lo arquitectónico y lo artístico, gracias a la gestión del incansable fray Jacob Delgado Sol, fallecido en 1782. Sus planteamientos renovadores podrían extenderse al seno de la Orden durante un periodo complejo por la influencia del ideal ilustrado²² y contaron con la colaboración del pintor Cristóbal Afonso (1742-1797), a quien años atrás atribuimos el programa decorativo

¹⁷ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

¹⁸ Sobre este personaje y sus acciones, claves para la difusión del ideario ilustrado en Madeira, véase GRAÇA, Serafim Gabriel Soares da (1967): «O bispo do Funchal D. Gaspar Afonso da Costa Brandão», *Arquivo do Distrito de Aveiro*, n.º 33, pp. 5-12.

¹⁹ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

²⁰ Lo constatamos así al revisar documentos que generó entonces la fundación de San Pedro Alcántara, especialmente los libros de gasto ordinario y los cuadernos donde se anotaron partidas relativas al culto y a la cera. Tampoco figura en los inventarios e informes preparados por la comunidad para su presentación en los capítulos provinciales de 1777, 1778, 1783, 1784, 1790 y 1793. AHPT: Fondo de la Delegación Provincial de Hacienda [FDPH], 3716-3722. Salvo el apunte ya referido de 1786, ocurre lo mismo con documentos análogos de las casas de La Orotava, Puerto de la Cruz y Los Realejos, dándose la salvedad de que subsisten inventarios de la última relativos a 1789, 1793, 1801 y 1803. AHPT: DPH, 3321-3324.

²¹ AHN: Clero. Legajo 1800/1.

²² Contexto que evoca con diversos argumentos CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (1996): «El pensamiento franciscano en el arte y la cultura canaria de siglo XVIII», *Verdad y vida*, n.º LIV, pp. 203-214; CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (1996): «El pensamiento y el arte de las órdenes religiosas de Canarias en el tránsito de las épocas Moderna y Contemporánea», *Almogarén*, n.º 18, pp. 71-87.

que decora su templo y la capilla anexa de la Orden Tercera²³. Lo mismo podría decirse de la casa o fundación capitular de San Lorenzo que existía en La Orotava, cuya «iglesia nueva» se bendijo en 1783. Su ornato fue posible gracias a retablos de reciente construcción y a varios lienzos del ya prestigioso Juan de Miranda (1723-1805), quien en aquel tiempo mantuvo taller abierto en esa localidad del norte de Tenerife²⁴.

No parece casual que el frontal pintado por fray Gerardo de Abreu esté fechado en 1787 y se conserve en una parroquia de la Villa de La Orotava, aunque debió pertenecer a un convento desamortizado de dicha población. Puestos a especular, podría plantearse la posibilidad de que su residencia en conventos de la Orden de San Francisco guarde relación con esas labores y con el ministerio clerical, porque, como era frecuente en el caso de tantos frailes y artistas que vivieron durante los siglos del Antiguo Régimen, la actividad creativa fue un complemento a las tareas cotidianas de cualquier religioso mendicante. Es probable que el resto de su vida transcurriera en algún convento isleño o americano e, incluso, que volviese como fraile a Madeira, pero de momento no hay constancia de una trayectoria allí en fecha tardía. No obstante, lo que sí parece quedar claro es su apego al carisma franciscano, algo que resulta lógico si atendemos a su popularidad, el nombre que los padres le impusieron al tiempo de ser bautizado y, sobre todo, el influjo que los conventos de San Francisco y de Santa Clara tuvieron en Funchal hasta principios del siglo XIX.

UN PINTOR FORÁNEO QUE RESIDE Y TRABAJA EN CANARIAS

La información que manejamos no ayuda a calibrar la trayectoria de Gerardo Francisco de Abreu, puesto que los datos y los testigos conservados acerca de su labor en Madeira y Canarias son escasos. Sin embargo, a partir de ellos se deducen algunas conclusiones importantes. Lo prioritario en este caso sería definir el alcance o la dimensión de su actividad artística, porque, a raíz de ideas ya expuestas, constatamos que no fue un pintor al uso, centrado por lo general en trabajos de caballete y en representaciones murales bajo diversa técnica. Abreu responde al perfil de un dorador y adornista de carácter secundario, que centra su actividad en el ornato de

²³ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2010): *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita]. Granada, Universidad de Granada, pp. 1214-1220. También recoge ese parecer CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (2013): «Aristocracia y caridad seráfica. Iconografía de los monarcas y príncipes terciarios franciscanos en Canarias», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º 57, p. 84.

²⁴ Últimas valoraciones sobre el convento en aquel tiempo, con bibliografía previa, en BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis (2019): «El carisma franciscano en La Orotava: origen, evolución y pervivencias», *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. La Orotava, Gobierno de Canarias, pp. 50-54.



toda clase de obras con repertorios o lenguajes populares durante el tiempo en que le toca vivir. La documentación portuguesa no es muy clara en ese sentido y refiere indistintamente los términos de dorador (dourador) y pintor (pintor), por lo que tal coyuntura explica mejor el vínculo que sostuvo con maestros carpinteros (carpinheiros) y tallistas en un sentido genérico (entalhadores), englobando en los últimos a retablistas o decoradores con relieve de mobiliario lígneo. Señalamos ya que en ese medio convencional, cuyas competencias profesionales estaban bien delimitadas por unos y otros, aprendería el oficio y trabajaría con regularidad antes de su traslado a Tenerife hacia 1778.

El contexto de las artes en Madeira ayuda a comprender esa situación, puesto que en Funchal y en otras poblaciones de la isla Abreu contactó con maestros de origen canario. El vínculo entre la pintura coetánea de Madeira y Tenerife, del que nuestro autor forma parte ahora por varias razones, es un tema poco abordado con perspectiva global y merece una atención mayor. Hay noticias suficientes para establecer relaciones de todo tipo y advertir paralelismos o concomitancias, siempre con un punto de vista amplio. Se ha documentado que, cuando mediaba el siglo XVIII, lienzos adquiridos en La Laguna decoraron algunos templos de Funchal, en especial la capilla de Nuestra Señora de la Piedad²⁵; y entre las obras conservadas en el convento capitalino de Santa Clara existen dos retratos de la Virgen de Candelaria que recibe culto en Tenerife. Uno de ellos es afín al tipo de vera efigie que popularizó el pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), pero el aspecto desornamentado de su modelo y el atavío recreado en él guardan relación con autores que trabajaron antes en el Archipiélago o luego en Madeira²⁶.

Más allá del traslado puntual de obras, el atractivo de dicho vínculo reside en la movilidad y la labor cotidiana de diferentes maestros, sobre lo que sí abundan noticias documentales. Durante la década de 1740 se instala en Funchal João António Vila Vicêncio (Juan Antonio Rodríguez Villavicencio), natural de La Laguna y miembro de una saga de artistas dedicada a otras manifestaciones creativas²⁷. Comenzó trabajando como pintor y dorador en diversas iglesias de Madeira, para luego convertirse en diseñador o tracista de retablos y en maestro de las obras reales, cargo de gran responsabilidad que hasta ese tiempo solo habían desempeñado carpinteros o albañiles, y otros oficiales de la construcción. Esta circunstancia y los muchos encargos que afrontó en templos importantes de aquella isla dan la medida de su reconocimiento e influencia, no equiparable a muchos antecesores y

²⁵ RODRIGUES, Rita (2012): *A Pintura...*, *op. cit.*, pp. 99-100; RODRIGUES, Rita y SANTA CLARA, Isabel (2016): «Contributos para o Estudo das Pinturas do Convento de Santa Clara do Funchal», *Islenha*, n.º 58, pp. 47-48.

²⁶ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2018): «La Candelaria del *Atlas Marianus*, un eslabón en su iconografía», *Imagen y reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*. La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna, pp. 89-93, con bibliografía precedente.

²⁷ Firmaba indistintamente en portugués y castellano, a veces como Juan Antonio Villavicencio, Joao Antonio Villavicencio o João António Vila Vicêncio. Era hijo de Domingo Rodríguez y de Tomasa Pérez Villavicencio, feligresa de la parroquia de la Concepción.



coetáneos²⁸. Tampoco resulta casual que el mismo Villavicencio y el pintor António da Trindade da Cruz fueran cuñados al casarse respectivamente con dos hijas de Manuel António Garcês, hermano del anterior maestro de obras reales Diogo Filipe Garcês, lo que demuestra que muchas veces el oficio artístico no eludía lazos o vínculos familiares²⁹.

Juan Antonio no fue el único Villavicencio que emigró a Madeira y pudo tener contacto con Gerardo Francisco de Abreu, ya que a mediados de siglo se constata el avencindamiento allí de su hermana Maria Josefa o Maria da Conceição Vila Vicêncio, nacida igualmente en La Laguna. En torno a 1756 contrajo matrimonio con el también pintor José António da Costa o Acosta, natural de la isla de Tenerife y con ascendencia palmera³⁰. En los años siguientes el matrimonio tuvo varios hijos, al tiempo que el patriarca de esa nueva familia de artistas contrataba obras muy diversas como dorador por sí solo o con la ayuda de otros compañeros y allegados. Es probable que trabajara en ocasiones junto a António da Trindade da Cruz y su cuñado João António Vila Vicêncio³¹, con los cuales Abreu tuvo un trato cercano y colaboraba al menos en 1766. No olvidemos que apadrinó a un hijo de Trindade da Cruz en 1774 y que Vila Vicêncio fue junto a él padrino de dos hijos de Estêvão Teixeira de Nóbrega, asimismo «maestro de la pintura»³².

Resulta indudable que nuestro fraile y artista se formó en un medio conservador y que en él no era contrario al vínculo familiar ni a los orígenes isleños, porque, como ya sabemos, su madre provenía de Tenerife. En ese sentido, el valor de Gerardo Francisco de Abreu reside en que fue uno de los primeros maestros que, sin renunciar a un contacto estrecho con Madeira, durante un periodo de su vida residió en las Islas Canarias y ejerció en ellas como pintor. Lo más factible es que esa dedicación no tuviera continuidad ni resultase determinante en Tenerife o Gran Canaria, aunque despierta interés por lo sucedido luego con hijos y herederos de talleres que mantuvieron sus compañeros de oficio en Funchal. Durante la década de 1780, mientras Abreu residía ya en Tenerife, otros miembros de la familia Villavicencio residieron un tiempo en Gran Canaria y atendieron trabajos de distinto tipo en la órbita del escultor José Luján Pérez (1756-1815)³³.

El asunto requiere más investigación y claridad expositiva, pero, dado el contexto que nos atañe, resulta oportuno identificar a varios maestros que tenían igual edad que Gerardo Francisco y a finales del Antiguo Régimen se significaron

²⁸ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 197-199.

²⁹ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 41-42.

³⁰ Es descrito en ocasiones como hijo de Nicolau da Costa (Nicolás de Acosta) y de Margarida Ilhares o Janes. Pudo haber nacido en La Laguna o Santa Cruz de Tenerife, desde donde emprendería el viaje a Madeira.

³¹ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 195-196.

³² LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 43, 51, 82, 196, 200, 224; RODRIGUES, Rita (2011): «Igreja de Nossa Senhora...», art. cit., p. 71.

³³ CALERO RUIZ, Clementina (2007): «Y la madera cobra vida. Escultores y pintores en la obra de Luján Pérez», *Luján Pérez y su tiempo*. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, pp. 167-179, con bibliografía precedente.



en Canarias como doradores y adornistas, no tanto como pintores de caballete o de repertorios murales. Al cruzar la información disponible en ambos archipiélagos, constatamos que el enigmático José Jacinto de Villavicencio que en 1806 policromó dos apóstoles del cimborrio de la catedral de Santa Ana corresponde en realidad con el hijo de João António Vila Vicêncio y Catarina Delfina do Sacramento Garcês, nacido en Funchal en abril de 1758³⁴. Auxilió a su padre hasta que cesó como maestro de las obras reales y falleció en 1796, aunque años antes ya había residido en Las Palmas de Gran Canaria. Allí contrajo matrimonio con María Petronila Asiego y Mendoza y un año después de ese enlace, en junio de 1787, otorgaba poder a Manuel Mendoza para que administrara los asuntos pendientes en la isla. Sin embargo, en 1789 vendía un cercado y la casa de alto y bajo donde vivieron una temporada en Telde³⁵. Finalmente, tras idas y venidas a Madeira, acabó instalándose de nuevo en Las Palmas, puesto que los miembros del Cabildo de Santa Ana aludirían a él en 1805 «entre los cuatro operarios [entiéndase pintores] que se hallan en la ciudad» o simplemente como «el maestro pintor portugués»³⁶.

Otro oficial con ascendencia madeirense y tal vez pariente del anterior fue Manuel Acosta Villavicencio, a quien identificamos ahora como hijo del también pintor José António da Costa y de María Josefa Vila Vicêncio³⁷. En 1795 policromó el tabernáculo que José Luján Pérez había construido para la parroquia de los Remedios de La Laguna, ya que dicha labor fue remunerada con 400 pesos³⁸; y años después, no antes de 1809, intervino en las cuatro puertas de las sacristías, las barandas que circundaban su espacio, varias tarimas y las gradas de cantería del presbiterio, además de dorar el retablo de san José que existía en dicho templo. En esa ocasión, las notas contables lo refieren como «el maestro portugués que pintó el tabernáculo», por lo que no cabe duda de su identidad y de la residencia temporal en Tenerife³⁹.

³⁴ En portugués fue citado indistintamente como José Jacinto o José António Vila Vicêncio. LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁵ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2015): «José Luján Pérez: nuevas anotaciones sobre su vida y su obra», *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 60-61.

³⁶ CAZORLA LEÓN, Santiago (1992): *Historia de la catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, p. 232.

³⁷ Hasta el momento solo ha trascendido el nombre de dos hijos de este matrimonio, que fueron inscritos en los registros sacramentales de la Sé o Catedral: Antónia Teresa, que casó con Pedro Agostinho Pestana en 1782, y el también pintor José Agostinho da Costa, quien contrajo matrimonio con Bernarda Inocência de Jesus en 1774. LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, p. 196. En abril de 1779, Pedro Agostinho Pestana declaró a favor de Gerardo Francisco de Abreu, con motivo de la investigación que el Tribunal Eclesiástico desarrolló a raíz de su solicitud para ingresar en la Orden de San Francisco.

³⁸ CALERO RUIZ, Clementina (1991): *José Luján Pérez*. Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1991, p. 106; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa (1997): *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*. La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna, p. 86.

³⁹ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2013): «El influjo de las Luces. Reformas y primeros acondicionamientos del inmueble», *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*. La Laguna, Gobierno de Canarias, p. 75.

Se trata de un autor más que trabaja en el entorno de Luján, cuyo taller resultó clave para dinamizar la actividad creativa durante el tránsito de los siglos XVIII y XIX. En ese sentido, los Villavicencio fueron coetáneos al pintor francés Buenaventura Besse y al carpintero Antonio Cabral, originario de Funchal y fallecido en Las Palmas en septiembre de 1806⁴⁰. En el contexto descrito de relaciones familiares, amistosas y laborales, Gerardo Francisco de Abreu sería otro caso a estudiar para el medio artístico que posibilita lecturas paralelas en Canarias y Madeira.

LOS FRONTALES DE ALTAR

A pesar del contexto aludido y de las múltiples interpretaciones o hipótesis que planteamos, el conocimiento de la producción de fray Gerardo de Abreu es muy limitado. Si nos atenemos a lo disponible con garantía para estudiarla, tan solo un frontal de altar que firmó en 1787 y se conserva en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava ayuda a medir el alcance de sus pinturas, comprender el sentido creativo y, en el mejor de los casos, aproximarnos al lenguaje artístico que reprodujo a menudo en ellas. Lo atractivo de esta pieza es que puede asemejarse con al menos dos frontales más subsistentes en templos próximos, aunque sus soluciones ornamentales no se advierten bajo las mismas formas en retablos y bienes de madera que tuvieron uso litúrgico.

No deja de ser paradójico que elementos ahora secundarios y descuidados como los frontales de altar ayuden a valorar la producción de Abreu, si bien en el pasado fueron un enser indispensable para el amueblamiento de templos y otros espacios de culto. El análisis y la investigación de ese tema son una asignatura pendiente en Canarias, donde se dieron formas muy diversas en torno a las «fronteras» o «frontales de mesa y altar» desde el siglo XVI. Podía tratarse de obras confeccionadas con un revestimiento de madera, cerámica o mampostería, pero en los días de fiesta y mayor solemnidad solían cubrirse con tejidos ricos y manteles de encaje. Durante las centurias del Antiguo Régimen los mayordomos, cofrades y patronos invirtieron altas sumas de dinero en esos aditamentos de tela, hasta el punto de que, como revelan la documentación y pinturas contemporáneas, eran adquiridos de forma independiente o integraban ternos y conjuntos amplios de ornamentos [fig. 3].

No obstante, a medida que avanzó el siglo XVIII empezó a generalizarse el uso de frontales pintados que eludían a diario el uso de tejidos, tal y como recomendaba el obispo Antonio Tavira durante la década de 1790. Ordenó muchas veces que párrocos y mayordomos compraran frontales de madera y los decorasen con

⁴⁰ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2015): «José Luján...», art. cit., pp. 60-61. Sin ánimo de forzar los planteamientos de análisis, tampoco parece casual que dicho escultor mantuviera un trato cercano con el que luego sería uno de sus comitentes y amigos de Tenerife: el comerciante Felipe Carvalho Almeyda, nacido en Funchal y residente en La Laguna desde finales del siglo XVIII. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2012): «De Madeira a Canarias. Noticias sobre Felipe Carvalho Almeyda y su compleja relación con Luján Pérez», *Revista de Historia Canaria*, n.º 194, pp. 59-87.





Fig. 3. *Misa de San Gregorio* [det.]. Gaspar de Quevedo [atrib.].
Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Narciso Borges, 2008.

poco oro o con marmolados siguiendo las directrices del *gusto moderno*, sobre todo en aquellas fábricas que no tenían tantos recursos económicos⁴¹.

Ese contexto es de vital importancia para entender la producción de Gerardo Francisco de Abreu y, si nos limitamos a lo sucedido en las parroquias de La Orotava donde se encuentran sus obras, el asunto cobra un interés mayor. Los administradores de las rentas de fábrica no dejaron de adquirir frontales de terciopelo, tafetán y damasco hasta bien entrado el siglo XIX, aunque el uso continuo de dichas piezas obligaba a renovarlas con frecuencia. Así lo señalan los inventarios del templo matriz redactados en 1745, 1776 y 1870, al igual que múltiples descargos de sus cuentas⁴². En el caso del Farrobo, la limitación de los fondos de la iglesia obligó a que desde fechas tempranas sus frontales fueran pintados para evitar los gastos de encargos y compras periódicas. Por ese motivo, entre 1746 y 1758 Francisco Valladares decoró los frontales ya desaparecidos del presbiterio y del altar de san Cayetano, en 1765 Carlos de Acosta pintó el perteneciente al antiguo retablo de la Virgen de los Remedios

⁴¹ INFANTES FLORIDO, José Antonio (ed.) (1998): *Diario de Tavira*. Córdoba, Publicaciones de CajaSur, pp. 43, 77, 103, 114, 149, 179, 182, 184.

⁴² *Cfr.* Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava [APCLO]: Caja «inventarios» y libros II y III de fábrica, donde abundan noticias al respecto.



Fig. 4. Frontal. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

y otro autor, tal vez Cristóbal Afonso, ornamentaba antes de 1787 dos que siguen conservando los altares de san Juan Bautista y la Virgen del Buen Viaje⁴³.

A pesar de su vistosidad, ese tipo de obras ocasionaba también un gasto considerable. Las labores de carpintería y pintura solían pagarse de forma independiente y no abordarse a la vez, tal y como sucedió con el frontal que los cofrades de Ánimas adquirieron para su retablo de la parroquia de San Juan. La estructura de madera conllevó un gasto inferior a 50 reales en el periodo 1771-1773, mientras que su pintura y la del retablo importó una cantidad superior antes de 1776⁴⁴. Además, tal y como sucedió con las piezas de Gerardo Francisco de Abreu, la decoración polícroma no evitó que dichos frontales fueran cubiertos con añadidos o complementos textiles, ya que el inventario parroquial de 1789 refiere la existencia de hasta «once frontales [de tela] de distintos colores, de los cuales tres son de la cofradía de la Columna y uno de la de Ánimas»⁴⁵.

El primer frontal de nuestro artista mide 94,5 × 254,5 cm y completa desde el siglo XIX un altar que los mismos vecinos del Farrobo habilitaron para dar culto a la imagen del Ecce Homo o Señor de la Cañita, antes propiedad del convento de San Agustín que existió en La Orotava [fig. 4].

⁴³ Archivo Histórico Diocesano de La Laguna [AHDLL]: Fondo Parroquial de San Juan Bautista, La Orotava [FPSJLO]. Libro de fábrica, ff. 147r, 173r-173v. Cit. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 97, 408; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El legado...*, *op. cit.*, pp. 55-56/n.º 5.

⁴⁴ AHDLL: FPSJLO. Libro de cuentas de la cofradía de Ánimas, s/f. Cit. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2016): *Dolorosa del Santo Entierro. Historia de una devoción en La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, pp. 131-137.

⁴⁵ AHDLL: FPSJLO. Libro de fábrica, f. 182r.





La cesión de dicha escultura a la parroquia se produjo en 1835⁴⁶, por lo que su retablo tuvo que instalarse en fecha posterior a ello y reutilizando elementos o piezas de distinto origen. El conjunto donde se integra es una suerte de ensamblaje a destiempo en el que llegan a distinguirse piezas diferentes como el frontal de 1787, la estructura que le sirve de soporte o mesa del altar, la hornacina inferior, un cuerpo central con un único nicho y pilares abalaustrados que delatan la manufactura dieciochesca, el remate con tableros de recorte severo al extremo y un cuadro reutilizado para el cuerpo superior que figura una escena de la Virgen del Rosario con santo Domingo, cuyo estilo manifiesta formas divulgadas una centuria antes por Gaspar de Quevedo (1616-1670...) y sus discípulos. Debe tratarse de una obra improvisada a partir de bienes disponibles tras la desamortización de Mendizábal, ya que, además, junto al frontal hallamos unos tablones de madera que muestran inscripción alusiva a un uso previo y distinto de dichos materiales: «MUSICA DULCE / LABORUM LEVA». Ese texto nada tiene que ver con una mesa de altar y sí con bienes asociados a la música, acaso un coro o mobiliario subsistente en él.

Tal coyuntura resulta extensible a la hornacina de san Lorenzo que muestra como remate un escudo carmelita, habilitada igualmente en el templo con restos de nichos o elementos previos. No obstante, a mediados del siglo XVIII el espacio que ocupa el retablo de nuestro frontal fue destinado al altar de san Cayetano, cuyos aseos documentamos hasta que la parroquia obtuvo en propiedad otros retablos de conventos suprimidos durante el Trienio Liberal (1820-1823). Con ellos sus fieles ensamblaban un «retablo no muy grande» que se vieron obligados a devolver tras el regreso de los frailes en 1824, de modo que el altar actual del Señor de la Cañita no tuvo un carácter definitivo hasta años después⁴⁷. Tal coyuntura es del máximo interés ahora, ya que el frontal firmado por Abreu pudo llegar a la iglesia a raíz de los procesos desamortizadores y el reparto de los bienes que acumularon tantos conventos de la localidad, especialmente las fundaciones de agustinos y dominicos. La fecha de 1787 que exhibe no encuentra relación con este tipo de enseres en el seno parroquial, porque, además, el libro de su mayordomía y los documentos de cofradías radicadas en el templo no refieren una adquisición de ese tipo durante las décadas de 1780 y 1790⁴⁸. Recordemos que la obra está firmada y datada en 1787, gracias a inscripciones legibles en la parte posterior.

Al margen de cuál sea su origen, la reutilización de dicha pieza en torno a 1835 es viable por no acomodarse a la dimensión que alcanza la mesa de altar ni guardar una afinidad plena con el nuevo retablo de san Juan en cuestiones estéticas. Su valor, en cambio, es notable desde un punto de vista técnico. Al estar firmado, sirve de referencia para formular otras atribuciones y descubrir en él una forma de trabajo que singulariza enormemente a Abreu como dorador y pintor adornista. Así

⁴⁶ ALLOZA MORENO, Manuel Ángel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel (1986): «Ecce Homo», *Semana Santa 1986. Villa de La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, pp. 7-18.

⁴⁷ Cfr. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El legado...*, *op. cit.*, pp. 51-52/ n.º 3.

⁴⁸ Así lo constatamos al revisar los libros de fábrica y de las cofradías o hermandades del Santísimo, la Virgen de los Remedios, el Cristo atado a la Columna y las Ánimas del Purgatorio.

lo constatamos con Amador Marrero, quien nos advierte sobre la idoneidad de sus presupuestos en el aspecto formal y procedimental, es decir, en lo relativo al estilo y a la praxis pictórica. Del análisis de esta obra en concreto –y por añadidura de otras que asignaremos luego al mismo autor– se deduce que fray Gerardo era un maestro hábil desde el punto de vista técnico, hasta el punto de que su trayectoria no es ajena a una economía de medios que le llevó a hacer un uso racional de los materiales y de los repertorios decorativos que traslada a la superficie del bien que va a ornamentar⁴⁹.

La idoneidad de su labor comienza con una preparación adecuada de los frontales de madera, aunque en ellos se da la salvedad de que no emplea bandas de tejido para atenuar la unión de varios tablones que los conforman en sentido longitudinal. El éxito de su acabado reside en el buen trabajo que efectúa sobre el espacio que intenta decorarse, cuyo aparejo o estucado presenta una superficie totalmente plana y delata el buen oficio del autor. Sobre ellos, siempre en posición horizontal, esboza los motivos y diseños a recrear, pudiendo hacer uso de plantillas u otros elementos de guía al tiempo de bosquejarlos. Tal dinámica exige una planificación previa y la adecuación de los repertorios a la superficie disponible para el ornato, por lo que no resulta extraña la inversión o repetición que puede hacerse de dichas soluciones en un momento dado. Es más, dada la conveniencia de ese procedimiento, el artista pudo eludir un estarcido de gran detalle o concreción.

Después de distribuirlos sobre la superficie estucada, comienza a definir dichos motivos por medio de cincelados y una talla superficial de sus contornos, volúmenes y texturas, lo que obligaría a no errar en el manejo de gubias y cinceles. Además, es probable que en esta fase del trabajo esbozara los matices que luego iba a generar con la aplicación de una fina lámina de pan de oro, ya que, a pesar del embolado previo, su fragilidad las quebraría al tiempo de ser percutidas con los punzones correspondientes. En todas las obras Abreu recurre a oro de alto quilataje, en relación siempre con el habitual picado de lustre bajo formas distintas para generar un contraste mayor. Nuestro artífice es muy correcto y lineal en el acomodo de esa técnica, empleando por lo general cabezas de buriles con punta roma que delatan maestría y habilidad en su manipulación. Tal añadido se manifiesta bajo un trazo lineal y regular, revelando una apariencia homogénea respecto a la simulación del natural [fig. 5].

La aplicación del oro resulta limitada, ya que se circunscribe a la recreación de galones, flecos y otros elementos de pasamanería e insiste en la economía de medios aludida antes. Como es lógico, dispone la lámina de pan de oro en zonas donde quedará a la vista, dejando de margen unos milímetros para ser cubierto y delimitar su superficie con un cromatismo diferente. La aplicación del color también demuestra pericia. Aprovecha el tono blanco del fondo a la hora de recrear los motivos florales con manchas de color muy bien definidas por medio de óleos y retoques al temple,

⁴⁹ Se trata de una dinámica común a trabajos del mismo tipo promovidos en el norte de Tenerife, tal y como señala CRUZ HERNÁNDEZ, Gustavo (2018): *Rocallas y flores. Policromías de gusto rococó en el valle de La Orotava* [trabajo de fin de grado inédito]. La Laguna, Universidad de La Laguna.





Fig. 5. Frontal. Retablo del Señor de la Cañita [det.]. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

llegando, incluso, a siluetear algunas formas con tonos azules que generan efectos de sombreado y profundidad. Es más, en ocasiones da la sensación de que marca el dibujo previo ligeramente. Dicha técnica revela concreción y destreza en el manejo del pincel, hasta el punto de que juega con los colores para mostrar efectos que eluden la planitud. En el caso de los repertorios florales ello se observa en la aplicación del colorido con tonos oscuros y claros, mientras que en los aditamentos dorados, sobre todo en la simulación de la flecadura horizontal, recurre a aguadas rojizas que procuran sombras [fig. 6].

En su conjunto, el frontal de san Juan es una obra vistosa, que denota la asimilación de repertorios florales al uso, interpretados de forma libre. Se trata de una solución con fin y efecto pictórico, que elude la copia directa o fiel del natural y, por añadidura, de repertorios conocidos a partir de su difusión e interpretación dieciochesca. Esa cotidianeidad de los motivos permite que resulten próximos y familiares, aunque no es fácil concretar un débito claro respecto a soluciones contempladas en tejidos labrados de seda para confeccionar prendas del atuendo personal y ornamentos, estampas, telas entrefinas que vistieron paredes, papeles que ornamentaban los ámbitos domésticos⁵⁰ e, incluso, hasta papeles que decoraron muchas ediciones

⁵⁰ El protagonismo de los papeles pintados para decorar interiores a finales del Antiguo Régimen no ha podido valorarse en Canarias. Apenas perduran testimonios en uso, pero sí abundan



Fig. 6. Frontal [det]. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

y la encuadernación coetánea de manuscritos. Lo que predomina en este caso es un sentido artístico que reinventa y actualiza motivos populares cuando finalizaba el siglo XVIII, si bien no llega a adscribirse tan claramente a fórmulas de gusto rococó por el símil textil bajo formas sinuosas, patrones tendentes a una linealidad vertical, el sentido o ritmo que describen los motivos por medio de su repetición continua y, sobre todo, recreaciones de flores con un naturalismo cuidado, donde se combinan hábilmente rosas, morados y verdes para generar una armonía mayor en lo visual.

Responde, en efecto, a un lenguaje propio y personalizado para el ámbito insular, que no es tan común bajo esa interpretación floral ni se presta a una comparativa fácil con lo reproducido por otros maestros de aquel tiempo. Su cotidianeidad lo aproxima a soluciones que el pintor tinerfeño Cristóbal Afonso reprodujo en tantos retablos y bienes muebles durante el siglo XVIII, cuyo estudio o sistematización en lo formal no se ha afrontado aún a partir de ejemplares atribuidos y documentados en Vega de Río Palmas, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, Granadilla, Güímar, Icod de los Vinos, La Guancha, El Tanque, Los Realejos, La Orotava y Tacoronte⁵¹. En

noticias sobre ellos. Sin ir más lejos, en 1776-1781 el mayordomo de la parroquia de San Juan invirtió 90 reales para ayudar en la compra de «papel pintado con que se colgó la sacristía» y otra cantidad menor para adquirir «colores con que pintarla». AHDLL: FPSJLO. Libro de fábrica, ff. 171v-172r.

⁵¹ AMADOR MARRERO, Pablo F. y VILLALMANZO DE ARMAS, Teresa (2005): «Cristóbal Afonso y el retablo de la Virgen de la Peña», *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*.





las obras de Afonso predomina un sentido fiel a repertorios de gusto rococó, mucho más pictórico y arbitrario, donde las rocallas bajo múltiples formas, copias literales de tejidos, repertorios florales, inscripciones en latín, cartelas con perfil sinuoso, ángeles en diversa actitud, simulaciones arquitectónicas y otros recursos de aliento dieciochesco decoran los tableros de madera recortada que integran y rematan conjuntos compuestos a partir de pilares abalaustrados. El valor de sus creaciones es tal que revelan a menudo motivos incorporados en los programas de pintura mural y en el ornato de techumbres de madera que el mismo Afonso pudo afrontar en Tenerife. Como señalamos en otra ocasión, en ellos son perceptibles temas iconográficos que Antonio Acisclo Palomino (1655-1726) describe en *El museo pictórico y escala óptica* y modelos de recreación arquitectónica que Andrea Pozzo (1642-1709) divulgó en *Perspectiva pictorum et architectorum*⁵². Además, se da la salvedad de que este maestro fue coetáneo de Gerardo Francisco de Abreu y coincidiría con él en La Orotava, donde es sabido que ambos vivieron durante la década de 1780⁵³.

Aunque a veces parezca lo contrario, el sentido ornamental de las obras de Cristóbal Afonso no guarda tanta relación con otro frontal que puede adscribirse a Abreu: el que decora el retablo de la Inmaculada en la iglesia parroquial de la Concepción [fig. 7], cuyo emplazamiento en el viejo y el nuevo templo fue siempre la capilla mayor. Hasta principios del siglo XIX ese gran conjunto líneo presidió su presbiterio⁵⁴, por lo que pudo pintarse antes de la consagración del inmueble actual en 1788. El libro o registro de fábrica no confirma esa hipótesis, pero resulta probable si atendemos a las «medidas de ornato» que los impulsores de su reconstrucción alentaron desde la década anterior. En 1775, por ejemplo, costearon un gran tabernáculo con relieves de estilo rococó que ensambló el «oficial de tallador» Manuel

tura. Arrecife, Cabildo de Lanzarote, t. II, pp. 227-235; GÓMEZ-LUIS RAVELO, Juan (2008): «Aportaciones del arte canario a la retablistica hispana. Los retablos de estilo rococó de Icod de los Vinos, probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso», *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, pp. 17-24; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús (2013): «Contribución a la retablistica pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el sur de Tenerife», *III Jornadas de Historia del Sur de Tenerife*. Arona, Ayuntamiento de Arona, pp. 403-422; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2017): «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, pp. 455-492; HERNÁNDEZ ABREU, Pablo (2018): «El esplendor del siglo XVIII» y «Retablo mayor y artesonado», *María, amparo de nuestra fe*. Icod de Los Vinos, Parroquia de El Amparo, pp. 21-40, 131-134; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2018): «Reformismo ilustrado y culto eucarístico. El programa iconográfico del presbiterio en la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava (Tenerife)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 65, pp. 17-20.

⁵² CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (2005): «La pintura en las techumbres canarias del siglo XVIII: entre la tradición y la influencia italiana», *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*. La Laguna, Artemisa Ediciones, pp. 161-173; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2020): «Cristóbal Afonso (1742-1798) y la pintura mural en Canarias. Nuevas ideas y atribuciones», *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 1-20.

⁵³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 109-114.

⁵⁴ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, t. I, pp. 119-121.



Fig. 7. Frontal. Retablo de la Inmaculada Concepción. Gerardo Francisco de Abreu [atrib.]. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

Francisco Amador y años después se sucedieron otras acciones que perseguían el amueblamiento de una cabecera grande y espaciosa, siempre en torno a dicho conjunto eucarístico y el retablo del siglo XVII ahora reutilizado⁵⁵. No obstante, las únicas acciones documentadas en ese sentido corresponden con el arreglo del antiguo frontal de plata entre 1781 y 1789, ya que antes de su colocación en el presbiterio resultó necesario «hacerle dos paños nuevos, blanquearlo y bruñirlo». Poco después, entre 1789 y 1805, los mayordomos de fábrica adquirieron manteles y frontales de damasco blanco y morado para revestir las mesas de altar del tabernáculo y de gran parte de los retablos existentes en el templo, incluyendo el mayor⁵⁶.

Que la obra de Abreu se adaptó al conjunto de corte salomónico parece probable por el sentido decorativo que manifiesta y sus dimensiones de 99 × 348,5 cm, mayores de lo habitual para un retablo del siglo XVIII. Además, a diferencia del ejemplar ya descrito de san Juan, su superficie quedó estructurada por molduras de madera con escaso volumen que delimitan los espacios ornamentados. Al carecer de firma o referencias documentales, el mejor aval para la adscripción a nuestro fraile y artista es el aspecto técnico, así como el repertorio formal que exhibe aunando recreaciones florales y detalles en oro visto que se atienen al gusto rococó en vigor, formas sinuosas de aliento naturalista y concatenaciones que inciden en la verticalidad de los recursos desplegados sobre la superficie a decorar. Tal es así que en este caso llegan a diferenciarse claramente rocallas y elementos que interpretan formas vegetales bajo una estilización mayor, no sin vincularlos a motivos que el autor recrea con óleo a partir de los sobredorados. Por todo ello, la decoración no manifiesta tanta libertad creativa y sí la adaptación de unas prácticas convencionales o al uso, que podríamos tipificar como normativas por la repetición de un mismo prototipo hasta en ocho ocasiones. En este aspecto se fundamenta su vistosidad y la dependencia respecto a antecedentes textiles o papeles pintados, porque, a partir de la unidad

⁵⁵ AHN: Consejos. Legajo 15760/1. Pieza 6, s/f.

⁵⁶ APCLO: Libro III de fábrica, ff. 149v, 163r, 164r, 177v.





Fig. 8. Frontal [det.]. Retablo de la Inmaculada Concepción. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

que genera la superficie disponible entre la moldura y el extremo, crea una unidad decorativa que copia sistemáticamente en la parte central por medio de plantillas o moldes. Ese motivo matriz funciona del mismo modo que un *rapport* para los tejidos, por lo que el mayor logro de la obra reside en definirlo bien y replicarlo tantas veces como hiciera falta sin errar en las proporciones [fig. 8].

Además de ello, esta pieza confirma la habilidad de Abreu para ordenar recursos por medio de flores que muestran una tendencia mayor a la esquematización. Al no tener siempre molduras en relieve, divide los motivos en ambos cuerpos con galones simulados de oro fino. En ese detalle observamos de nuevo un uso hábil de las láminas de dicho material y de los picados de lustre, que evitan siempre el carácter plano de la superficie. Sin embargo, como sucede también con el prototipo de los paños o de las secciones ornamentadas, da la sensación de que una limpieza abrasiva y los propios desgastes eliminaron los matices de mayor riqueza que proporcionarían aguadas y efectos bronceados sobre el oro, perceptibles mejor en la obra del Farrobo. A pesar de ello, este frontal de la Concepción manifiesta igual trabajo de los aparejos o estucos por medio de cincelados, la recreación de los motivos



Fig. 9. Frontal [det.]. Retablo. Ermita de San Vicente, Los Realejos.
Gerardo Francisco de Abreu. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

florales con una técnica esmerada y la simulación de sombras que procuraban colores oscuros aplicados sobre el tono blanco de base, algo que insiste en la necesidad de otorgar profundidad evocando el relieve. Dichas cualidades, que eluden muchas veces la pintura rápida, plana y espontánea de autores coetáneos como Cristóbal Afonso, se observan en una tercera obra que vinculamos con Gerardo Francisco de Abreu: el frontal que exhibe el único retablo de la ermita de san Vicente en Los Realejos, cuyo estado de conservación actual dificulta el análisis. Pendiente de un proceso de restauración que se acometerá en breve, es otra pieza de entidad e insiste en las cualidades técnicas ya señaladas. No obstante, las pérdidas que revela su capa pictórica previenen acerca del cuidado que el autor puso en la preparación de tres tablones de madera que lo conforman y unió en sentido longitudinal, alcanzando las dimensiones extremas de 102,5 × 250,5 cm. La diferencia estriba ahora en los colores elegidos para el fondo de la ornamentación, en este caso combinando blanco en el espacio central y rojo en los laterales y en la parte superior. Ello no impide que las soluciones técnicas sean las mismas, al combinar cincelados sobre el aparejo que no muestran tanta precisión o calidad, un uso del picado de lustre más arbitrario y simulaciones de motivos florales, proclives también a formas simétricas [fig. 9].

Precisamente, sin obviar la economía de medios aludida en relación con las obras de La Orotava, encontramos de nuevo aplicaciones al óleo y al temple que parten del color elegido para el fondo, ayudan a definir espacios centralizados a modo de medallas o cartelas, delimitan bien las flores y simulan sombras por medio de





Fig. 10. Frontal [det.]. Retablo. Ermita de San Vicente, Los Realejos. Gerardo Francisco de Abreu. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

tonos azules en algunos contornos. Lo más atractivo en este caso son detalles de los elementos y motivos sobredorados, porque, a pesar de su deterioro, no revelan tanta alteración en algunas partes. El artífice recurre en ellos a tonos y colores translúcidos con apariencia ambarina, que generan los efectos estimables del bronce o un matiz metálico sobre la lámina de pan de oro [fig. 10].

Lamentablemente, tampoco conocemos referencias documentales sobre esta obra, su encargo y la fecha en que pudo llevarse a la ermita, pues no guarda una relación evidente con el retablo que lo acoge sin conformar o definir una mesa de altar. La comparativa del frontal con el ornato de ese conjunto líneo, muy repintado en la actualidad, y con las pinturas murales que decoran el presbiterio de la ermita sirven para comprender el alcance de la producción que vinculamos con Abreu, porque en las otras prima un sentido más pictórico y fidelidad respecto a la simulación de tejidos. Tal es así que el repertorio parietal, ya reconstruido en parte, denota el acomodo de soluciones textiles que ganaron fama gracias a diseños difundidos por colgaduras de damasco y brocatel. El frontal previene sobre un uso diferente de dichos repertorios a partir de lo señalado antes, siempre bajo fórmulas de gran personalidad.

Lo más probable es que esta pieza también fuera reutilizada y cuente con otro origen, porque, de no ser así, no tendría sentido su inadaptación en el material y el repinte que parece mostrar el medallón central con símbolos alusivos al martirio. En cualquier caso, el patrimonio conservado en la ermita previene sobre un proceso

de reconstrucción y ornato que debió promoverse en su fábrica durante la segunda mitad del siglo XVIII. Las piezas fundamentales de tales acciones serían las pinturas de la cabecera y el nuevo retablo que exhibe motivos de gusto rococó, ambas sin documentar⁵⁷. Es posible que en esa empresa participara el citado Cristóbal Afonso, con quien se han vinculado otros trabajos que afrontaría en las parroquias de ambos Realejos durante la década de 1770⁵⁸. Más oportuna resulta una atribución a dicho autor que realiza Hernández Abreu e implica la decoración pictórica del trono o altar de culto que san Vicente preside durante su fiesta de enero, restaurado por último⁵⁹.

RECIBIDO: 29/3/2022; ACEPTADO: 7/4/2022

⁵⁷ Cfr. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel J. (2009): «La ermita de San Vicente Mártir: fundación, arquitectura y patrimonio», *San Vicente. Cuatro siglos de devoción en Los Realejos*. Los Realejos, Ayuntamiento de Los Realejos, pp. 112-114.

⁵⁸ LORENZO LIMA, Juan Alejandro y ZALBA GONZÁLEZ, Eduardo (2017): «La cofradía de la Virgen y su tiempo. Comentarios sobre el borrador de las constituciones (1781)», *Remedios. Testimonio devocional de Los Realejos*. Los Realejos, Ayuntamiento de Los Realejos, pp. 149-150; HERNÁNDEZ ABREU, Pablo (2018): «Arte y devoción en torno a la muerte. Las cofradías de Ánimas de Los Realejos», *Revista de Historia*, n.º 200, pp. 105-106.

⁵⁹ No podemos concluir este artículo sin agradecer la colaboración que nos han prestado para su desarrollo Francisco Delgado González, Honorio Campos Gutiérrez, Adolfo Padrón Rodríguez, Marcos Antonio García Luis, Pablo Hernández Abreu, Manuel J. Hernández González, José Concepción Rodríguez, Carlos Rodríguez Morales, Pablo Amador Marrero, Marcos Hernández Moreno y Rita Rodríguez.



ARTE DE RETORNO. LA RETROALIMENTACIÓN ARTÍSTICA ENTRE AMÉRICA LATINA Y LAS ISLAS CANARIAS, Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DEL PATRIMONIO COLONIAL CHILENO (SIGLOS XVII-XVIII)*

Antonio Marrero Alberto**
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo plantear un nuevo concepto, el *Arte de Retorno*, que permite dar nombre al proceso de retroalimentación artística entre América Latina y las Islas Canarias en el periodo colonial. El trasiego de influencias en un contexto atlántico y comercial entre Europa y América permite la formulación de este concepto, que se adapta a este viaje de ida y vuelta, y que tiene como protagonistas a los virreinos y a las Islas Canarias. Del mismo modo, pretendemos observar la medida en que este comercio intelectual influyó en la conformación del patrimonio colonial en Chile.

PALABRAS CLAVE: América Latina, Chile, Islas Canarias, retorno, retroalimentación, siglos XVII y XVIII.

RETURN ART: THE ARTISTIC FEEDBACK BETWEEN LATIN AMERICA AND CANARY ISLANDS, AND ITS ROLE IN THE CONFORMATION OF THE CHILEAN HERITAGE (17TH-18TH CENTURIES)

ABSTRACT

The objective of this article is to propose a new concept, the *Art of Return*, which gives a name to the process of artistic feedback between Latin America and the Canary Islands in the colonial period. The transfer of influences in an Atlantic and commercial context between Europe and America allows the formulation of the aforementioned concept, which adapts to this round trip, and whose protagonists are the viceroys and the Canary Islands. In the same way, we intend to observe the extent to which this intellectual trade influenced the conformation of the colonial heritage in Chile.

KEYWORDS: Canary Islands, Chile, eighteenth and nineteenth century, feedback, Latin America, return.



INTRODUCCIÓN

Definimos como *Arte de Retorno* al conjunto de procesos y fenómenos artísticos que, plasmados en la circulación de obras, modelos y artistas, fueron vehículo de transferencias entre América Latina y las Islas Canarias a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En este caso, aunque ambos territorios saldrían beneficiados de este viaje de ida y vuelta, la repercusión sería mayor en el Archipiélago pues, debido a su reciente incorporación a la Corona, será el patrimonio venido del Nuevo Mundo el que tendrá un hondo calado e influirá en los artistas isleños a lo largo de las centurias posteriores.

Esta nueva conceptualización permite poner nombre al devenir artístico y estético entre los virreinos y las Islas Canarias en el mencionado segmento cronológico, las conexiones culturales entre ellos, el protagonismo del Archipiélago en el patrimonio americano (y viceversa) y el papel primordial del *Arte de Retorno* como atestiguo de este «comercio intelectual». El territorio isleño como punto de parada obligada en el paso hacia América justifica la mezcla de aportes europeos, españoles y americanos, gestando un arte popular, con un mayor acercamiento e identificación con los gustos del Nuevo Mundo¹. Ahondar en el conocimiento de esta retroalimentación artística permite considerar la producción de piezas como elemento cohesionador y generador de identidad cultural.

Para este artículo tomamos como procedimiento metodológico principal la lectura de fuentes que ayuden en una reflexión historiográfica necesaria para la justificación de la formulación y uso del concepto que es objeto de nuestro estudio. Esto supone también tener en cuenta el aspecto iconográfico e iconológico de las piezas, al tiempo que se tienen en consideración las vertientes biográficas, catalográficas y sociales que de las obras de arte pueden derivarse, construyendo una metodología variada y transdisciplinar.

ARTE DE RETORNO. RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE AMÉRICA LATINA Y LAS ISLAS CANARIAS

Para aquellos investigadores que han profundizado en las relaciones artísticas entre los países de América Latina y las Islas, se hace evidente el nexo entre ambas: la primera exporta obras de arte que, aunque tengan como referente mode-

* Este artículo se elaboró a partir del proyecto de Postdoctorado de Excelencia Junior, convenio ULL-Fundación Bancaria La Caixa - Fundación Bancaria CajaCanarias, titulado «*Arte de Retorno*: techumbres mudéjares policromadas y retroalimentación artística entre las Islas Canarias, México, Ecuador y Bolivia (siglos XVII-XVIII)».

** Docente e investigador, Universidad de La Laguna, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia del Arte y Filosofía. <https://orcid.org/0000-0002-5724-0385>. E-mail: amarrera@ull.edu.es.

¹ GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona: Lunwerg, 2000, p. 11.



Fig. 1. Interior de la iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría, Tacoronte (Tenerife). Foto del autor.

los y piezas peninsulares llegados a aquellas tierras, han sido realizadas a partir de la reinterpretación idiosincrática vinculada al artista americano; la segunda funciona como punto estratégico, lugar de paso de carabelas y navíos, laboratorio artístico y urbanístico, receptora fundamental de telas e imágenes del Nuevo Mundo. «Entrar en una iglesia canaria es la mejor manera de visitar América Latina sin salir de Europa» (fig. 1), célebre frase que, con diferencias y variables, en el ambiente artístico canario bien explica lo que acabamos de postular. Palabras que, si por un lado hacen referencia a una multitud de piezas de talleres de los diferentes virreinos y territorios americanos en las Islas, por el otro nos sugieren una lectura que detecte la influencia que se reflejará en los artistas canarios y en su producción².

Es por esto que el concepto de *Arte de Retorno* se refiere, entre otras posibilidades, a la exportación de piezas americanas en dirección a la metrópoli, las cuales presentan débitos claros de los modelos, obras y artistas españoles, pero al mismo tiempo ostentan un sello personal y único. Éste encuentra cabida y admiración en los creadores y la sociedad canaria, tal vez porque, en muchos aspectos, ambos territorios tienen similar desarrollo histórico, artístico y vivencial. Así se explica que

² CALERO RUIZ, Clementina. «Iconografía de la Trinidad en la pintura iberoamericana: la escuela mexicana», en *Libro-Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 1992, pp. 287-296.



establezcamos el inicio de nuestro estudio en el siglo xvii ya que, aunque los territorios conquistados reciben piezas foráneas desde los inicios de la ocupación, no será hasta dicha centuria cuando comenzará el auge de la producción artística propia y su exportación a otros lugares³.

Para entender el proceso de implementación de modelos y readaptación bajo el prisma de la comunidad establecida en los territorios del continente americano, conviene citar a Ramón Gutiérrez, quien señala que

El proceso de transculturación ibérica a América forma un continuo histórico desde el «descubrimiento» del continente hasta la independencia del mismo. Sin embargo, las formas de la impronta cultural europea habrán de sufrir mutaciones derivadas de las causales geográficas y culturales americanas, variando en los diversos tiempos históricos. La transferencia de ideas y criterios artísticos deben, pues, referirse a un marco de hechos histórico-culturales más completos que incluyen, entre otras, las siguientes variables: a) situación del país emisor, b) situación del país receptor, c) variaciones en el centro de emisión, d) reelaboración en el receptor, e) creación frente a sollicitaciones inéditas. A ello deberíamos sumar los condicionantes de los procesos de síntesis cultural que se van produciendo notoriamente en diversas áreas de América española desde finales del siglo xvi⁴.

Finalmente hace una defensa innegable del arte desarrollado en el periodo colonial donde, además de contradecir muchas ideas preestablecidas sobre lo que es arte y lo que son pervivencias culturales, plantea una afirmación que es extrapolable al caso canario, en la cual el arte que se desarrolla en los lugares conquistados por la corona española responde al tiempo que es propio del lugar, no toma como medida el tiempo europeo, por lo que no debemos considerarlo anacrónico⁵.

Son numerosos los artistas que, a través del encargo de obras originales, de grabados que reproducen dichas piezas o de su traslado a los nuevos territorios a crear *in situ*, marcan la tendencia y las formas en el nacimiento y desarrollo de un patrimonio eminentemente americano. Personajes como Bartolomé Murillo, Francisco de Zurbarán, Martínez Montañez, Pedro de Mena, Alonso Cano, Juan de Mesa o Juan de Arfe dejan su influencia e impronta en los artistas americanos, y otros, como Martín de Andújar⁶, escogen el Nuevo Mundo como lugar de residen-

³ PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias: del Gótico al Manierismo*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008, pp. 280-297.

⁴ GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 11.

⁵ La idea de medir el tiempo según el lugar en el que tiene lugar la producción artística válida y legítima, no sólo el arte canario, sino también el que se desarrolla en la Capitanía General de Chile, el cual abordaremos más adelante. GUTIÉRREZ, Ramón. *op. cit.*, p. 12.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España, 1600- 1770*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 235.



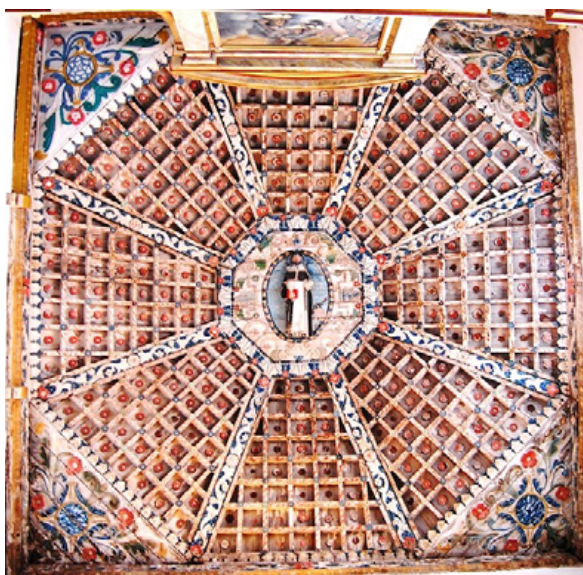


Fig. 2. Artesonado, Antonio de Orbarán (atrib.), c. 1661-1670, madera policromada, 1060/1210 × 725 × 720 cm. Iglesia de Santo Domingo, La Orotava (Tenerife). Foto del autor.

cia, previa estadía de tres años en Tenerife con el correspondiente establecimiento de una escuela escultórica en la localidad de Garachico⁷.

Artistas de la América colonial de la talla de Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, José de Páez, Juan de Ibarra, Miguel Cabrera o Bernardo Legarda beben de todas estas vertientes y reproducen un tipo de arte que, respondiendo a lenguajes universales, presenta características propias. Una vez que sus imágenes llegan a Canarias⁸, servirán como fuente de inspiración y espejo en el que mirarse para los artistas isleños e incluso, a modo de *Artista de Retorno* (concepto que también nos atrevemos a acuñar debido a las circunstancias), tenemos el caso de Antonio de Orbarán, carpintero y escultor nacido en Puebla de los Ángeles (México), que emigra a tierras canarias y trabaja en las islas de La Palma y Tenerife (fig. 2)⁹.

⁷ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián y CALERO RUIZ, Clementina. *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura del barroco en Canarias*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008, pp. 168-177.

⁸ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «Escultura y pintura americanas en Canarias», en F. Morales Padrón (eds.), *Canarias América. Gran enciclopedia de España y América*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977, pp. 213-224.

⁹ PÉREZ MORERA, Jesús. «El maestro mayor de todas obras. Antonio de Orbarán». *Encrucijada*, n.º 1 (2009), pp. 52-119.



Forjada durante siglos, existe una certeza en el canario que lo une irremediamente a los territorios iberoamericanos. Creemos que ello se deba a un sentimiento de empatía y hermanamiento, producto de una historia conjunta y una emigración incesante. Existe un dicho que, de hondo calado en la conciencia isleña, da buena cuenta de ello: «Los canarios somos políticamente europeos, geográficamente africanos, pero nuestro corazón está en América»¹⁰. Esta afirmación es extrapolable al ámbito que compete a nuestra especialidad, siendo una de las cuestiones menos estudiadas de la Historia del Arte en Canarias¹¹. Aunque esta cita sea de 1977, a lo largo de estos cuarenta años de investigación en las islas no son muchas las monografías o los estudios pormenorizados o tesis doctoral (aunque sí mediante catálogo de obras¹²) sobre dichas relaciones entre Hispanoamérica y el Archipiélago, por lo que se hace necesaria, para la comprensión y complementación de los estudios artísticos de ambos territorios en los siglos XVII y XVIII, una investigación como la presente, que da nomenclatura al proceso en cuestión¹³.

Son numerosos los motivos que avalan estos sentimientos que enraízan y comparten todos los isleños. Independientemente de la situación prehispánica en ambos territorios, el proceso conquistador por parte de la corona española es prácticamente coetáneo, lo que lleva a una vivencia paralela y similar de la nueva realidad impuesta europea. El hecho de que el territorio americano sea inmensamente más grande que el del Archipiélago justifica una emigración que nace en los albores del siglo XVI y continúa hoy en día. En palabras de Alfonso Trujillo,

La conquista de Canarias supone un prólogo del descubrimiento y colonización de América, y las carabelas expedicionarias se abastecían aquí no solamente de «aguada» y víveres sino también del elemento humano imprescindible para la empresa. [...] Tal emigración ha dado lugar históricamente a una fuerte repercusión en la economía y en la demografía de las Islas y, por lo tanto, también en el arte¹⁴.

¹⁰ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. «Interrelaciones histórico-artísticas canario-americanas», en *Jornadas de Estudios Canarias-América*. Santa Cruz de Tenerife: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1980, p. 99.

¹¹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife». *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 23 (1977): 583.

¹² El proceso de inventariado de piezas americanas existentes en las Islas Canarias encuentra reflejo en los textos que sobre el tema han visto la luz, poniendo como caso el de la orfebrería, estudiada en profundidad en PÉREZ MORERA, Jesús. *Arte, devoción y fortuna. Platería americana en las Canarias occidentales*. San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2010; PÉREZ MORERA, Jesús. *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias, 2011.

¹³ Del mismo modo, urge una tesis doctoral que aborde el patrimonio virreinal en Canarias desde una perspectiva múltiple en cuanto a metodologías se refiere.

¹⁴ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. «Elementos decorativos indios en el retablo canario», en F. Morales Padrón (eds.), *II Coloquios de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 455.





Fig. 3. *Santa Teresa de Jesús*, Antón María Maragliano, 1.^a mitad del siglo XVIII, madera dorada y policromada. Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Foto del autor.

Una vez conquistadas, las islas necesitarán de piezas que devocionar y que presenten un marcado carácter evangelizador y aleccionador, características dirigidas a las comunidades residentes en este territorio. Entrado el siglo XVII y a medida que aumenta la población y, con ella, sus necesidades religiosas, comenzará una etapa generalizada de ampliaciones arquitectónicas en todos los templos y santuarios isleños, a la vez que llegarán piezas flamencas, italianas y peninsulares (fig. 3)¹⁵. Esta misma realidad aumenta exponencialmente en el territorio americano, lo cual se incrementa con las políticas expansionistas españolas y la problemática derivada de la resistencia precolombina. Todo ello justifica la riqueza patrimonial de dichos territorios que tiene como punto de partida la religiosidad y la funcionalidad y, al mismo tiempo, explica las concomitancias existentes entre ambos.

Al hilo de esta cuestión idiosincrática, resultan esclarecedoras las palabras de Bedoya y Gil sobre el surgimiento de la producción artística virreinal y sus productores, los cuales disertan sobre la existencia de núcleos formados por artistas peninsulares y criollos que albergaron a individuos de las clases más desfavorecidas de la

¹⁵ Sin lugar a dudas, la colección de Historia Cultural del Arte en Canarias, publicada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, es la mayor aportación a la investigación en Historia del Arte realizada en las islas. En los tomos dedicados al periodo colonial (II, III y IV), ocupa capítulos destacados la importancia de la llegada de arte foráneo al Archipiélago.



sociedad, como negros, mulatos, indios, mestizos, etc.¹⁶. Dicha actividad supuso un ascenso social y una reafirmación para ellos que emanaba del ámbito profesional, pues las clases acomodadas despreciaban los trabajos manuales.

La llegada de piezas americanas al territorio canario a lo largo de los siglos XVII y XVIII está más que justificada, además de por lo expuesto, porque la producción generada en los talleres isleños tiene un carácter de subsistencia, incapaz de nutrir los edificios canarios y su demanda. Éste es el motivo por el que su exportación a otros territorios es mínima, en comparación con el caso americano¹⁷. Calero Ruiz, al hablar de la llegada de obra foránea, afirmará que

... algo semejante acontece con el Nuevo Continente, puesto que la llegada de esculturas es enorme, además de pinturas y en especial de piezas de orfebrería; tal y como sucedía en Génova, desde el siglo XVI y de forma prácticamente ininterrumpida han ido llegando al archipiélago objetos procedentes del Nuevo Mundo. Su arribada podía deberse a varios motivos, bien por encargos efectuados desde las islas, o al ser remitidas directamente a través de emigrantes isleños, a su vuelta¹⁸.

Son muchos los investigadores del ámbito canario que se suman a esta afirmación, estableciendo paralelismos con los talleres flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII¹⁹. Las obras de carácter novohispano que tenían como destino el Archipiélago podían realizarse según los siguientes motivos: por encargo de canarios establecidos en Indias para ser enviadas a sus localidades de origen a modo de gloria personal; trasladadas junto con sus dueños cuando visitaban, de manera temporal o definitiva, las islas; por petición expresa desde Canarias beneficiándose del prolijo comercio establecido entre el Viejo y el Nuevo Mundo, que tenía a estas tierras como paso obligatorio (fig. 4)²⁰. Al respecto cabe mencionar las palabras de Pablo Amador en la introducción a su estudio sobre los Cristos de caña de maíz:

Fue la devoción de los emigrantes canarios la causante de que la arribada de la mayoría de las piezas americanas conservadas en las Islas sean de carácter sacro.

¹⁶ BEDOYA, Jorge M. y GIL, Noemí A. *El Arte de América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1973, p. 10.

¹⁷ Se realizó en el año 1992 una exposición cuyas piezas eran obras de arte de procedencia hispanoamericana y, aunque fue una actividad de reducidas dimensiones, sirvió para ofrecer una muestra de la riqueza que, de este patrimonio en concreto, existe en las Islas Canarias (RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. *Arte Hispanoamericano en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Diócesis de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1992).

¹⁸ CALERO RUIZ, Clementina. *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, ACT, 1987, pp. 40-41.

¹⁹ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Platería hispanoamericana en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana (Santa Cruz de Tenerife)». *Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º 44 (1999), pp. 91-104.

²⁰ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo. «Esculturas americanas en Canarias», en F. Morales Padrón (eds.), *II Coloquios de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 477.



Fig. 4. *San José con el Niño*, José Villegas Cora (atrib.), 1.ª mitad del siglo xviii, madera dorada y policromada, 130 cm. Iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría, Tacoronte (Tenerife). Foto del autor.

Muchas de estas piezas fueron remitidas desde América, o en otros casos, traídas por los propios isleños en su regreso, o simplemente fueron encargadas a talleres americanos gracias al comercio establecido entre las Islas y el Nuevo Continente, debido en gran medida a la bonanza económica que este mercado produjo²¹.

El aperturismo al que llegó el panorama artístico canario en cuanto a técnicas fue tal que contó con imágenes realizadas con maderas de coníferas y frondosas, incluyendo algunas preciosas como la caoba y el ébano; telas de lienzo y cáñamo imprimadas con carbonatos o sulfatos, pintadas sin preparación a modo de sarga, imitando arquitectura en un fingido *trompe l'oeil* o empleando el espectro de grises a modo de grisalla; metales variados como el cobre, plomo, latón, estaño, plata y oro, en ocasiones engarzando perlas y piedras preciosas²²; y materiales como hueso, marfil o nácar²³. En cuanto a la arquitectura, triunfa la madera en las techumbres,

²¹ AMADOR MARRERO, Pablo F. *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imagería en caña de maíz*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Telde, 2002, p. 13.

²² HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Orfebrería de Canarias*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1955.

²³ PÉREZ MORERA, Jesús. *La Casa Indiana. América hispana y Oriente en las colecciones de las Islas Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de La Laguna, 2017.





Figs. 5 y 6. *Virgen de la Antigua*, anónimo, siglo XVI (policromía de Gaspar de Quevedo, siglo XVII), madera dorada y policromada, 140 cm. Sacristía de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Laguna (Tenerife), y *Virgen de la Antigua*, José Luján Pérez, c. 1808-1818, madera dorada y policromada, 180 cm. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria. Fotos del autor.

tanto de tipo italo-portuguesa como mudéjar²⁴, con el uso de piedra basáltica en los elementos sustentantes y decorativos, y las paredes encaladas y enlucidas. En definitiva, un sinfín de materiales, pigmentos y soportes, de los cuales algunos podían haber resultado desconocidos si no fuera por este incesante viaje de ida y vuelta.

Las tipologías iconográficas y los modelos representados también ostentan paralelismos, triunfando representaciones marianas como la Virgen de Guadalupe²⁵, Nuestra Señora de Candelaria²⁶, Nuestra Señora de la Antigua²⁷ (figs. 5 y 6) o la

²⁴ MARRERO ALBERTO, Antonio. «¿Mudéjar o Mudejérico? Compendio historiográfico y reflexión crítica. El uso del término mudéjar en Canarias». *Revista de Historia Canaria*, n.º 199 (2017), pp. 105-140.

²⁵ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. «Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas». *Anuarios de Estudios Americanos*, n.º 37 (1980), pp. 697-707.

²⁶ RIQUELME PÉREZ, María Jesús. *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1990.

²⁷ VENCES VIDAL, Magdalena. *La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Mujer en su amplio espectro como figura protagonista en el Apocalipsis²⁸. Lo que nos llama la atención en este caso son las semejanzas en cuanto a las características formales de la representación y no en sí lo representado, siendo pocas las iconografías únicas de un lugar, democratizándose, en cualquier caso, su plasmación más allá de las fronteras primigenias.

Estas tipologías se trasladan a la arquitectura, existiendo los conceptos de Arquitectura Culta y Arquitectura Popular²⁹, aglutinadoras de todas las manifestaciones arquitectónicas, pero al mismo tiempo hay que mencionar las decoraciones labradas en piedra, los detalles de regusto precolombino en edificios canarios tales como la iglesia del Hospital de los Dolores o las gárgolas de la Casa Salazar, ambos en La Laguna, así como el trazado urbano en sistema hipodámico que triunfa en Iberoamérica y que fue el motivo principal que hizo merecedora a la ciudad de San Cristóbal de La Laguna del título de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO³⁰, al igual que el diseño de las plazas mayores en los territorios ya altamente referenciados³¹. Graziano Gasparini resume la forja del arte en Canarias y su relación con América al hecho de que las Islas eran lugar de tránsito, no sólo comercial sino también cultural hispano hacia el continente, siendo también zona de expresión cultural regional y, todo ello, favorecido por el aislamiento como valor de afirmación y creación de un ideario común, pero plagado de particularidades y especificidades³².

En definitiva, las Islas Canarias se erigen como lugar de paso obligatorio, receptoras de una variedad de arte foráneo a la que pocos territorios europeos y americanos se pueden comparar y, además, validadora de las soluciones artísticas y urbanísticas a implementar en los territorios del Nuevo Mundo.

ARTE DE RETORNO Y LA CONFORMACIÓN DEL PATRIMONIO COLONIAL EN CHILE

El recorrido efectuado por el patrimonio iberoamericano y canario, y la incidencia realizada en las características de ambos, sus semejanzas y diferencias, desemboca en el planteamiento que, a continuación, haremos de la conformación

²⁸ MARRERO ALBERTO, Antonio. «Un cuadro de la Inmaculada alada en Santa Catalina de Tacoronte». *Revista de Historia Canaria*, n.º 190 (2008), pp. 99-110.

²⁹ Términos ampliamente utilizados, no sólo circunscritos a las Islas Canarias en la Edad Moderna, sino en otros territorios del Viejo y el Nuevo Mundo (GONZÁLEZ, Dania. «Arquitectura Culta vs. Arquitectura Popular en la vivienda». *Arquitectura y urbanismo*, n.º 27 (2006), pp. 57-62).

³⁰ NAVARRO SEGURA, María Isabel. *La Laguna 1500, la ciudad-república: una utopía insular según Las Leyes de Platón*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1999.

³¹ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *Los centros históricos de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2010.

³² GASPARINI, Graziano. «Canarias-América. Transmisión de formas arquitectónicas y urbanas en el siglo XVI», en *IX Coloquio Historia Canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo insular de Gran Canaria, 1990, p. 1167.



del patrimonio del Chile colonial. Es nuestra pretensión ahondar en el papel que el territorio chileno jugó en este trasvase y transferencia de modelos y obras.

A modo de estado de la cuestión y poniéndonos en antecedentes, resulta esclarecedor el libro de Leopoldo Castedo quien escribió que

... la arquitectura barroca se proyecta hacia el sur con menor intensidad y vigencia, por cierto, que en los antiguos asentamientos de las culturas precolombinas [...] para a continuación hacer una serie de justificaciones en torno a la pobreza crónica del reino, las guerras seculares entre españoles y araucanos, que sólo vinieron a la paz a mediados del siglo XIX y, muy especialmente, los terremotos³³.

A pesar de las posibles causas de la pérdida del patrimonio, las cuales son comunes y compartidas con multitud de territorios³⁴, contamos con los suficientes casos como para trazar una realidad artística en el periodo estudiado. En el caso de la arquitectura, a pesar de los dramáticos seísmos de 1647 y 1730³⁵, quedan ejemplos de protagonismo indudable como son la iglesia de San Francisco y la Casa Colorada en Santiago de Chile; atrios cerrados, capillas posas, torres exentas, ermitas y edificaciones religiosas de regiones como Atacama³⁶ o Tarapacá³⁷, realizadas con los materiales propios del lugar que llevan a la arquitectura a confundirse con el entorno; las iglesias del archipiélago de Chiloé ejecutadas con material lignario; o la iglesia de San Francisco de Curimón, al norte de Santiago, construida en 1765³⁸.

La realidad sísmica del país impone un tipo de construcción que se democratiza en todo el cono sur americano y que consiste en edificaciones de madera, tierra y ladrillo³⁹. Fernando Guzmán también se hará eco de la trascendencia que los movimientos sísmicos tienen para la Capitanía, postulando que el tiempo en Chile se mide teniendo como referente los terremotos, determinando las posibles fases cons-

³³ CASTEDO, Leopoldo (1970). *Historia del Arte y de la Arquitectura Latinoamericana. Desde la Época Precolombina hasta hoy*. Barcelona: Pomaire, 1970, p. 187.

³⁴ En el caso de las Islas Canarias, los factores de destrucción de bienes artísticos son los incendios, las erupciones volcánicas, las intervenciones y remodelaciones invasivas, los ataques piráticos y los expolios, mientras que en Chile ganan los efectos destructivos de los terremotos, además de las causas antrópicas que comparten ambos territorios. PALACIOS ROA, Alfredo. *Fuentes para la historia sísmica de Chile (1570-1906)*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016.

³⁵ ONETTO PAVEZ, Mauricio. *Temblores de tierra en el jardín del Edén. Desastre, memoria e identidad. Chile, siglos XVI-XVIII*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2017.

³⁶ GAMES DÍAZ, Larry Patricio y GAMES DÍAZ, Cristian (2009). *Iglesias atacameñas del altiplano chileno*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.

³⁷ BENAVIDES COURTOIS, Juan y VILASECA, Pedro. *Arquitectura colonial en Tarapacá*. Santiago: Editorial Universitaria, 1981.

³⁸ GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Arte Cátedra, 1997, pp. 184-186.

³⁹ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales didácticos II: arquitectura y urbanismo*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 274-275.



Fig. 7. *Santa Cecilia*, escuela limeña, 1620, óleo sobre lienzo, Museo de La Merced, Santiago (Chile). Foto del autor.

tructivas y estilísticas⁴⁰. En cuanto a las artes plásticas, cinco son los lugares que, ya sea mediante la llegada de obra o de grabados, colaboran en la gesta del patrimonio colonial chileno. Estas influencias son italiana, flamenca, bávara, española y virreinal. La mejor manera de ilustrar este enriquecimiento artístico es mediante la elección de una obra paradigmática por cada exportador, centrándonos en su estudio.

En el caso italiano, el Museo de la Merced de la capital santiaguina⁴¹ cuenta con un lienzo de santa Cecilia tal como fue encontrada, con el cuello seccionado, la cabeza vuelta en dirección opuesta al espectador y el dedo índice señalando a sus pies (fig. 7). Basta un vistazo para cerciorarnos de que se trata de una reinterpretación de la famosa escultura que, de la misma santa, realizara Stefano Maderno en 1600 (1576-1636)⁴². Es evidente que el contacto con la obra no se produjo de manera directa, sino que se hizo por medio de la llegada de grabados. Esto cobra sentido al observar el que conserva el Museo Británico realizado en 1601 (un año después de la finalización de la imagen), enmarcada por un fondo arquitectónico de sello clasicista. La difusión de copias al Nuevo Mundo explicaría que en 1620 se estuviera

⁴⁰ Del mismo modo, este libro es de obligada referencia para algo que trataremos a continuación y se trata de las influencias foráneas en la construcción del patrimonio colonial en Chile, más concretamente, los débitos que los retablos chilenos de los siglos XVIII y XIX tienen de las características hispanoamericanas y bávaras. GUZMÁN, Fernando. *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*. Santiago de Chile: Universitaria, 2009, p. 21.

⁴¹ CARGGIOLI, Cynthia y VARGAS, Emilio. *Virgenes, mártires y santas mujeres: las imágenes religiosas en la cultura visual chilena*. Santiago: FONDART, Museo de la Merced, 2014.

⁴² BOUCHER, Bruce. *La escultura barroca en Italia*. Barcelona: Destino, 1999, pp. 31-32.



pintando el lienzo que estudiamos, atribuido a una escuela limeña y que, motivado por el comercio incesante con el Virreinato del Perú, llegaría a territorio chileno.

No es de extrañar la arribada de grabados a la Capitanía General de Chile, hecho que se democratizó para las Islas Canarias y todo el territorio americano. Esclarecedoras son las palabras de Pérez y Rodríguez cuando afirman que

Conquistadas las Islas cuando la imprenta empieza a difundirse, la multiplicación mecánica del texto escrito y sobre todo de la imagen –a través de la difusión de libros ilustrados, grabados y estampas que amplían el marco teórico y el mundo visual– permitió la formación a través de la teoría impresa y de la ilustración grabada, y puso en manos de los artistas y artesanos toda una serie de modelos sin moverse de su taller. Alejados de los centros emisores de cultura, los artífices que trabajaban en Canarias encontraron en ellos una fuente fundamental para conocer lo que se producía en los ámbitos europeos de prestigio como punto de partida para sus creaciones⁴³.

Esta cita entronca con la siguiente influencia: la flamenca. El Museo Colonial de San Francisco en Santiago conserva un lienzo de gran formato titulado *Árbol genealógico de la orden franciscana. Epílogo de la orden N.P.S. Francisco*⁴⁴ (fig. 8), atribuido al Círculo de Espinosa de los Monteros (1723), el cual toma como ejemplo a imitar el grabado de Peeter de Ilode (1626), grabado calcográfico a buril en cobre sobre papel verjurado cuyo ejemplar mejor conservado se encuentra en las dependencias de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, Santa Cruz de La Palma. Con más de ochocientos personajes y con algunas diferencias tanto en la composición como en la grafía⁴⁵, el cuadro ubicado en la institución chilena es uno de los ejemplos conocidos que repiten la obra flamenca, como son el *Epílogo de toda la orden de nuestro seráfico Padre San Francisco* de la iglesia de San Francisco de Cuzco (Perú), signada por el pintor Juan Espinoza de los Monteros en 1665, encargado por los franciscanos tras la destrucción de su convento en el terremoto de 1650, o *Los frutos de la religión seráfica*, ubicada en la iglesia del convento de San Francisco en Puebla de los Ángeles (México), firmada por el pintor poblano Cristóbal de Talavera y fechada el 9 de enero de 1731.

Otra influencia es la de procedencia bávara, la cual ha sido abordada por Gauvin Bailey y Fernando Guzmán, aproximándose a las obras de Johannes Bitterich (*Santa Ana y San Joaquín*, 1718-1720, Museo del Carmen de Maipú y catedral

⁴³ PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *op. cit.*, p. 111.

⁴⁴ MEBOLD, Luis. *Catálogo de pintura colonial en Chile: Convento- Museo San Francisco*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 64-91.

⁴⁵ Las referencias y textos del grabado están en latín, mientras que los del lienzo están en español. El estudio y la comparativa del grabado ha sido ampliamente estudiado por MARRERO ALBERTO, Antonio. «El árbol genealógico Franciscano. Desde un grabado flamenco en La Palma, hasta un lienzo cuzqueño en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile», en E. Acosta Guerrero (eds.), *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (pp. 1-20). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo insular de Gran Canaria, 2020, pp. 1-10.





Fig. 8. *Árbol genealógico de la orden franciscana. Epílogo de la orden de N.P.S. Francisco, Círculo de Espinosa de los Monteros, 1723, óleo sobre lienzo, 380 x 395 cm. Museo Colonial de San Francisco, Santiago (Chile). Foto Mebold, 2010, vol. II, p. 64.*

de Santiago de Chile) y de Jacob Kelner (*San Francisco Javier, 1748-1767*, catedral de Santiago de Chile), entre otras⁴⁶. En cuanto a los detalles bávaros en la arquitectura, se hace especialmente evidente en casos como la balaustrada del balcón corrido situado en la segunda planta de la Casa del Corregidor. Sin lugar a dudas, la presencia de jesuitas de ascendencia alemana marcó el desarrollo y evolución artística de la región. Su trabajo de la orfebrería en su sede de Calera de Tango es de sobra conocido, siendo uno de los máximos exponentes culturales del periodo colonial⁴⁷.

Debido a que es un territorio que se encontraba bajo dominio español, la llegada de obras de la metrópoli fue incesante, contando entre su acervo con una imagen atribuida al escultor hispalense Juan Martínez Montañés. Ésta es la clásica tipología del maestro, tantísimas veces reproducida, Niño Dios bendiciendo, ejecutada en torno a 1620. En su origen perteneció a las Hermanas de la Providencia, después al ingeniero ferroviario Mateo Clark, que finalmente la donó al arzobispo

⁴⁶ BAILEY, Gauvin y GUZMÁN, Fernando. «Two German sculptors who transformed the arts of colonial Chile: Johannes Bitterich and Jacob Kelner». *Burlington Magazine*, 156(1340), 2014, pp. 741-745.

⁴⁷ OVALLE CASTILLO, Darío. *La platería colonial en Chile*. Melipilla: Impr. La Moderna, 1944, pp. 1-86.





Fig. 9. *Cristo de mayo*, Fr. Pedro de Figueroa, 1613, madera policromada, iglesia de San Agustín, Santiago (Chile). Foto del autor.

Mariano Casanova⁴⁸. Aunque mucho se ha escrito sobre la influencia hispalense en los territorios virreinales, queda mucho por escribir sobre el salto que algunos artistas (como Martín de Andújar, mencionado anteriormente) dieron desde el Viejo al Nuevo Mundo, realizando la travesía atlántica⁴⁹.

Pero sin lugar a dudas, los núcleos emisores de la mayor parte de las obras que llegan a la Capitanía es el Virreinato del Perú y la Audiencia de Charcas. La introducción de obras desde dichos territorios es incesante, siendo ejemplar el ciclo pictórico de san Francisco compuesto por cincuenta y cuatro cuadros de origen cusqueño custodiados en el Museo Colonial de San Francisco en la ciudad de Santiago. Es un ejemplo paradigmático, pero no el único, dando buena cuenta de las relaciones entre regiones, lo que favorecería la transmisión de influencias filtradas según el tamiz virreinal-andino y la llegada de iconografías de toda índole que enriquecen y dan respuesta a las necesidades propias del territorio chileno. Otro ejemplo es el afamado *Cristo de mayo*, obra de Fr. Figueroa, de procedencia peruana y fechado en 1613, cuyo prestigio lo ha convertido en protagonista de numerosas leyendas sobre su hechura y desarrollo vital (fig. 9).

⁴⁸ DÍAZ VIAL, Claudio. *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile, siglos XVI-XX*. Santiago: Ograma, 2016, p. 60.

⁴⁹ GILA MEDINA, Lázaro. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco/Libros, 2010, pp. 455-562.



Fig. 10. *Virgen de Guadalupe*, José de Páez (atrib.), 1.ª mitad del siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 80 × 60 cm. Iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría, Tacoronte (Tenerife). Foto del autor.

La elite capitalina de la decimonovena centuria se hará eco de esta última influencia con el objetivo, en su mayoría, de desprestigiar la herencia artística que la marca hispana dejó en sus colonias tras los procesos independentistas. Y así lo escribió Pedro Lira: «La escuela quiteña ha ocasionado gravísimos males. La constante introducción de sus innumerables cuadros debía precisamente influir entre nosotros; la vida cotidiana de ellos debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrado el ojo a mirar toda clase de defectos y ninguna belleza»⁵⁰.

La llegada de obras foráneas, unida a la producción propia en la Capitanía, dan lugar a una amalgama y variedad de piezas coloniales que todavía están en proceso de estudio e inventariado. Son numerosos los ejemplos del patrimonio colonial existente en Chile y de cosecha propia que, además, presentan concomitancias y paralelismos con el ya mentado Arte de Retorno y las manifestaciones canarias, por lo que las relaciones artísticas se hacen evidentes y palpables.

CONCLUSIONES

Todo este recorrido por el patrimonio iberoamericano y canario, y la incidencia realizada en las características de ambos, sus semejanzas y diferencias, desemboca en la afirmación de que el papel del *Arte de Retorno* fue crucial en este trasvase y transferencia de modelos y obras (fig. 10), y la forma en la que las posibles escuelas existentes plasmaron esta realidad y la importancia inherente a este proceso.

⁵⁰ LIRA, Pedro. «Las Bellas Artes en Chile», *Anales de la Universidad de Chile*, (1866), p. 279.





Fig. 11. *San Diego descubre en Canarias una fuente de aguas curativas* (det.), círculo de los Nolasco y de Lucas García, 1705-1715, óleo sobre lienzo, 146 × 191 cm. Museo Colonial de San Francisco, Santiago (Chile). Foto Mebold, 2010, vol. II, p. 165.

Hasta el momento, los estudios establecidos en cuanto a las influencias artísticas derivadas de la conquista y posterior colonización de las Indias Occidentales han presentado el papel de las Islas Canarias como un acontecimiento anecdótico, planteado unidireccionalmente en cuanto al protagonismo de la importación de estilos, obras y artistas de la Península Ibérica a los territorios virreinales. Establecemos con nuestra investigación cuáles son los vínculos y las vías de influencia de ida y vuelta entre ambas áreas geográficas, ofreciendo así nuevas perspectivas en cuanto al estudio de la Edad Moderna.

Este rico caldo de cultivo, donde la circulación y transferencia de modelos y obras es incesante a lo largo de los siglos XVII y XVIII, justifica la elaboración de este artículo, que aborda de manera pragmática y pormenorizada el concepto de *Arte de Retorno*, que se erige como pieza fundamental en el desarrollo de la historia del arte en América Latina y las Islas Canarias.

En cuanto al lugar que ocupa Chile en este trasiego artístico en un marco atlántico y tricontinental, la llegada de influencias de diferente procedencia, ya sea europea o virreinal, avala la idea de que la Capitanía no fue ajena a la circulación de obras y grabados, planteando la necesidad de un estudio particularizado en cuanto a las relaciones directas o indirectas entre el territorio chileno y las Islas Canarias, visibles en la representación de paisajes como el que enmarca las escenas del ciclo pictórico de la vida de san Diego de Alcalá, custodiado por el Museo Colonial de San Francisco y atribuido al círculo de los Nolasco y Lucas García (1705-1715) (fig. 11), así como la presencia de chilenos heredando propiedades en Canarias: «Y declaro

que yo soy hija legítima del Capitán Alonso d'Escobar Villarroel y de Beatriz de Balcazar, de los cuales me pertense la legítima y herencia en los reinos d'España e islas de Canaria, de la cual así mismo se haga partición entre mis hijos...»⁵¹.

Esta investigación pretende abrir nuevas vías de estudio en las que las Islas Canarias y Chile abandonen su posición de agentes pasivos de la Historia del Arte en el periodo colonial y se posicionen en cuanto a su propia producción artística y papel receptor de piezas artísticas, englobados por esta red de influencias que supone el viaje de ida y vuelta en el marco hispano y que justifica la creación de un nuevo concepto que ponga nombre a este fenómeno como *Arte de Retorno*.

RECIBIDO: 2/1/2022; ACEPTADO: 7/4/2022



⁵¹ Archivo Histórico Nacional de Santiago, Testamento de Mariana de Balcazar, vol. 40, 8-V-1610, ff. 181r-182v.

LA HACIENDA DE LOS PRÍNCIPES Y SU ERMITA (TACORONTE). LA IMAGEN DE SAN JUAN BAUTISTA: HISTORIA Y RESTAURACIÓN*

Antonio Marrero Alberto**
Lucía Irma Pérez González***

RESUMEN

La imagen de san Juan Bautista de la ermita homónima en Tacoronte fue restaurada en el año 2019, dejando al descubierto la policromía original que permitió su datación. Con este artículo abordamos su estudio al tiempo que detallamos las múltiples posibilidades que el trabajo de los restauradores y los análisis efectuados sobre la pieza tienen para los historiadores del arte.

PALABRAS CLAVE: ermita, hacienda de Los Príncipes, San Juan, Tacoronte.

THE “HACIENDA DE LOS PRÍNCIPES” AND ITS HERMITAGE (TACORONTE).
THE IMAGE OF SAINT JOHN THE BAPTIST:
HISTORY AND RESTORATION

ABSTRACT

The image of San Juan Bautista from the hermitage of the same name in Tacoronte was restored in 2019, revealing the original polychromy that allowed its dating. With this article we address its study while addressing the multiple possibilities that the work of restorers and the analyzes carried out on the piece have for art historians.

KEYWORDS: hermitage, “hacienda de Los Príncipes”, Saint John, Tacoronte.



INTRODUCCIÓN

La forma, el volumen y el color han ido de la mano a través de la historia de la plástica y de la escultura en general. Del mismo modo, la conservación de la homogeneidad colorimétrica de las piezas ha sido una constante mediante la cubrición de lagunas y pérdidas, aunque dichas intervenciones se observen en la actualidad como procedimientos invasivos. Por un lado, existe la necesidad de recuperar el efecto original para darle preeminencia a la pieza y, por otro, preocupa destacar la importancia del personaje representado. En el caso de las esculturas, la riqueza de los materiales empleados también nos habla del poder adquisitivo del comitente. La realidad matérica que conformaban el soporte, las capas de preparación pictórica y de protección, y sus correspondientes aglutinantes, no sólo atendía a códigos iconográficos o percepciones estéticas, sino también a cuestiones económicas que condicionaban el empleo de un material en concreto.

Las diferentes técnicas y su historia evolutiva, junto con los materiales usados, ofrecen datos muy reveladores acerca de las piezas a estudiar, como en el caso de la imagen que nos ocupa (fig. 1). Los análisis efectuados en el soporte, en los diferentes estratos existentes y en el sistema constructivo nos brindan una vez más, desde una perspectiva transdisciplinar, la ocasión de descubrir aspectos hasta hoy desconocidos. En este sentido el objetivo de este trabajo es analizar de la efigie tacorontera, haciendo hincapié en su origen como santo titular de la ermita de la hacienda de Los Príncipes, insistiendo en la importancia de los trabajos conjuntos entre los historiadores del arte y los restauradores.

LA ERMITA DE SAN JUAN BAUTISTA Y SU RELACIÓN CON LA HACIENDA DE LOS PRÍNCIPES (TACORONTE)

También conocida como hacienda de El Carmen, fue su primer propietario el adelantado Alonso Fernández de Lugo, quien se adjudicó los terrenos de la zona, famosos por su fertilidad y producción. La hacienda de Los Príncipes se levanta sobre

* Este artículo es resultado del proyecto «2019PATRI11-Patrimonio y paisaje cultural: las antiguas haciendas vitícolas de Tenerife como recurso para el desarrollo local», que ha sido financiado por la convocatoria de ayudas a proyectos de investigación de la *Fundación CajaCanarias y Fundación Bancaria La Caixa*. El apartado «La ermita de San Juan Bautista y su relación con la hacienda de Los Príncipes (Tacoronte)» resulta una breve narración que encontrará mayor explicación, con abundantes fuentes documentales de archivo, en el libro que se publicará fruto del proyecto mencionado.

** Docente e investigador, Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad de La Laguna. <https://orcid.org/0000-0002-5724-0385>. E-mail: amarrero@ull.edu.es. Postdoctorado de Excelencia Junior, convenio ULL-Fundación Bancaria La Caixa-Fundación Bancaria CajaCanarias, titulado «*Arte de Retorno*: techumbres mudéjares policromadas y retroalimentación artística entre las Islas Canarias, México, Ecuador y Bolivia (siglos XVII-XVIII)».

*** Restauradora. Licenciatura de Bellas Artes, especialidad Pintura, Universidad de La Laguna. Licenciada en Bellas Artes, especialidad Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universidad de Sevilla. E-mail: irmaperez93@gmail.com.





Fig. 1. *San Juan Bautista*, anónimo canario, segunda mitad del siglo XVII, madera policromada y dorada. L.: 100 cm (aprox.). Ermita de San Juan Bautista, Tacoronte (foto de los autores).

lo que fue su mayorazgo, es decir, las tierras que se arroga para sí en los momentos posteriores a la conquista. Gracias a las datas, sabemos que pasaron a manos de sus herederos tras su muerte:

Ni Zárate ni Lope de Sosa que fue más tarde juez de residencia de Alonso Fernández de Lugo y reformador de los repartimientos, hicieron cosa mejor, pues se limitaron a aprobar las datas realizadas anteriormente, sin modificar substancialmente las dádivas del conquistador, quien al fallecer en mayo de 1525, dejó a sus herederos las mejores fincas de la isla, en Icod, Tacoronte, y El Realejo, esclavos, rebaños, mulas, oro y plata y también muchas deudas¹.

En un estudio sobre los ingenios azucareros de Argual y Tazacorte se abordan las propiedades que el adelantado tenía en el municipio palmero de Los Sauces, donde se había reservado los mejores terrenos de regadío con sus correspondientes fuentes de agua. Su heredera fue, al igual que para el caso de Tacoronte, su nieta Porcia Magdalena de Lugo y Marini, y su marido, el príncipe de Asculi². En la

¹ MORENO FUENTES, F. *Las Datas de Tenerife (Libro V de datas originales)*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1988, p. 14.

² VIÑA BRITO, A., PÉREZ MORERA, J. y MACHADO CARILLA, J.L. *La cultura del azúcar. Los Ingenios de Argual y Tazacorte*. La Palma: Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1994, pp. 108-109.





Fig. 2. Hacienda de El Adelantado, fachada principal, s. XVI, Tacoronte (foto de los autores).

actualidad existe una calle denominada del Adelantado en el municipio de Tacoronte, haciendo referencia a la supuesta casa que el conquistador poseía en la zona³.

La toponimia de la hacienda de Los Príncipes hace referencia al título que ostentaba el marido de Porcia, Luis de Leyva. Tras la muerte de Alonso Luis Fernández de Lugo, los títulos y mayorazgos pasaron a manos de ella, hija de Nicolás Marini, duque de Terranova, y de Luisa Fernández de Lugo. A los 16 años contrajo matrimonio con Antonio Luis, quien, además de príncipe de Asculi, ostentaba los títulos de marqués de Atela, conde de Monza y grande de España, pasando a ser la titular del V Adelantamiento de Canarias:

MNO-1008. Doña Magdalena Porcia Fernández del Campo y Lugo, sucesora del Adelantamiento de Canarias, hija de don Alonso Fernández de Lugo, 4o Adelantado, y de doña María de Castilla, hija de Francisco de Persoa y de doña Isabel de Castilla; su dote con don Antonio Luis de Leiva, Príncipe de Asculi, ante Juan de Rojas [el] año de 1579, en 21 de mayo. Así leí esta cita. En la letra J, donde dice Juan de Cobrejas, está más claro⁴.

MNO-188. Doña Magdalena Porcia Fernández de Lugo y Leiva Angulo y Velasco; su dote, [el] año de 1579 ante Juan de Rojas, escribano de Valladolid, en 21 de

³ MEDEROS MARTÍN, M. y ESCRIBANO COBO, G. *Prehistoria de la comarca de Acentejo. El Menceyato de Tacoronte*. Madrid: Ceder, 2007, p. 362.

⁴ GARCÍA PULIDO, D. *Cuadernos de citas. José de Anchieta y Alarcón* (vol. IV). Santa Cruz de Tenerife: Idea, 2017, p. 390 [Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante, AHP SCT). Cuaderno de citas MNO. folio 216v (original); folio 183v (facticio)].



Fig. 3. Finca de El Carmen (casa de los medianeros, bodega y lagar) (foto de los autores).

mayo. Casó con don Antonio Luis de Leiva, Príncipe de Ásculi. Fue dicha doña Magdalena duquesa de Terranova. Fue hijo del Príncipe de Ásculi y de doña Eufrosia de Guzmán⁵.

Las referencias a los príncipes de Asculi son abundantes a lo largo del siglo XVIII, lo cual indica su importancia y apego a Tacoronte. Los datos de archivo dan cuenta de las diversas formas de pago, ya sean almudes de trigo, reales o maravedíes. Sirva a modo de ejemplo el siguiente extracto por los detalles de su contenido, aunque son numerosas las citas a la mencionada tributación⁶:

Agustina Sánchez de la Torre, vecina de Tacoronte; vende a Cristóbal Hernández Leal, vecino de tacoronte; 1 fanegada, 1 almud y 3 cuartillas de viña, situados en Tacoronte; por el precio de 2476 reales y 32 maravedíes; previamente se habían deducido 435 reales y 12 maravedíes, principal de 1 fanega y 8 cuartos que se pagan anualmente a los Príncipes de Asculi, y 300 reales y 7 maravedíes por la décima que se paga a los citados Príncipes; también le vende 1 fanegada, 6 almudes, 3 cuartillas y 7 brazas, situados en Tacoronte; por el precio líquido de 1281 reales, 1 maravedí y 3 cuartillos; de los que previamente se habían deducido 250 reales,

⁵ *Idem*, p. 489 [AHPST. Cuaderno de citas MNO. folio 17v (original); folio 17v (facticio)].

⁶ AHPST. *Protocolos Notariales*, Tacoronte, 1741, 4/IX/1711, fols. 414-416; AHPST. *Protocolos Notariales*, Tacoronte, 1741, 9/IX/1778, fols. 420-423; AHPST. *Protocolos Notariales*, Tacoronte, 1748, X/1778, s/f; AHPST. *Protocolos Notariales*, Tacoronte, 1748, 16/X/1778, s/f; AHPST. *Protocolos Notariales*, La Laguna, 1704, 25/II/1783, fols. 13-15.



Fig. 4. Finca de El Corazón (casa de los señores) (foto de los autores).

principal de 30 reales que se pagan anualmente a los Príncipes de Asculi 157 reales y 28 maravedíes de pagas atrasadas⁷.

Tal como pasa con las extensas propiedades que caracterizan a la Edad Moderna en Canarias, la hacienda de Los Príncipes se va fragmentando en manos de los herederos del adelantado hasta llegar al siglo XIX, momento en el que podemos hablar de dos grandes propiedades: la finca de El Carmen –casa de los medianeros– y la de El Corazón –casa de los señores–. La primera es la que sobrevive hoy en día aunque muy remodelada, salvo la bodega y su extraordinario lagar. La segunda, en cambio, sucumbió a una invasiva reforma, conservándose sólo algunos de sus muros posteriores. En la decimonovena centuria los propietarios de la finca de El Carmen eran Diego Le-Brun, seguido por Francisca María Rudall y Matías Quesada y Hernández⁸.

En la Finca de El Carmen, propiedad de la familia Savoie, existe un mapa que da cuenta de las características del terreno en el año 1900. Ejecutado a grafito, destacan en el ángulo superior derecho el título del documento acompañado del escudo familiar: «PLANO DE LA FINCA PROPIEDAD DE D. MATÍAS QUESADA, SITUADA EN EL TÉRMINO DE TACORONTE CERCA DE LA ERMITA DE SAN JERÓNIMO. AÑO 1900».

⁷ AHPST. *Protocolos Notariales*, La Laguna, 1704, 22/III/1782, fols. 130-136.

⁸ Al plantear las lindes de la finca de El Corazón, al llegar a los límites al este con la finca de El Carmen dice: «... que fue primero de Don Diego Le-Brun y después de Doña Francisca María Rudall de quien la adquirió Don Matías Quesada y Hernández...». Archivo Personal de la Familia Quesada (en adelante, APFQ). *Hijuela de la Familia Quesada*, 3/IV/1915, s/f (p. 78).



Fig. 5. Plano de la finca, 1900, papel, tinta y *gouache*. Colección de la familia Savoie, Tacoronte (foto de los autores).

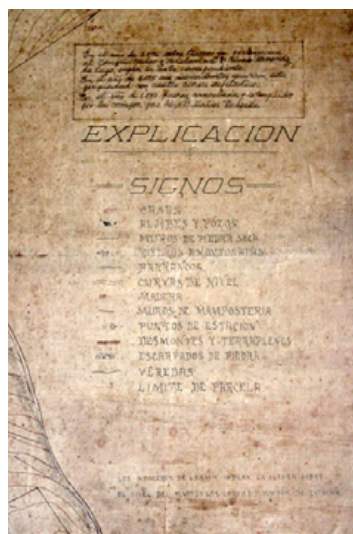
Además, se anotó el cuadro demostrativo de la extensión por parcelas (siete, en total) en el sistema métrico (hectáreas, áreas y centiáreas) y en el sistema antiguo (fanegadas, celemines, cuartillos, brazas y varas), sumando 426 083 metros cuadrados y 609 790,1 varas cuadradas, respectivamente; la explicación de los signos que aparecen en el plano: casas, aljibes y pozos, muros de piedra seca, piedras amontonadas, barrancos, curvas de nivel, madera, muros de mampostería, puntos de estación, desmontes y terraplenes, escarpados de piedra, veredas y límite de parcela; y, finalmente, un recuadro rememora la historia de la propiedad vinculada al adelantado:

En el año de 1496 estas tierras ya pertenecían al Conquistador y Adelantado D. Alonso Fernández de Lugo, según la data correspondiente. En el año de 1595 sus descendientes gravaron esta propiedad con cuatro censos enfitéticos. En el año de 1888 fueron cancelados y extinguidos por la compra que hizo D. Matías Quesada.

De los descendientes de Matías Quesada y Hernández y Quintina Llarena y Díaz, será su hija Laudelina Quesada y Llarena quien herede la hacienda de El Carmen, siendo la adjudicataria de una porción de terreno de once hectáreas, veintitrés áreas y cinco centiáreas, en donde entrarían la casa de los medianeros, el lagar y la bodega⁹. Finalmente, en un certificado expedido por el registrador de la pro-

⁹ Archivo Personal de la Familia Savoie (en adelante, APFS). *Hijuela de la Señorita Laudelina Quesada y Llarena*, s/f (p. 1); APFQ, *Hijuela de la Familia Quesada*, 3/IV/1915, s/f (pp. 165-168).





Figs. 6 y 7. Plano de la finca, detalles del título, escudo, explicación de los signos y leyenda histórica (foto de los autores).

piedad del distrito hipotecario de San Cristóbal de La Laguna, donde se da cuenta del censo enfiteutico impuesto sobre la finca de El Carmen, aparece el actual propietario José Luis Savoie Quesada, haciendo valer el derecho real sobre dicho censo de diecinueve fanegas de trigo y dos castrados porcunos, que fueron propiedad de su tío Matías Quesada y de su madre Laudelina Quesada¹⁰.

Gracias a la ayuda de todas estas personas se erige la ermita de San Juan Bautista (también llamada en los documentos de San Antonio Abad). El edificio tiene planta rectangular y mide 14 m de profundidad por 5,5 m de ancho, contando con una sola nave con capilla mayor y sacristía a la izquierda prolongada hacia el poniente. La capilla mayor se abre con arco carpanel apoyado sobre pilastras, todo en madera, mientras que los muros son de mampostería encalados y reforzados con sillares en las esquinas. Tiene dos puertas, una al oeste y otra en la fachada principal. La cubierta de la nave es de parhílera, a dos aguas, mientras que la de la capilla

¹⁰ APFS. *Certificado del censo enfiteutico impuesto sobre la finca*, 7/V/1949, s/f. Sobre el lagar y la bodega, facilitado por su actual propietario, existe un informe realizado por Carmen López Trujillo, Ana Alonso Casañas y José Eugenio Aguilar Rodríguez, titulado «Patología, detección de daños y medidas de protección y consolidación. Lagar de la finca El Carmen, Tacoronte, Tenerife». Éste fue presentado como trabajo del máster internacional en Rehabilitación del Patrimonio Edificado (CICOP) y cuenta con planos, alzados y diagramas que, con sus correspondientes medidas, ayudan a entender la estructura del inmueble.

CUADRO DEMOSTRATIVO DE LA ESTENSION POR PARCELAS.

PARCELAS	SISTEMA METRICO			SISTEMA ANTIGUO				METROS CUADRADOS	VARAS CUADRADAS	
	METROS	PIES	CENTIMOS	VANOS	CALLANES	CUARTILLAS	DIRPALS			VARAS
1ª	3	53	28	5	8	2	31	4.4	35328	50557,7
2ª	5	77	18	10	11	3	21	4.0	57718	82603,3
3ª	9	97	24	18	9	3	1	3,2	98774	141360,7
4ª	5	84	12	11	1	2	2	0,7	58412	83596,5
5ª	6	72	57	12	9	2	29	4,3	67257	96255,1
6ª	6	4	26	11	6	00	18	0,0	60436	86493,4
7ª	4	81	58	9	2	00	10	0,5	48158	68921,4
TOTAL	42	60	83	81	1	3	15,1	3,0	426083	607790,1

Fig. 8. Plano de la finca y detalle del cuadro de la extensión de la parcela (foto de los autores).

mayor es ochavada con lacería en el almizate y en las esquinas. La fachada cuenta con un arco de medio punto de cantería a la entrada y un campanario con cuatro vanos sobre la esquina derecha del frente.

La hacienda de Los Príncipes se construye en torno a 1630, dotándola el capitán Agustín de Mesa¹¹. Durante el siglo XVII, estaba adscrita a la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, coincidiendo sus fiestas con las de San Antonio Abad el 19 de enero de 1631. En 1646, el 15 de octubre, el canónigo Pablo Gutiérrez de Sotomayor ordena que

... las ermitas estan en este Benefisio y en particular la de San Anton que esta en las tierras delos prinsipes nose abran denoche sino que a prima noche se sieren y no seabran hasta que sea de dia por quanto hemos tenido noticia de las visperas de san Juº y noches de nabadad estan abiertas y en ellas holgando onbres y mujeres cantando y baylando de que Resultan muchas ofensas de dios siendo lugar sagrado y donde sea de estar con toda Reberensia¹².

¹¹ PÉREZ GARCÍA, N., BARRIOS DÍAZ, M. y MACHADO CARILLA, J.L. *Tacoronte desde sus orígenes*. Tacoronte: Ayuntamiento de Tacoronte, 1998, p. 61.

¹² PÉREZ GARCÍA, N. *Tacoronte. Preceptos religiosos. Usos y costumbres*. Tacoronte: Impr. Nueva Gráfica, 2011, p. 101.



Fig. 9. Ermita de San Juan Bautista, fachada principal y poniente, 1630-1954 (foto de los autores).

En la primera mitad del siglo XVIII, el recinto fue pasto de las llamas, por lo que fue demolida en 1740 por orden de Joseph López de Ossava, presbítero de la Fábrica de la Hermandad de San Juan, reconstruyéndose posteriormente desde los cimientos. Entre los maestros que trabajaron en ella se encuentran el cabuquero Gaspar Miranda, a quien se le pagaron doscientos cincuenta y un reales; el carpintero Juan Sánchez, que cobró seiscientos cincuenta reales; y el pedrero Juan Pérez Izquierdo, que percibió la suma de mil reales¹³. A lo largo del tiempo se la ha llamado indistintamente de San Juan o de San Antonio Abad, pasando el 28 de abril de 1742 a manos de la iglesia de Santa Catalina mártir de Tacoronte, desvinculándose definitivamente de La Laguna, haciéndose efectivo este mandato el 22 de mayo de 1742¹⁴.

El inmueble fue reforzado a mediados del siglo XX debido a las obras ejecutadas en la plaza situada en su frente, tal y como consta en la placa colocada al efecto en el campanario: «EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA PLAZA DE S. JUAN, POR LOS BARRIOS Y EL AYUNTAMIENTO, DIRECCIÓN DE JOSE DORTA FIGUEROA. 1957». En el transcurso de la remodelación se colocó un coro alto a los pies de la iglesia con dos pilastras cuadradas, y una ventana en la parte superior para la entrada de luz.

¹³ Archivo Parroquial de Tacoronte (en adelante, APT). *Cuenta dada por D. Joseph López de Ossava, presbítero de la fábrica de la Hermita del Sr. S. Juan, como su mayordomo*, Tacoronte, 1740-1744, s/f. Ver Ap. Doc.

¹⁴ CASAS OTERO, J. *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*. Santa Cruz de Tenerife: ACT, 1987, p. 160 y ss.

LA IMAGEN DE SAN JUAN BAUTISTA: HISTORIA Y RESTAURACIÓN

Nos encontramos ante una escultura de bulto redondo, tallada en madera policromada y dorada. Pese a su marcado hieratismo y frontalidad, advertimos una cierta preocupación por el movimiento mediante el adelantamiento de la pierna derecha. Aunque Casas Otero afirma que este tipo de imágenes toscas y de brillante policromía abundan en Hispanoamérica¹⁵, en nuestra opinión creemos que nos encontramos ante una obra de un maestro local con evidentes débitos respecto al arte que nos llega del virreinato¹⁶. Mide 110 cm de alto, 33 cm de ancho y 26 cm de profundidad, y ha sido creada para ser vista de frente, representando al *Pródromo*, el precursor del Mesías, según su iconografía tradicional¹⁷ con pelo largo, barbado, sin canas, en torno a treinta años de edad y ataviado con ropas muy sencillas. Viste túnica corta de piel de camello, tal como lo describen Mateo¹⁸ y Marcos¹⁹, aludiendo a su vida ascética²⁰ en el desierto, y un manto que le cubre la espalda y uno de los hombros, dejando al descubierto los brazos y las piernas. El manto es de color rojo en referencia a su martirio. La cabeza aparece coronada con un nimbo de ráfagas y rayos de plata repujada. Su semblante es serio, mirando al frente. El único movimiento se recoge en el tímido adelantamiento del pie derecho. Con la mano diestra sostiene su estandarte y con la izquierda sujeta un libro y el cordero (símbolos mesiánicos): «He aquí el Cordero de Dios; he aquí Aquel que quita el pecado del mundo»²¹. No obstante, el cordero sobre el libro también podría recordar al símbolo apocalíptico en el que de éste cuelgan los siete sellos.

La iconografía sagrada del Cordero y la del Carnero, emblemas de Cristo, nos lo muestra frecuentemente llevando la cruz o el estandarte y mirando tras de sí; a veces tienen la boca entreabierta: es la llamada a las almas, la que escapa de los labios del Salvador y que repiten los Evangelios: «Venid a mí, que soy dulce y

¹⁵ CASAS OTERO, J. *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*. Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1987, pp. 165-166.

¹⁶ Igualmente, las representaciones que del santo se realizan en Iberoamérica prefirieron «seguir los modelos españoles –los andaluces en particular– que evitaron los tipos esqueléticos, los pelos hirsutos y las notas expresionistas». SCHENONE, HÉCTOR H. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Argentina: Fundación Tarea, 1992, p. 501.

¹⁷ FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950, p. 156; RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona: del Serbal, 1997, p. 174; RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: del Serbal, 1997, pp. 488-497; VORÁGINE, S. *La leyenda dorada* (vol. 1). Madrid: Alianza Forma, 1982, p. 340.

¹⁸ «Y tenía Juan su vestido de pelos de camellos, y una cinta de cuero alrededor de sus lomos; y su comida era langostas y miel silvestre». *La Biblia*, Mt 3,4.

¹⁹ «Y Juan andaba vestido de pelos de camello, y con un cinto de cuero alrededor de sus lomos; y comía langostas y miel silvestre». *La Biblia*, Mc 1,6.

²⁰ Motivo que lo convierte en protector y modelo de los monjes, especialmente de los cartujos.

²¹ *La Biblia*, Jn 1, 29.





Figs. 10 y 11. *San Juan Bautista*, anónimo canario, principios del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 100 × 60 cm, y *San Juan Bautista*, anónimo canario, anterior a 1731, madera policromada y dorada, 60 cm (aprox.). Ambos en la iglesia de Santa Catalina mártir, Tacoronte (foto de los autores).

humilde de corazón, y hallaréis el reposo de vuestras almas»; y también: «Venid a mí los que estáis cargados, y yo os aliviaré»²².

Su presencia como santo titular de la ermita referencia uno de sus patrocinios como protector del ganado, especialmente el ovino, lo cual se valida con san Antonio Abad, que recibe especial devoción en la zona y con quien compartió durante mucho tiempo titularidad. La bendición de los animales y el ganado es el acto más importante de su festividad en Tacoronte, refiriendo Inocencio Rodríguez una anécdota relacionada con un tal Francisco Pérez, «que acudía cada año conduciendo un enorme ejemplar de carnero “mocho” terror de las turroneiras. El tal carnero había sido mascota en la Legión y siempre lucía una lazada roja que resaltaba su albura»²³.

1. ESTADO DE CONSERVACIÓN

La imagen presentaba un repinte general de unos dos milímetros aproximadamente, que impedía observar el estado original de las policromías. Además de las alteraciones estéticas, la base de la peana había sido intervenida a nivel mecánico

²² CHARBONNEAU-LASSAY, L. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media* (vol. 1). Barcelona: Sophia Perennis, 1997, p. 170.

²³ RODRÍGUEZ GUANCHE, Inocencio. «Esencia y colorido de las fiestas de antaño...», en *Fiestas del Cristo de Tacoronte* (1985).

con reparaciones del soporte lúgneo, ańadiendo sulfato cálcico y cola animal. Por otro lado, las condiciones termohigrométricas de la ermita de San Juan Bautista, con una humedad relativa muy alta, hacían que los elementos metálicos presentasen abundante corrosión en la zona inferior, pues su presencia

favorece el crecimiento de hongos, dañan la madera a nivel estructural, incrementan la aparición de insectos, etc. La importancia de la humedad relativa y de un correcto cuidado y trastejado de la sobrecubierta, para un mantenimiento de la misma en unos límites aceptables, es crucial. Aun así, estos parámetros en los que se mueve la humedad en ese espacio interior entre el artesonado y el tejado, son ideales para la proliferación de los seres vivos que hemos venido detallando²⁴.

La figura está tallada en madera de cedro, viéndose afectada la zona del torso con una fenda poco profunda causada por el secado rápido de la misma. La parte lateral derecha del libro contaba con una reparación contemporánea realizada en resina sintética, concretamente Axson madera²⁵. A su vez, el lateral derecho del manto, a la altura de la mano, mostraba un postizo de escayola por posible golpe o caída en el pasado. No obstante, y pese a los cambios de temperatura y humedad, los agentes biológicos, las manipulaciones y los golpes que han dejado un mapa de huellas en la pieza, ha sido la incidencia de tipo antrópica su causa principal de deterioro. Por otro lado, el incendio sufrido por la ermita en la primera mitad del siglo XVIII provocó pérdidas irreparables en su capa pictórica y metálica.

Los análisis de los elementos constituyentes mediante RX previos a su intervención nos aportaron las patologías y los daños sufridos en superficie, así como los materiales, la técnica de empleo y su densidad. En la parte interna advertimos la presencia de clavos de forja para su hechura y la inexistencia de xilófagos. La muestra analizada se realizó bajo observación microscópica mediante la identificación de características morfológicas, identificándose el uso de madera de cedro y pino pinsapo como soporte en las medias cañas de la decoración de la peana. El cedro es una madera ligera, duradera, muy estable y fácil de trabajar que presenta un nervio derecho y una estructura de veta fina, lo que significa que el material lúgneo no cambia su tamaño o dimensiones a pesar de las condiciones climáticas o del interior del templo. En la talla se han encolado varias piezas de madera entre sí, permitiendo unas longitudes mayores que resultan indeformables, no mostrando fisuras y ajustándose con precisión, favoreciendo su duración. El cedro tiene buenas propiedades de fijación, aunque sus conservantes naturales tienen un efecto corrosivo en contacto con metales sin protección. Presenta grandes cualidades para soportar hongos,

²⁴ MARRERO ALBERTO, A. *Techumbres mudéjares. Aspectos técnicos, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2017, p. 70.

²⁵ El Axson madera es una resina sintética que se utiliza en la restauración de madera para rellenar y dar volumen a zonas perdidas. Su uso consiste en la mezcla de dos masillas en la misma proporción y de manera homogénea. Una vez aplicada, hay que dejarla secar para luego proceder a su trabajo.





Figs. 12 y 13. *San Juan Bautista*, análisis mediante RX de la cabeza y las extremidades inferiores (foto de los autores).

putrefacción y humedad, por lo que es una de las maderas que mejores prestaciones ofrece en cualquier condición. Sin embargo, en su contra sufre de una relativa fragilidad que la hace sensible a los golpes, fracturándose o dañándose si tiene un uso frecuente o es mal manipulada²⁶.

2. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LOS DORADOS²⁷

Los estofados tienen como función principal generar una ilusión óptica para dar la apariencia real de los repujados típicos de la orfebrería. En el caso que nos ocupa, la imagen de san Juan Bautista presenta pan de oro bruñido sobre la vestimenta, el cordero y la parte del borde superior, frontal e inferior, así como los cortes superior, inferior y frontal del libro. El degradado del oro es el daño más común,

²⁶ Para la identificación de las maderas y el conocimiento de su naturaleza y propiedad, recomendamos AA. VV. *La madera y su anatomía, anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Madrid: Mundi-Prensa, 2003; AA. VV. *Especies de madera para carpintería, construcción y mobiliario*. Madrid: AITIM, 2004.

²⁷ GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1997.



Fig. 14. *San Juan Bautista*, testigo del repinte de la túnica (foto de los autores).

destacando su separación y/o desprendimiento, así como la imprimación del soporte. Todo esto se produce por un defecto de adhesión entre la lámina metálica y los estratos inferiores, propio del envejecimiento y la disminución del poder adhesivo de las sustancias empleadas, en este caso cola animal, que pierde su elasticidad. Los altos índices de humedad en el interior de la ermita favorecen esta alteración. Los desgastes son visibles a simple vista, una vez realizada la eliminación del repinte en la parte de los bordes del remate del pellizo, en el cordero y en el libro.

Tras realizar las catas pertinentes sobre la capa roja de color bermellón, se apreciaron pequeños restos del oro que en su día la cubrió en su totalidad y que el fuego hizo desaparecer. Esto puso de manifiesto la indudable existencia de estofados. Es por esta degradación de las capas pictórica y metálica por lo que la efigie fue repintada para adecuar las zonas más afectadas.

3. PROCESO DE RESTAURACIÓN

La restauración de la pieza ha dado como resultado la recuperación de sus calidades cromáticas tras efectuarse una limpieza del estrato pictórico con disoluciones que han eliminado los distintos repintes. En cuanto al soporte, hemos resanado todas aquellas zonas que presentaban problemas mecánicos en la peana y en el pellizo. Desde el punto de vista mecánico, las fendas suponen un cambio de forma



y una separación de las fibras. Es conveniente corregirlas para que esa zona trabaje de forma cohesionada²⁸.

El examen con luz ultravioleta mostró el repolicromado integral de la talla, mientras que los estudios de RX facilitaron información respecto a sus aspectos estructurales. Nuevamente cabe destacar que estamos ante una policromía castigada por la acción del fuego en la parte posterior y en las piernas. La unión de las maderas venía dada por el pegado de su superficie con adhesivo de origen animal, probablemente cola fuerte. Según las radiografías, la extremidad inferior derecha parece contar con dos piezas unidas a unión viva, mientras que la izquierda cuenta con cuatro que se amalgaman con el mismo sistema. Por el contrario, el cordero y el libro se proyectaron juntos en un único bloque. La zona de la cabeza y el torso parecen contar con tres trozos de madera unidos por el mismo procedimiento que las anteriores, así como la unión del antebrazo derecho reforzado con clavo de forja. Los pies están tallados desde la pieza radial de madera que parte de la peana.

Supuestamente estamos ante una escultura concebida para procesionar teniendo en cuenta sus características técnicas, por lo que hemos respetado sus desgastes naturales aunque la parte posterior presenta escaso estudio volumétrico, a excepción de la hechura del pelo. La capa roja bermellón es recta y carece de volumen, escaseando el control del dibujo y las proporciones anatómicas, habiendo sido tallada para ser vista desde un punto de vista frontal. En su mano derecha porta una vara de plata y en su cabeza lleva una diadema de rayos flameados del mismo metal, repujada en su color con elementos decorativos vegetales.

La muestra recogida del estrato pictórico y enviada al laboratorio nos mostró una capa preparatoria compuesta por yeso aglutinado con cola animal, aceite de linaza y resina terpénica. En la estratigrafía pictórica destaca una capa gruesa al óleo rica en albayalde, minio y laca roja, estando aglutinados con aceite secante (capa 2). La policromía del estrato 4 presenta un repinte con litopón, un pigmento natural de óxido de zinc con buena capacidad de cubrimiento y una gran intensidad de pigmentación, aunque suele dar un cierto tono amarillento en ciertas técnicas. Una de las propiedades del litopón es su gran luminosidad y su capacidad de reflexión en el rango de luz cercano a los rayos UV. Fue empleado a gran escala a partir de 1874 para sustituir al blanco de plomo, porque tiene un mayor poder cubriente y no es tóxico. En la capa 5 aparecen zinc, oxalatos y calcita aglutinados con linaza, goma laca y trazas de pino. El estrato del dorado nos permite afirmar que la técnica empleada fue al agua con panes de oro de ley de 24 quilates sobre una capa de bol rojo anaranjado. Está bruñido para obtener el brillo metálico que caracteriza esta técnica. El estrato final de protección está compuesto por un barniz a base de resina terpénica, aplicado de forma desigual. Esta sustancia es extraída de las coníferas²⁹.

²⁸ CAPUZ LLADRÓ, R. *Materiales orgánicos. Maderas*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2005, pp. 102-103; VIVANCOS RAMÓN, M.V. *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007, pp. 156-157.

²⁹ Para el estudio e identificación de los materiales empleados se ha utilizado el libro de MAYER, R. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen Hermann Blume, 1993.





Fig. 15. *San Juan Bautista*, muestra estratigráfica tomada de la parte interna de la pierna derecha (foto de los autores). Por capas: 1. Preparación de yeso y cola animal; 2. Carnación gruesa, oleosa, y rica en albayalde, minio y laca roja; 3. Fina capa translúcida con cola animal; 4. Repinte realizado con litopón de bario y zinc, pigmento de finales del siglo XIX; 5. Capa de barniz final.

En su tratamiento se le aplicó un fungicida en el soporte con carácter preventivo, aunque no presentaba patologías por xilófagos. Fijamos de manera puntual la capa pictórica en aquellas zonas con problemas de estabilidad y se reintegró la capa de preparación, así como la capa pictórica y dorada, finalizando con la aplicación de una protección de barniz con acabado satinado.

CONCLUSIONES

Los análisis organolépticos realizados en la obra nos muestran las sucesivas manipulaciones que se han sucedido a lo largo del tiempo. Al tratarse de una escultura que estaba al culto, nuestro objetivo era devolverle el decoro para solventar los daños que le produjo el incendio de 1740. Por otro lado, en el interior de la ermita recogimos unos porcentajes de humedad muy altos, lo que trajo aparejadas nuevas intervenciones con la aplicación de repintes sucesivos en el pasado. Se observaron daños en la escultura, así como un fuerte impacto en la zona lateral derecha de la capa a la altura de la mano derecha con relleno de escayola.

A partir de los resultados obtenidos tras los análisis pertinentes y tras una comparativa con otras imágenes de la misma datación, podemos señalar que estamos ante una talla realizada en el siglo XVII, de autor canario. Sus reducidas dimensiones estarían pensadas para presidir una hornacina no muy grande y sacarse en procesión.





Fig. 16. *San Juan Bautista*, antes y después de su restauración (foto de los autores).

Los tratamientos llevados a cabo nos han permitido:

- Conseguir, con las técnicas adecuadas, la perfecta consolidación y fijación del soporte y la policromía.
- Y mediante la limpieza, se han eliminado elementos ajenos, reintegrándose las lagunas existentes, logrando una adecuada presentación estética.

La intervención propuesta se fundamentó en dos líneas: una de carácter conservativo –eliminar daños a nivel estructural y funcional–, y otra, la realización de los tratamientos de intervención que contribuyesen a la restitución de los materiales dañados.

Los elementos decorativos que aparecen en la peana son sencillos, por lo que creemos que el incendio pudo haber hecho desaparecer formas y técnicas más depuradas. Los oros aparecen visiblemente desgastados por el paso del tiempo y las condiciones medioambientales de la ermita.

Finalmente esta intervención le ha devuelto a la obra esa parte del valor histórico-artístico que había perdido por las malas restauraciones anteriores, gracias al convenio suscrito entre el Cabildo Insular de Tenerife y el Obispado de la Diócesis Nivariense en la campaña de 2018, y a Tacoronte recuperar una pieza destacada de su patrimonio mobiliario.

RECIBIDO: 9/2/2022; ACEPTADO: 7/4/2022

APÉNDICE DOCUMENTAL

APT. Cuenta dada por D. Joseph López de Ossava, presbítero de la fábrica de la Hermita del Sr. S. Juan, como su mayordomo, Tacoronte, 1740-1744, s/f.

DESCARGO

- «Por 140 reales y 5 quartos que lo importaron 39 tixerias, las 75 a 1 real de plata y las 18 a 129.
Por 45 reales que lo importaron seis vigas, seis de plata cada una.
Por 200 reales de 10 dosenas de tablas de forro, a 20 reales docena.
Por 112 reales de tres dozenas de tablas de zolladío, a 37 reales y medio dozena.
Por 13 reales y 6 quartos, de un hueco para la puerta de la sacristía.
Por 25 reales, para el arco de la capilla.
Por 15 reales, de dos palos para los pilares de dicho arco.
Por 9 reales y 3/8, de docena y media de ripia.
Por 25 reales, de los tablones para el hueco de la puerta trabiesa.
Por 15 reales, de tres hileras para la armadura de la capilla.
Por 28 reales de plata, de 18 tixerias más que se nesesaron
Por 25 reales, que dí a Gabriel Miranda, cabuquero, por 3 piedras y 59 esquinas.
Por 15 reales, de 32 esquinas que sacó para pagar a Pascual Díaz por otras tantas que presentó.
Por 401 2/8 reales, de ciento sesenta peones, desentullar y alcansar material, pagados a dos reales de plata.
Por noventa y cinco reales y cinco quartos, de 37 pipas y media de agua que se agaron a Jasinto Gómez para el gasto de Fbca.
Clavos de distintos tamaños
Por 22 1/2 reales, costo de una rexa para el marco de la sacristía.
Por 17 reales, de una pestillera para la puerta trabiesa.
Por 2 1/2 reales, de un batiente para la puerta principal.
Por med.º reales de plata, de clavos de sollar para la tarima del altar.
Por 10 reales, que lo importaron las quiziateras para las puertas.
Por 3 1/8 reales, por un pasador para la puerta de la sacristía.
Por 10 reales, gastados en pan y vino que se dio a los que demolieron la hermita.
Por 5 reales, que se gastaron en vino con los que subieron la madera del mar a dicha hermita>>.
Por 3 6/8 reales de pan y vino que se les dio a los carreteros el día que traxeron texa.
Por 650 reales, que se le dieron al maestro de carpintería, Juan Sánchez, en cuya cantidad fue ajustada la obra.
Por mil reales, que se dieron al maestro padrero Juan Pérez yzquierdo, en que fue ajustado.
Por 120 reales, que lo importaron que trabaxo el dicho en añadir un pedaso de pared más de lo ajustado a la capilla y hazer sacristía.
Por 10 reales, pagados al oficial por ladrillar la capilla y volver a hazer de nuevo el altar.
Por 5 reales, gastados en echar vastidores nuevos y tachuelas a los cuadros que están en la dicha hermita.
Por 17 1/2 reales, que se gastaron en el almuerzo que se le dio al cura, sorchantre (sochantre) y demás ministros que fueron a la bendición de dicha hermita.
Por 20 reales, que se le dieron a el cura por la bendición».



LA INTENSIFICACIÓN DE LA BÚSQUEDA DE MOMIAS GUANCHES EN TENERIFE DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX. LA CAMELLITA, HOYA BRUNCO, ARAYA, AGUA DE DIOS, ESCOBONAL, AJABO, MARTIÁNEZ, TENO, ANAGA, SAN ANDRÉS Y BARRANCO DE SANTOS (1850-1899)

Alfredo Mederos Martín*
Universidad Autónoma de Madrid

Gabriel Escribano Cobo**
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La segunda mitad del siglo XIX fue el momento de mayor número de hallazgos de momias en la isla de Tenerife con un mínimo de 25 individuos. Parte de los hallazgos se debieron a hallazgos casuales, algunos de ellos enviados a la Real Academia de la Historia y al Museo Arqueológico Nacional en Madrid o depositados en la colección Casilda de Tacoronte, pero en tres casos se trató de encargos para museos extranjeros, como ocurrió en Araya (1862), San Andrés (1890) y barranco de Santos (1892). Una novedad fue la demanda de coleccionistas canarios que habían emigrado a América, lo que acabó propiciando la salida de tres momias de la colección Casilda para Argentina y otra para Cuba.

PALABRAS CLAVE: momias, guanches, siglo XIX, coleccionismo de antigüedades.

THE SEARCH INTENSIFICATION FOR GUANCHE MUMMIES IN TENERIFE DURING THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY. LA CAMELLITA, HOYA BRUNCO, ARAYA, AGUA DE DIOS, ESCOBONAL, AJABO, MARTIÁNEZ, TENO, ANAGA, SAN ANDRÉS AND BARRANCO DE SANTOS (1850-1899)

ABSTRACT

The second half of the 19th century was the time with the highest number of mummy finds on the island of Tenerife, with a minimum of 25 individuals. Part of the findings were due to chance finds, some of them sent to the Royal Academy of History and the National Archaeological Museum in Madrid or deposited in the Casilda collection on Tacoronte, but in three cases they were commissions for foreign museums, as happened in Araya (1862), San Andrés (1890) and ravine of Santos (1892). A novelty was the demand from Canarian collectors who had emigrated to America, which ended up propitiating the departure of 3 mummies from the Casilda collection for Argentina and another for Cuba.

KEYWORDS: mummies, guanche, nineteenth century, antique collecting.



1. LAS MOMIAS DE LA MONTAÑA DE LA CAMELLITA, LAS CAÑADAS (LA OROTAVA) (1855)

En 1855 se descubrió en la montaña de La Camellita, en los altos de Guajara (La Orotava, Tenerife), una cueva con momias por un pastor que vigilaba unas colmenas en la montaña, según recoge *El Eco del Comercio* de Tenerife de 4 de agosto de 1855. Las momias aparecieron sobre unas camillas formadas por palos de tea de cuatro pulgadas de grosor y lana. Un celador del Ayuntamiento de La Orotava hizo una recogida selectiva de restos:

Quintero, vecino de Vilaflor, y dio por noticia que el custodio del colmenar que en la montaña denominada de la Camellita cerca de la alta cumbre de Guajara, había subido a lo más escarpado del risco, con intento de descubrir la guarida de un ave de rapiña que le había robado un cuero de conejo clavado en una colmena. Notó que el ave revoloteando, se posó en la entrada de una cueva y a poco penetró en ella. Seguro de cogerla allí, trepó hasta la gruta y al penetrar en su interior halló un completo panteón de momias perfectamente colocadas en camas de lana, sobre largos palos de tea. El colmenero en vez de dar parte [...] se apresuró a sacar todas las momias para tener el bárbaro placer de despedazarlas, arrojándolas desde la altura del risco al fondo de la llanura. Al saber este acto de brutalidad se encargó al celador del Ayuntamiento de esta villa [de La Orotava] que se trasladase a aquel punto [...] trajo de los restos que se hallaban al pie del risco, varias piezas separadas de los cuerpos enteros. Entre ellas:

- 1.º Un pie en que aún se ve en la planta el bálsamo de conservación, de color encarnado parecido a tierra quemada, distinguiéndose muy bien las gotas secas y brillantes.
- 2.º Una mano con un dedo perfecto hasta la uña bien unida todavía.
- 3.º Varias cabezas, algunas con el pelo rubio y otras negro, y pedazos arrancados del cráneo en la caída del risco. La una tenía una ceja completa y parte de otra, las orejas de pequeña forma, y en el cráneo un agujero vuelto a cubrir con la piel natural, por donde parece que se le introducía el bálsamo conservador.
- 4.º Un medio cuerpo de hombre con parte de sus costillas acabadas de romper. Conserva en su lugar parte de las entrañas, y la cabeza tiene los ojos completos, la dentadura ídem, y la lengua en su sitio. Las patillas son negras y escasas, las cejas en buen estado y solo le falta la punta de la nariz.
- 5.º Varios cueros sin pelo con delicadas costuras de correas iguales, algunas blancas otras bronceadas, en las cuales estaban forrados los cuerpos.

* Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Campus de Cantoblanco. 28049. Madrid. España. Correo electrónico: alfredo.mederos@uam.es.

** Profesor de Instituto de Enseñanzas Medias. Programa de Doctorado. Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Antropología. Universidad de La Laguna. Avenida Trinidad 39. 38204. La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: escribanocobogabriel@gmail.com.



6.º Un pedazo de piel con pelo color de oro y manchas negras y pardas, hecho de varios trozos y unidos entre sí por finas costuras formadas por hebras tan finas que parecía seda torcida de dos. El pelo de dicha piel está tan perfectamente conservado [...]. Las uniones están bien combinadas con el pelo que solo se puede conocer por el inverso. Esta piel servía de cubierta a un brazo que dicen conserva el colmenero y viene encanutada la piel siguiendo la forma de aquel miembro...

Por fuera de la cueva se encuentran los palos de tea en que descansaban los cadáveres. No han traído ninguno [...] son largos y de cuatro pulgadas de ancho. También existe mucha lana y varios tejidos [...].

Con estas noticias se animaron a explorar el sitio del descubrimiento, varios señores de esta Villa, entre ellos el Conde de Siete Fuentes, Don Buenaventura Frías, Don Juan Cullen y Don Rafael Martín Neda¹.

El sitio en que se halla la gruta es, como V. sabe la cañada de la Camellita. Yo fui con otras personas de esta Villa por objeto de verla y recoger, si aún se podía, alguna curiosidad [...]. A una tercera parte de su altura se abren dos entradas de dos grutas, una de ellas, la principal, con una gran entrada abovedada. La ascensión a esta gruta es sumamente dificultosa [...] solo pudieron hacerlo el colmenero y unos cabreros que trepaban descalzos [...]. Dentro no había otra cosa que restos de momias sepultadas entre los despojos y excrementos de las aves de rapiña que allí anidan. Según se conjetura podría haber [...] dos o tres momias en buen estado, las que fuesen destrozadas por el colmenero [...]. Solo pudimos conseguir algunas piernas, brazos, una mano con sus dedos perfectos, su vello y uñas, que conserva el Sr. Conde de Siete Fuentes, pieles entre ellas una de un magnífico color de oro, que dicen ser de lobo marino; calaveras y algunas cuentas y bastones (Rafael Martín Neda²).

Este hallazgo interesante apunta al posible uso de pieles de foca monje en las utilizadas para momificar, y entre el ajuar había bastones y cuentas de collar y un posible cráneo trepanado (fig. 1a).

De estos restos, la mitad superior de un cuerpo humano de una momia masculina que incluye la cabeza completa salvo la punta de la nariz, y parte del tórax y costillas, un pie momificado y pieles de mortajas fueron remitidos por Fernando López de Lara, correspondiente de la Real Academia de la Historia, el 12 de enero de 1857, donde se recibieron el 8 de enero de 1858, indicando que otros restos humanos fragmentados habían sido vendidos³.

La momia 2 procedente de la Universidad Complutense, MG-002 (2.2011), creemos que debe corresponder a la momia de la montaña de La Camellita, un hombre de entre 30 y 34 años de edad, con 1,76 m de estatura, pues coincide con el

¹ *EL ECO DEL COMERCIO* (1855): «Destrucción de un enterramiento de guanches en Vilaflor». *El Eco del Comercio*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de agosto de 1855, pp. 1-2.

² *EL ECO DEL COMERCIO*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de agosto de 1855.

³ JIMÉNEZ DÍEZ, J. y MEDEROS, A. (2001): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Baleares. Canarias. Melilla. Gibraltar. Extranjero*. Catálogo e Índices. Madrid, pp. 107, 121.





Fig. 1a. Posible cueva funeraria de la montaña de La Camellita, Las Cañadas (La Orotava).

«medio cuerpo de hombre con parte de sus costillas acabadas de romper», al que se le ha añadido un pie derecho que no corresponde al mismo individuo⁴. La momia, que presenta rota la punta de la nariz, conserva la lengua, barba en el lado derecho de la cara y la membrana del pericardio que recubre al corazón (fig. 1b).

Esta momia pasó al Museo Antropológico Nacional, pues los «restos incompletos de dos momias y también parte de la piel de envoltura [...] estaban [...] olvidados en un desván de la Real Academia de la Historia, donde fueron encontrados hace pocos años y enviados al Museo [...] proceden de Tenerife»⁵, pasando a ser expuestas en una vitrina del museo.

Más en concreto, por un oficio que se conserva en la Real Academia de la Historia, de 20 de febrero de 1925, sabemos que en sesión del viernes 13 de ese mes el bibliotecario perpetuo, Jerónimo Bécker, informó de la localización en la biblioteca de una momia guanche, «y considerando que la momia [...] debería ser conservada en más adecuado lugar», se decidió la cesión «en depósito» al Museo Antropológico Nacional, a cuyo director, Manuel Antón y Ferrándiz, se le comunicó el 20 de

⁴ MARTÍN OVAL, M.; RODRÍGUEZ MARTÍN, C.; MARTÍN RODRÍGUEZ, A.J. y CUELLAS, J.A. (2021): «Three Guanche mummies from the Universidad Complutense de Madrid». *Canarias Arqueológica*, 22, pp. 155-157, fig. 3.

⁵ BARRAS DE ARAGÓN, F. de las (1929): «Estudio de los cráneos antiguos de Canarias existentes en el Museo Antropológico Nacional». *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, 8, p. 7.



Fig. 1b. Momia de un hombre adulto de 30-34 años de la montaña de La Camellita. MG-002 (2.2011). Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

febrero⁶. Esta momia es confundida por Melo con la momia actualmente expuesta en el Museo Arqueológico Nacional.

La momia fue recibida en el Museo Antropológico Nacional al menos desde el 5 de marzo de 1925, pues un informe indica la recepción de «Dos trozos de momia de Guanche de Tenerife, consistentes cada uno en parte de la cabeza y tronco con algunos huesos sueltos. Parece a primera vista de una mujer y de un niño, este ya con los terceros molares. También un trozo de cuero curtido y con una costura, que parece proceder de un vestido». Como puede apreciarse, la momia masculina es identificada provisionalmente como femenina, pero se menciona también que se enviaron originariamente a la Real Academia de la Historia en 1857 los restos momificados de otro individuo infantil.

Entre los restos que no se enviaron a Madrid cabe mencionar varias cabezas momificadas con pelos negros y rubios o una mano con un dedo en perfecto estado incluida la uña. Por la consulta que realizó Andrés Arroyo de un informe del síndico del Ayuntamiento de La Orotava, Pedro Pascasio Perdigón, «Al día siguiente encarga P.P. Perdigón a Francisco Villalba, natural de Vilaflor y celador del Ayuntamiento de La Orotava, para que pasase por aquel punto y viera si se encontra-

⁶ MAIER ALLENDE, J. (1998): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Comunidad de Madrid. Catálogo e Índices*. Madrid, p. 117; MELO DAIT, R.E. (2005): «Documentos y expolio de momias canarias en el siglo XIX (I)». *El Día-La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de diciembre de 2005, p. 3.



ban algunos restos que poder trasladar con objeto, Perdigón, de regalarlos a don Sebastián Casilda para su gabinete», lo que sugiere que algunas pudieron acabar en el Gabinete Casilda.

Esto lo confirma una referencia a «una bolsa de cuero con todo el borde cosido así. También había vestidos de piel de cabra que habían sido descubiertos en 1855»⁷. Este dato permite suponer también que parte de las cabezas momificadas del museo y un brazo puedan corresponder a la cueva sepulcral con momias descubierta a inicios de agosto de 1855 en la montaña de La Camellita. En su descripción de los materiales del museo Casilda se menciona un cráneo de una mujer de 25-35 años, sin procedencia⁸, que podría corresponder a esta cueva, aunque es posible que proceda de la colección Megliorini, quien recogió «una cabeza» momificada en Tacoronte⁹. Más posibilidades quizás tenga una «Tibia forrada de cuero y liada con correas del mismo material»¹⁰.

2. LAS MOMIAS DE HOYA BRUNCO (LA GUANCHA) (1859)

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 siete momias, 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 Rixo¹¹, y vuelve a ser mencionado después como septiembre de 1862 por Von Fritsch¹².

En el mes de Septiembre de 1859, a estar unos rústicos icodalteros en las faldas del Teyde sacando y aprovechando alguna *sal nacron* que otros ciudadanos inteligentes les compraban a razón de 9, a 10 reales de plata cada quintal [...] al ir dichos rústicos buscando algún covacho o nuevo criadero de la expresada sal, hacia la falda oriental del Teyde, descubrieron una cueva sepulcral de guanches, cuya entrada estaba tapiada por una pared de piedra seca; hallándose dentro siete momias de ambos sexos; otros dijeron que veinte, colocadas sobre banquillos o andamios en sus ataúdes usuales fabricados en toscos tablones de tea, y algunas de dichas momias

⁷ STONE, O.M. (1995 [1887]): *Tenerife y sus seis satélites*. I-II. J. Allen y J.S. Amador (eds.). Valencia-Las Palmas, p. 498.

⁸ BETHENCOURT ALFONSO, J. (1994 [1911]): *Historia del Pueblo Guanche. II. Etnografía y Organización socio-política*. M.A. Fariña (ed.). La Laguna, pp. 546, 545 fig. IV-8-2, 553.

⁹ BERTHELOT, S. (1980 [1839]): *Primera estancia en Tenerife (1820-1830)*. L. Diego Cuscóy (ed.). Tenerife, p. 76.

¹⁰ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, pp. 545-546 fig. IV-8-1.

¹¹ ÁLVAREZ RIXO, J.A. (1990 [1845-79]): *Apuntes sobre restos de los guanches encontrados en el siglo actual*. Ms. de 28 páginas. Biblioteca de la Universidad de La Laguna. En A. Tejera (ed.): «Apuntes sobre restos de los guanches encontrados en el siglo actual, de José Agustín Álvarez Rixo». *Eres (Arqueología)*, 1 (1), p. 123.

¹² FRITSCH, K. VON (2006 [1867]): *Las Islas Canarias. Cuadros de viaje*. J.J. Batista y E. Tabares (eds.). Vitoria-La Laguna, p. 47.



parece que también estaban de pie. Desde la destrucción, todo fué uno; y comenzaron a destrozarse y derriscarse por aquellos precipicios todas las momias llevándose los tablones para sus casas de Icod el Alto. Pero enterados que dichas momias eran objetos muy apreciados y por lo tanto podían valerles algo de los sujetos curiosos que lo supiesen; recogieron algunos fragmentos que vendieron, y uno de ellos consistente en una mano, obtuvo D. Diego M. Álvarez vecino del Puerto de la Cruz en cuyo poder la examinamos asaz perfecta y transparente. También se dijo, haberse encontrado en dicha gruta, algunos gánigos, tallitas y pedazos de piel de cabrito con pelo, muy finas y gamuzadas¹³.

Posteriormente añade algunos detalles: «Fue casual este hallazgo, al excavar la sal natrón; cuya extracción por negocio propio estimuló don Manuel Suárez, farmacéutico de Santa Cruz. Pero como para dicha explotación y embarque no había llegado el permiso del Gobierno, se guardó silencio en los periódicos acerca de tan curioso incidente, por no comprometer los intereses del referido Suárez»¹⁴.

Otro texto, aportando menos datos contextuales, unos años después menciona el descubrimiento «en septiembre de 1862 [...] en una cueva sepulcral de los guanches, al este del Teide, donde, desgraciadamente, la barbarie ha destrozado todas las momias; éstas habían sido colocadas en angarillas hechas de madera de cedro»¹⁵.

Por la referencia que aporta Álvarez Rixo, al menos varios fragmentos con evidencias de momificación procedentes de la cueva, se vendieron poco después por los descubridores, uno de ellos una mano a Diego Álvarez del Puerto de la Cruz, que quizás acabó en la colección del farmacéutico Ramón Gómez, actualmente en el Museo Arqueológico del Puerto de la Cruz.

La cueva fue excavada en octubre de 1955 por Diego Cuscoy, recuperando cuatro cadáveres incompletos, dos cráneos, una columna vertebral, un brazo momificado y una pierna momificada, además de seis trozos de piel con cosidos, pero comenta que la cueva aún estaba «en vías de excavación» en febrero de 1956¹⁶. 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 un vaso con mango y fondo oval¹⁷.

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

¹³ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, p. 123; ÁLVAREZ RIXO, J.A. (1994 [1828-72]): *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*. T. Noreña (ed.). Tenerife, p. 424.

¹⁴ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 13, p. 424.

¹⁵ FRITSCH, K. VON, *opus cit.* n.º 12, p. 47.

¹⁶ FLDC, 12-2-1956.

¹⁷ DIEGO CUSCOY, L. (1971): *Gánigo. Estudio de la cerámica de Tenerife*. Tenerife, p. 66, fig. 19/4.





Fig. 2a-b. Pies momificados de Hoya Brunco (La Guancha). M14/3-4. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

(Cr 813, 826 y 921) (del Arco *et al.*, 1995: 714), que como mínimo corresponden a tres individuos diferentes (fig. 2).

Dos de estos restos fueron datados en el laboratorio de Michigan, uno de piel humana M-1054, 780 ± 100 BP, 1035 (1263) 1395 d.C. y dos fragmentos de piel de cabra que envolvían los cuerpos, M-1055 con dos mediciones, 910 ± 110 BP y 930 ± 110 BP¹⁸, 896 (1071-1158) 1294 y 892 (1043-1155) 1279 d.C. Posteriormente se dató la momia M15, GX-15.942, 1360 ± 75 BP¹⁹ 561 (662) 876 d.C., que indica al menos dos fases de uso de la necrópolis, el siglo VI d.C. y los siglos X-XII d.C.

La cueva, aunque se ha situado a 2006 m.s.n.m. en La Guancha, donde hay un topónimo similar²⁰, nunca se ha publicado una foto o dibujado una planta de la misma.

¹⁸ CRANE, H.R. Y GRIFFIN, J.B. (1968): «University of Michigan Radiocarbon Dates XII», *Radiocarbon*, 10 (1), p. 107.

¹⁹ 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, 1992). I. La Laguna, p. 122, tabla 2.

²⁰ ARCO, M.ª del C. del; ATIENZAR, E. y ARCO, M.ª 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. 714.



Fig. 3. Retrato del archiduque imperial Fernando Maximiliano por Franz Xaver Winterhalter (1864). Museo Nacional de Historia, México DF.

3. LAS MOMIAS DEL BARRANCO DE LAS GOTERAS, ARAYA (CANDELARIA) (1862)

En la visita a Tenerife del archiduque imperial Fernando Maximiliano²¹ entre el 17 y 24 de diciembre de 1859, poco después de haber dejado el cargo de virrey de Lombardía-Veneto en abril de 1859, con sólo 27 años, intentó también conseguir una momia guanche en buen estado para su colección tal como hicieran otros viajeros ilustrados llegados a la isla (fig. 3).

Durante su estancia en la única fonda de La Orotava, el propietario tenía tres cráneos guanches, uno de ellos con seguridad momificado pues tenía pelo largo marrón, que adquirió para su colección etnográfica africana (Habsburg, 1868/3: 21-22)²². En La Orotava conoció al «más perfecto caballero» Diego Benítez de Lugo y Benítez de Lugo (1820-1888), el 18 de diciembre, que hablaba muy bien francés y quien le regaló una mandíbula inferior de un cráneo guanche (Habsburg, 1860: 152-154 y 1868/3. 22; Sarmiento, 2008: 46-47)²³. Después de visitar el Museo Casilda

²¹ HABSBERG, F.M. von (1861): *Reise Skizzen. Ueber die Linie, 1860*. Wien, p. 125; SARMIENTO PÉREZ, M. (2008): «Un turista singular: el archiduque de Austria Ferdinand Maximilian. Su estancia en Canarias en 1859». *Turismo*, 0, p. 41.

²² HABSBERG, F.M. von (1868): *Recollections of my life*. III. London, pp. 21-22.

²³ HABSBERG, F.M. von, *opus cit.* n.º 21, pp. 152-154; HABSBERG, F.M. von, *opus cit.* n.º 22, p. 21; SARMIENTO PÉREZ, M., *opus cit.* n.º 21, pp. 46-47.



el día 19, que entonces tenía expuestas cuatro momias «de reyes»²⁴, habló con diversas personas para intentar localizar una cueva con momias. Esto finalmente se logró tres años después, en mayo de 1862, cuando Martín Díaz, Salvador Hernández y Agustín Otazo hallaron cuatro momias en una cueva del barranco de Araya (Candelaria, Tenerife), en terrenos propiedad de Silvestre de Torres. El archiduque, hermano del emperador, no regresó a Tenerife hasta 1864, en camino hacia México.

Esta referencia es ampliada con información oral por Bethencourt Alfonso, pues entonces tenía 15 años, situando el hallazgo hacia 1860. Un dato interesante es que aporta una procedencia algo más precisa en Las Goteras (Candelaria), que corresponde al barranco de Las Goteras. Por otra parte, indica que la cueva fue expoliada por dos grupos de diferentes de personas, un grupo que extrajeron dos momias inicialmente, y un segundo grupo que sacaron las cuatro últimas tumbas.

Agustín Otazo, de Candelaria, encontró como para el año 60 (1860), cuatro momias y otras dos que sacaron otros, de una cueva en las Goteras, de Candelaria. Todas seis estaban en la misma cueva, debajo de un sejo que tenía la cueva, unas sobre otras, unas con los pies sobre la cabeza de la que tenía debajo. Había de hombres y de mujeres. Todas envueltas en pieles, más o menos trozos, liados como en papel de cigarro, si bien la orilla de la última piel estaba cosida, pero no las otras. Las sueltas tenían trincas de correas en distintas partes y también la más superficial. El sobrante de las pieles por los pies y cabezas lo cogían con correas a manera de moño. El pelo de una hembra era rubio. Había dos varones, con la naturaleza (pene) grande»²⁵. Estas momias «los envolvían en pieles gamuzadas [...] llegando hasta ocho y nueve como en las momias descubiertas en la Cueva de la Gotera, en Candelaria, y que fueron a parar al Gabinete Casilda en Tacoronte»²⁶.

La información es fiable porque Agustín Otazo fue el corresponsal en Candelaria del Gabinete Científico, que debió ser incorporado por Bethencourt Alfonso ya que le acompañó en varias exploraciones, el barranco de la Hormiga (Candelaria), donde recuperaron siete cráneos; la cueva del Monción (Candelaria), con 24 cráneos; y una cueva en Imonce (Candelaria), con 93 cráneos²⁷.

El sector donde aparecieron en el barranco de Las Goteras, un barranco de cumbre que no suele traer mucha agua salvo excepcionalmente, coincide con un gran salto en el barranco, donde hay numerosas cuevas tanto bajo el salto como en ambas márgenes. El nombre deriva que en algunas de ellas rezumaba el agua y caían goteras cuando llovía más, a la vez que había un nacimiento de agua en un lateral del cauce del barranco. Actualmente sólo hay dos grandes cuevas en este sector, una en la margen oriental, en el tracto medio y otra en la margen occidental, en el

²⁴ HABSBURG, F.M. von, *opus cit.* n.º 22, p. 26.

²⁵ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, pp. 485-486.

²⁶ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, p. 298.

²⁷ HOOTON, E.A. (2005 [1925]): *Los primitivos habitantes de las Islas Canarias*. E. Abad (ed.). Sevilla-Tenerife, p. 417.





Fig. 4a. Cuevas de la margen oriental del barranco de Las Goteras, Araya (Candelaria), vistas desde el tracto superior occidental.

tracto superior, que se ajustan mejor a la descripción que le hizo Otazo a Bethencourt Alfonso (fig. 4a).

Sin embargo, enterado el alcalde de Candelaria del descubrimiento, informó al gobernador civil de la provincia de Canarias, ordenándose su traslado a Santa Cruz de Tenerife en cajas especiales con sumo cuidado. Las momias fueron inspeccionadas el 22 de junio de 1862 por tres profesores de Ciencias Médicas en el despacho del gobernador civil de Canarias, Bernardo Espinosa, Ángel María Izquierdo y Bartolomé Saurín:

Momia 1: adulto, masculino, sin cabeza, carece de brazos, pierna derecha completa con uñas del pie bien conservadas, y pierna izquierda en la que faltan los dedos y el metatarso. Es la segunda mejor conservada.

Momia 2: adulto, masculino, cabeza con dentadura, carece del antebrazo y mano izquierda, el antebrazo derecho está incompleto, y conserva las dos piernas con uñas en los dedos de los pies.

Momia 3: adulto, masculino, cabeza con una depresión oval de una pulgada sobre la órbita ocular derecha, quizás del impacto de una piedra, ausencia de dientes en la mandíbula superior y de mandíbula inferior. Conserva los brazos y piernas completos, excepto los dedos del pie izquierdo.

Momia 4: adulto, mujer. La mejor conservada.

Este conjunto de momias fue descrito también por Richard F. Burton, cónsul británico en Fernando Poo, bien durante una escala suya en camino a Londres



en diciembre de 1862, posible por ser entonces un hallazgo muy reciente, o durante su estancia en la isla en el verano de 1864, al dejar el puesto de cónsul.

Gracias a la amabilidad del gobernador se me permitió examinar cuatro momias guanches descubiertas (en junio de 1862) en el término jurisdiccional de Candelaria. Mientras esperaban su exportación a España habían sido temporalmente guardadas en ataúdes en una planta baja húmeda, donde las cucarachas no respetaban nada, ni siquiera a un guancho. Estuve acompañado por el Dr. Ángel M. Yzquierdo, de Cádiz, médico del hospital, y anotamos lo siguiente:

La número uno, varón de tamaño medio, le falta la cabeza y los miembros superiores, mientras que el tronco se había reducido a un esqueleto. Los signos característicos eran caucásicos y no negroides; tampoco había evidencias del rito judío. La parte de abajo de la pierna derecha, el pie y las uñas del mismo estaban bien conservadas; la izquierda era un sólo un hueso, al que le faltaba el tarso y el metatarso. El estómago estaba lleno de fragmentos de hierbas (*Ohenopodium*, etc.), y la epidermis se pulverizaba con facilidad. En este caso, como en los otros tres, las pieles mortuorias estaban toscamente cosidas con el pelaje hacia dentro [...].

El fragmento dos era de gran estatura y estaba completa, la estructura y la forma de la pelvis eran masculinas. La piel estaba adherida al cráneo salvo por detrás, por donde sobresalía el hueso, posiblemente un efecto del largo reposo sobre el suelo. Cerca del hueso temporal derecho había otra rotura de la piel, que aquí parecía mucho más deteriorada. Tenía todos los dientes, pero no eran especialmente blancos ni buenos. Faltaba el antebrazo izquierdo y la mano, y la derecha estaba defec-tuosa; los miembros inferiores estaban conservados hasta las uñas.

La número tres, también de gran tamaño, era parecida a la número dos; los miembros superiores estaban enteros, y a los inferiores les faltaba solamente los dedos del pie izquierdo. La mandíbula inferior no estaba, y la superior no tenía dientes. Por encima de la órbita derecha había un hueco ovalado, de aproximadamente una pulgada de diámetro en su parte más ancha. Si esto fuese una marca de bala, la momia podría datarse entre la última conquista y la rendición de 1496 d.C. Pero también puede ser el resultado de un accidente, como una caída, o del golpe de una piedra, un arma que los guanches usaban con mucha destreza [...].

La número cuatro era mucho menor que las dos anteriores y la mejor conservada. La forma del cráneo y la pelvis sugerían que se trataba de una mujer; además, los brazos estaban cruzados sobre el cuerpo, mientras que en los varones momificados estaban estirados. Las piernas estaban cubiertas de piel; las manos estaban muy bien conservadas, y las uñas más oscuras que las otras partes. Ninguna de las cuatro momias tenía lengua, probablemente se había descompuesto.

Los cráneos eran definitivamente ovalados. El ángulo facial, muy abierto, entre 80 y 85, contrarrestaba el enorme desarrollo de la cara [...]. Quedaba algo de pelo, de color castaño-rojizo y lacio, no rizado. Las entrañas habían desaparecido²⁸.



²⁸ BURTON, R.F. (2005 [1883]): *El volcán, los gallos, el vino y la grana*. Sir Richard F. Burton en Canarias. J.E. Jiménez Fuentes e I. Sánchez-Pinto (eds.). Sevilla-Tenerife, pp. 46-48.

También durante 1862 visitó las momias el doctor Manuel Almagro, antropólogo y etnógrafo de la Comisión Científica enviada al Pacífico, que hizo una escala en Tenerife, quien solicitó las momias para el Museo de Historia Natural de Madrid, prometiéndoselo el gobernador civil²⁹. Esta expedición había sido ordenada por el ministro de Fomento, marqués de la Vega de Armijo, y el presidente del Consejo de Ministros, Leopoldo de O'Donnell, por R.O. de 14 de marzo de 1862, y se embarcaron en Cádiz en la fragata *Nuestra Señora del Triunfo* el 10 de agosto, llegando a Santa Cruz de Tenerife el día 14. Allí «vimos en el gobierno político tres magníficas momias, encontradas pocos días antes en una caverna de la isla. Después de examinarlas, quisimos adquirirlas para el Museo de Madrid, mas el Sr. Gobernador nos dijo que él ya había determinado mandarlas á ese mismo establecimiento», aunque cuatro años después se queja que «Á nuestro regreso á Madrid, hemos sabido con pesar y sorpresa que dichas momias no han sido enviadas al Museo de la corte», partiendo el 17 de agosto para Cabo Verde³⁰.

El gobernador civil, como presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de las Islas Canarias y siguiendo lo prescrito en el artículo 33 del Real Decreto de 15 de noviembre de 1854, solicitó el 13 de octubre de 1862 un informe para entregar las momias a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como Comisión Central de Monumentos, que a su vez lo trasladó a la Real Academia de la Historia, por la ausencia de un museo provincial en Canarias y falta de fondos públicos para crear un museo nuevo. El proceso se complicó cuando el «especialista» en la búsqueda de momias Diego Benítez reclamó el 22 de septiembre de 1862 la cuarta momia mejor conservada a la Real Academia de la Historia, amparándose en la Ley 45 de 16 de mayo de 1835, título 28, partida 3, que daba derecho al dueño del terreno a la mitad del hallazgo por derecho de acceso y a quienes lo hallaron a la otra mitad por derecho de ocupación, tratando así de poder cobrar el encargo del archiduque de Austria.

En el primer informe legal emitido por la Real Academia de la Historia por Pedro Gómez de la Serna y Tully el 9 de mayo de 1864, 19 meses después de su solicitud tras varias reclamaciones, se rechazó esta propuesta por no tratarse de un tesoro compuesto de alhajas, dinero u otros objetos de valor, solicitándose simultáneamente otro informe de tipo histórico-arqueológico a Aureliano Fernández-Guerra y Orbe.

El informe definitivo de Fernández-Guerra se remitió al director general de Instrucción Pública el 6 de marzo de 1867, cuatro años y cinco meses después de su primera solicitud, donde se señalaba que mientras no se demostrase que existía un acuerdo de quien realizó el encargo, Diego Benítez de Lugo, con el propietario del terreno, Silvestre de Torres, éste no existió. Por el contrario, según la Ley de Premios de Juan I de 1387, restablecida en la Ley de 16 de mayo de 1835, correspondía al Estado la mitad del tesoro y al denunciante una cuarta parte. Sin embargo, se con-

²⁹ ALMAGRO Y VEGA, M. (1866): *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión científica enviada por S.M.C. durante los años 1862 a 66*. Madrid, p. 9.

³⁰ ALMAGRO Y VEGA, M., *opus cit.* n.º 29, pp. 8-10, 9 n. 1.



sideró que a las momias no podía aplicárseles la legislación de tesoros por no estar compuesto de alhajas, dinero u otros objetos de valor susceptibles de ser objeto de comercio y podían dar lugar a profanaciones. En cambio, en la Ley 3, título 20, libro 8 de la Novísima Recopilación de 6 de julio de 1803, se definían los monumentos antiguos, especificándose que quien los descubriese en su propiedad a su costa era su propietario, debiendo determinarse su compra o gratificación por el Estado, por lo que recomendó al Gobierno la adquisición de todas o alguna de las momias para enriquecer el Museo de Ciencias Naturales³¹.

El director general de Instrucción Pública, Severo Catalina, comunicó el 12 de octubre de 1867 el envío de dos de las momias al director del Museo Arqueológico Nacional, que fueron remitidas por el gobernador de Canarias el 13 de marzo de 1868 en el vapor correo *América*³². Se trataba de la momia 2, masculina, y la momia 4, femenina.

Las dos momias eran descritas en la carta del gobernador civil de Canarias al director del Museo Arqueológico Nacional de 13 de marzo de 1868.

Por el vapor correo 'América' capitan D. Juan Salas, que sale hoy de este puerto para el de Cádiz, y con expresa recomendación al Gobernador de dicha provincia para que se sirva dirijirlas á V[uestra].I[lustrísima]. remito las dos momias de guanches, antiguos habitantes de esta isla, que el Excmo. é Ilmo. S[er]n[or]. Director general de Instrucción pública destinó á ese y, que lo son en efecto, se remitiesen al Museo Arqueológico [Nacional], como se hace en esta fecha, debiendo informar á V[uestra].I[lustrísima]. que el estado de conservan de las dos últimas es en la actualidad el siguiente:

La que se ha distinguido con el sustantivo 'Hombre' se halla en el estado completo de esqueleto. Parece por su estatura, conformación del cráneo y pelvis pertenecer al sexo masculino. Le falta el antebrazo izquierdo y su mano correspondiente. El derecho no está completo. Las estremidades inferiores ó abdominales están íntegras y provistas de uñas, conserva casi toda la dentadura³³.

La momia 2 de Araya creemos que debe corresponderse con la momia 3 de la Universidad Complutense, MG-003 (2.2011), atribuida a un hombre, quizás por no conservarse la posición de los brazos, pues ya originalmente se indicaba que «carece del antebrazo y mano izquierda, el antebrazo derecho está incompleto», pero se trata de una mujer que en el momento de su muerte tenía entre 25 y 29 años de edad, medía 1,55-1,56 m de estatura y conserva en el interior del torso los órganos; no obstante, se trata de una momificación natural. Actualmente ha perdido la cabeza³⁴ (fig. 4b).

³¹ JIMÉNEZ DíEZ, J. y MEDEROS, A., *opus cit.* n.º 3, pp. 108-109, 124-130.

³² MORA POSTIGO, C. (1995): «Momias guanches en el Museo Nacional de Etnología». *I Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). I. La Laguna, pp. 269-270.

³³ MORA POSTIGO, C., *opus cit.* n.º 32, p. 269.

³⁴ MARTÍN OVAL, M. *et al.*, *opus cit.* n.º 4, p. 157-158 fig. 4.



Fig. 4b. Momia 2 de Araya, realmente una momificación natural, de una mujer adulta joven entre 25-29 años, de la cual se ha extraviado el cráneo. MG-003 (2.2011). Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.



Fig. 4c. Detalle de la cabeza de la momia 4 de Araya, de una mujer adulta joven entre 25-29 años, que había perdido en vida las piezas dentales superiores. MG-001 (2.2011). Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

«La señalada con el sustantivo ‘Muger’ es la mejor conservada y menos reducida á esqueleto, pareciendo por la conformación del cráneo y pelvis ó basinete y por la posición de los brazos crenados sobre el vientre que pertenece al sexo femenino»³⁵.

Esta momia 4 de Araya, que conservaba los brazos, manos, piernas y pies, creemos que se corresponde con la momia 1 de la Universidad Complutense, MG-001 (2.2011), una mujer de 25 a 29 años con 1,54-1,55 m de estatura, que había perdido en vida las piezas dentales superiores³⁶ (fig. 4c).

Las dos momias se recibieron en el Museo Arqueológico Nacional el 14 de abril de 1868, según comunicaba por carta el 20 de abril el director del Museo Arqueológico Nacional al director general de Instrucción Pública.

Tengo la honra de manifestar a V[uestra].I[lustrísima]., cumpliendo con la orden que se ha servido comunicarme con (fecha) 14 del presente, la cual ha sido recibida en el día de ayer en este Museo Arqueológico N.[acional], que las dos momias remitidas por el Gobernador de Canarias han llegado sin novedad alguna, si bien es deber mio añadir que fuera de conservar ambas en buen estado la envoltura que las

³⁵ MORA POSTIGO, C., *opus cit.* n.º 32, pp. 269-270.

³⁶ MARTÍN OVAL, M. *et al.*, *opus cit.* n.º 4, p. 154-155 fig. 1.

cubre, sólo existe en la mayor parte de una [hombre] y otra, la armazon del esqueleto [mujer], por lo cual no merecen realmente ser consideradas como tales momias³⁷.

En su respuesta se observa su insatisfacción por el estado de conservación de ambas, que suponía mejor.

Por oficio del nuevo director general de Instrucción Pública, Carlos M.^a Coronado, al director del Museo Arqueológico Nacional de 23 de marzo de 1868, se informa del destino que tuvieron los dos ejemplares que permanecieron en Tenerife, pues «las otras dos momias procedentes del hallazgo en Mayo de 1862 en una cueva volcanica del pago de Araya jurisdiccion de Candelaria, han sido entregadas, la una al Gabinete de Historia Natural del Instituto de estas islas [de Canarias en La Laguna] y la otra a Don Sebastian Casilda Janer, depositario que ha sido de dichos venerandos restos»³⁸. Hemos sugerido que quizás la momia 1, pues carece de la cabeza, fue entregada al Gabinete de Historia Natural del Instituto de Canarias, donde existe una con esas condiciones³⁹, mientras la momia 3 fue cedida en depósito al Museo de Sebastián Casilda Yáñez de Tacoronte y debe tratarse de una de las dos momias que no aparecen registradas en su inventario, descrito por Bethencourt Alfonso en 1884⁴⁰. Sin embargo, el Instituto de Canarias ya contaba con una momia desde al menos ca. 1823⁴¹, por lo que quizás lo que se sucedió es que nunca se produjo el traslado desde el Museo Casilda al Instituto de la momia, sino que permaneció en la exposición, y ayudaría a explicar que hubiese siete momias⁴² en la colección Casilda en el momento de su venta.

Este traslado de momias al Museo Casilda también es apuntado desde años antes por el periódico *El Guanche*⁴³ y ya se ha señalado que Sebastian Casilda había sido «depositario [...] de dichos venerandos restos». Esto implica que antes de que se produjo el envío definitivo a Madrid en 1868, las momias dejaron de estar expuestas en el Gobierno Civil y se trasladaron las cuatro inicialmente al Museo Casilda, pues «pasados algunos años, con el laudable objeto de que no acabasen de maltratarse, las pidió y obtuvo para conservarlas en su curioso gabinete de historia natural de Tacoronte, Don Sebastián Casilda, en cuya resolución estuvo acertadísimo el Gobierno Civil de la Provincia»⁴⁴.

Estas dos momias debieron permanecer en Tenerife, pues cuando se vendió la colección Casilda en 1889 a un coleccionista grancanario residente en Argentina,

³⁷ MORA POSTIGO, C., *opus cit.* n.º 32, p. 270.

³⁸ MORA POSTIGO, C., *opus cit.* n.º 32, p. 270.

³⁹ JIMÉNEZ DíEZ, J. y MEDEROS, A., *opus cit.* n.º 3, pp. 109, 130-131.

⁴⁰ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, pp. 556-557.

⁴¹ MEDEROS, A. y ESCRIBANO, G. (2021): «Descubrimientos y exhibición de momias guanches en la primera mitad del siglo XIX. Museos europeos (Montpellier, Göttingen, San Petesburgo, Ginebra) y gabinetes científicos insulares de Saviñón y Megliorini». *Revista de Historia Canaria*, 203, pp. 155, 156 fig. 12a.

⁴² STONE, O.M., *opus cit.* n.º 6, p. 497.

⁴³ *El Guanche* n. 535, 15 de julio de 1865.

⁴⁴ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, p. 125.



Fernando Cerdeña, realmente no eran de propiedad privada, sino que se encontraban en depósito en el museo, por lo que cabe suponer que fueron trasladadas a alguna institución de Tenerife y estén entre los restos momificados sin procedencia de Tenerife. Probablemente porque no iban a ser vendidas, no fueron fotografiadas, al contrario que las otras cuatro momias.

La primera fue la momia 3, destinada por el Gobierno Civil al museo, un adulto masculino, que carecía de los dientes en la mandíbula superior e inferior, con los brazos y piernas completos, excepto los dedos del pie izquierdo, que presentaba una depresión oval sobre la órbita ocular derecha, quizás del impacto de una piedra, que debe corresponderse con la momia masculina descrita en 1883 por Stone⁴⁵ al visitar el museo: «un hombre guanche, no muy bien conservada, de cinco pies y ocho pulgadas de largo».

La segunda fue la momia destinada inicialmente al Instituto de Canarias, un adulto, masculino, sin cabeza y brazos, el tronco reducido a un esqueleto, aunque el estómago estaba lleno de fragmentos de hierbas, pierna derecha completa con uñas del pie bien conservadas, y pierna izquierda en la que faltan los dedos y el tarso y el metatarso. Esta momia debió ser restaurada en el Museo Casilda, y es posible que sea a la que se refiere Verneau que tenía añadidos una cabeza y al menos un brazo, visita que realizó bien entre 1876-1878, o poco antes de la venta de la colección, entre 1884-1888. En «una visita al museo de antigüedades canarias, reunidas por Casilda [...]. Hay que desconfiar de ciertas piezas, cuya autenticidad es más que dudosa. Por ejemplo, una momia se compone de la cabeza de un sujeto, del cuerpo de otro y del brazo de un tercero»⁴⁶.

Las dos momias del Museo Arqueológico Nacional fueron posteriormente trasladadas a la recién creada, en 1883, sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Real Museo de Ciencias Naturales en julio de 1885⁴⁷.

Esta sección del Museo de Ciencias Naturales se instaló en 1895 en la sede del antiguo Museo Anatómico del doctor Pedro González Velasco, fundado en abril de 1875, que había sido cedida al Estado a su muerte. Por un Real Decreto de 27 de mayo de 1910 pasó a denominarse Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria (fig. 5).

Allí figuraban expuestas las dos momias en dos vitrinas del museo, con «parte, el esqueleto descanado, pero se conservan con ellas las pieles en que estaban envueltas»⁴⁸.

Por entonces, se había disuelto el Museo-Biblioteca de Ultramar (1877-1908), con las colecciones americanas y de Filipinas, que se destinaron a la sección de Etnografía del Museo Arqueológico Nacional.

⁴⁵ STONE, O.M., *opus cit.* n.º 6, p. 496.

⁴⁶ VERNEAU, R. (1981 [1891]): *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*. Madrid-La Orta, p. 211.

⁴⁷ MORA POSTIGO, C., *opus cit.* n.º 32, p. 268.

⁴⁸ BARRAS DE ARAGÓN, F. de las, *opus cit.* n.º 5, p. 7.





Fig. 5. La sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria del Real Museo de Ciencias Naturales se instaló en 1895 en el Museo Anatómico del doctor Pedro González Velasco, denominado desde 1910 Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria.

El Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria pasó a denominarse Museo Etnológico Nacional por O.M. de 20 de mayo de 1940, que pasó a dirigir José Pérez de Barradas, potenciando la exposición de las colecciones etnográficas, mientras parte de las de antropología física volvieron a los almacenes.

Ambas momias fueron trasladadas a la Escuela de Medicina Legal de la Universidad Complutense de Madrid en 1979, cuando se depositaron allí 49 momias del Museo Etnológico Nacional⁴⁹ por gestiones del director del Departamento de Medicina Legal, José Manuel Reverte Coma, anexo al cual se fundó un Laboratorio de Antropología Forense en 1980. En julio de 1994 se creó oficialmente el Museo Universitario de Antropología Forense y Criminalística, posteriormente abierto al público en 1996, dirigido hasta 2004 por Reverte. Al asumir el doctor José Antonio Sánchez su dirección, se procedió a su ampliación y reforma desde 2005, reabriéndose en 2009 como Museo de Antropología Médica. Forense, Paleopatología y Criminalística 'Profesor Reverte Coma', en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense.

En el Museo Etnológico Nacional sólo quedaron cinco momias, una de Tenerife procedente del barranco de Erques (Fasnía-Güímar), expuesta desde 2015 en el Museo Arqueológico Nacional, y cuatro momias andinas. Este traslado coincidió

⁴⁹ MORA POSTIGO, C., *opus cit.* n.º 32, p. 270.

con el cierre del Museo Etnológico Nacional para la reforma de su exposición, cierre al público que se mantuvo hasta 1986. Por ello cuando se creó por R.D. 684/1993 de 7 de mayo el Museo Nacional de Antropología, que integró el Museo Nacional de Etnología y el Museo del Pueblo Español, ambas momias seguían depositadas fuera de la institución.

En 2009, fruto de un convenio firmado con el Museo Arqueológico de Tenerife con el Museo del Departamento de Medicina Legal de la Universidad Complutense de Madrid, las momias 2 y 4 de Araya finalmente se enviaron en 2011 a Tenerife, donde están actualmente expuestas, aunque no han sido identificadas con tal procedencia y se mantiene la denominación de Necoechea.

Como se indicaba, cuando Antonio «Otazo, de Candelaria, encontró como para el año 60 (1860), cuatro momias» hubo «otras dos que sacaron otros, de una cueva en las Goteras, de Candelaria. Todas seis estaban en la misma cueva, debajo de un sejo que tenía la cueva, unas sobre otras»⁵⁰. La lógica es que coincida con otra referencia oral que recogió Bethencourt Alfonso⁵¹, a fines del siglo XIX, retrotrayéndola a 15-20 años antes, ca. 1875-1880, que «Dentro de una cueva de Araya [Candelaria] se encontraron dos momias habrá unos 15 ó 20 años; y en la misma cueva el bálsamo de los guanches», este bálsamo estaba «compuesto de mocanes machacados y unto de cerdo»⁵². Aunque la fecha es ligeramente más reciente que el descubrimiento y el proceso judicial que provocó entre 1862-1868, coinciden el número de dos momias y es difícil que se trate de las otras dos momias extraídas probablemente antes.

Precisamente una procedencia de Araya es la mencionada por Hooton para las dos únicas momias que tenía en agosto de 1915.

El Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife cuenta con dos momias completas y en mal estado de conservación, y con muchos restos de otras. Entre ellos se encuentran varios pares de miembros inferiores, manos, cabezas, etc. [...]. Las dos momias parece ser que se embalsamaron con el cuerpo extendido y en posición de decúbito supino. Los brazos están colocados junto a los costados y con las palmas de las manos descansando en las caderas. De este hecho puede deducirse que se trata de varones, puesto que las mujeres eran mirradas con los brazos cruzados sobre el estómago. El cuerpo de los varones se amortajaba con una túnica de piel de cabra con mangas, o *tamarco*, muy bien cosida con un sencillo punto por encima. Se extendían luego sobre el cadáver varias capas de pieles, que se sujetaban, no muy apretadas, por correas de cuero sin curtir. El cosido de esa envoltura era mucho más burdo que el de la vestimenta interior. La momia del varón adulto mide aproximadamente 1,60 m de longitud.

La otra momia, de un niño, se encuentra en muy mal estado de conservación; las pieles que la envuelven están muy secas y quebradizas, y carcomidas por los gusanos. La mayor parte de las exteriores han desaparecido, y las interiores le cubren

⁵⁰ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, pp. 485-486.

⁵¹ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, pp. 485, 600.

⁵² BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, p. 594.





Fig. 6. Extremidades inferiores y pies momificados de la cueva de Araya (Candelaria).
M 3. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

el cuerpo y la cabeza. A la que rodea esta parte se le unió una pequeña bolsa que posiblemente contuvo comida en el momento del enterramiento. Es casi seguro, por la posición de sus pies y cabezas, que ambas momias se colocaron en un principio tendidas sobre sus espaldas y no fueron colocadas verticalmente, apoyadas en las paredes de la cueva [...]. Los ejemplares que acabamos de describir se encontraron en Araya, Candelaria, Tenerife⁵³.

Respecto a los restos fragmentarios de otras momias, en el Museo Arqueológico de Tenerife también se encuentra la pelvis y extremidades inferiores de un hombre de 21 años de Araya (Candelaria) (M 3) y hay miembros inferiores momificados de un yacimiento sin procedencia de Candelaria (M 19) (fig. 6).

Los restos momificados de M 3 fue datada, GX-15.945 745±128 BP⁵⁴, 1034 (1279) 1422 d.C., en el siglo XIII d.C.

⁵³ HOOTON, E.A., *opus cit.* n.º 27, pp. 80-81.

⁵⁴ AUFDERHEIDE, A.C. *et al.*, *opus cit.* n.º 19, p. 122 tabla 2.



Fig. 7. Retrato del prebendado Antonio Pereira-Pacheco. 1817.
Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, La Laguna.

4. MOMIAS DEL BARRANCO DE AGUA DE DIOS (TEGUESTE) (1867)

El prebendado Antonio de Pereira-Pacheco y Ruiz, racionero de la catedral de La Laguna desde 1819 y cura de Tegueste a partir de 1837, en 1845 menciona el saqueo hacía «pocos años» de una cueva funeraria junto al tagoro del barranco de Agua de Dios, «cerrada su entrada con una laja y dentro había grandes huesos sobre poyos, calaveras, molinos y cuentas de barro». También menciona la destrucción en 1845 de una posible momia, «un cuerpo entero y bien conservado de una guancha», en una cueva de muy difícil acceso en la Atalaya de Tejina cuando se extraía abono⁵⁵ (fig. 7).

No está claro que se recuperasen restos de ambas cuevas, pero eso sí pasó con un nuevo descubrimiento realizado: «En este año 1867, se ha encontrado otra cueva sepulcral en Tegueste con algunas momias guanchinescas; díjose que 9 a 12 y parece que ha corrido parejas con las anteriores en la destrucción; pues hemos visto y examinado un pie y algún otro fragmento que por vía de regalo hicieron a un amigo nuestro en La Laguna procedentes de dichas momias de Tegueste», según recoge en sus notas el portuense Álvarez Rixo⁵⁶.

⁵⁵ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, p. 122.

⁵⁶ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, p. 125.



A este mismo hallazgo debe hacer referencia el farmacéutico Cipriano Arribas tres décadas después. «En el punto llamado Agua de Dios, existía una cueva llena de osamentos guanches. En 1869 D. Félix Díaz Hernández, halló al sacar un cabrito de otra cueva, multitud de momias, una calavera con una al parecer bala incrustada y otra con una hendidura como golpe de sable. Asimismo un brazo bien momificado y multitud de ataúdes de madera de sabina»⁵⁷.

Es posible que procedieran de esta cueva los dos cráneos, uno parcialmente momificado que conservaba las vértebras de cuello y dos piernas momificadas que envió Sabino Berthelot, cónsul interino de Francia en Tenerife desde agosto de 1847 y agente consular desde abril de 1848⁵⁸, a París. Los cráneos los había solicitado Jean Louis Armand de Quatrefages de Breu, catedrático de Antropología y Etnografía en el Museo de Historia Natural de París (1855-92) en 1873, cuando estaba buscando conexiones antropológicas con el hombre de la cueva de Cro-Magnon (Dordoña, Perigord, Francia), del Paleolítico Superior, ca. 30 000 a.C., descubiertos en 1868.

Los diferentes cráneos enviados al departamento de antropología del Museo, para satisfacer la petición del Sr. Quatrefages, fueron once [...] La caja enviada contenía: (n.º 1) Un cráneo parecido a los que se encuentran comúnmente en las antiguas cuevas sepulcrales. (n.º 2) Otro con una gran herida cicatrizada. (n.º 3) Otro momificado en parte, con las mandíbulas y las vértebras del cuello. (n.º 4) Dos piernas (de mujer quizás) momificadas. Estas cuatro piezas procedían de una cueva explorada hace unos veinte años [¿1845-1850?], que todavía está llena de osamentas, está situada en el barranco del agua de Dios, cerca de Tegueste, en Tenerife⁵⁹.

La proximidad temporal, 1867-1869, y el envío en 1873, la mención de restos momificados de varios individuos y la posible relación entre el cráneo con una hendidura por golpe de sable con el cráneo con una gran herida cicatrizada apoyan esta posible conexión.

5. MOMIAS DE EL ESCOBONAL (GÜÍMAR) (1876)

Una noticia de prensa de 1876, recogida por Álvarez Rixo, nos indica otro importante descubrimiento de un gran tubo volcánico de 100 m de longitud y 10 m de ancho, donde se localizaron al menos dos momias.

En el periódico titulado *Las Noticias* n.º del seis de Agosto de 1876, que se publica en Santa Cruz de Tenerife, hallamos que en aquellos días se había descubierto en

⁵⁷ ARRIBAS Y SÁNCHEZ, C. DE (1900/1993): *A través de las Islas Canarias*. Tenerife, p. 148.

⁵⁸ ZEROLO, E. (1980 [1881]): *Noticia biográfica de Sabin Berthelot. Hijo adoptivo de Santa Cruz de Tenerife*. Tenerife, pp. 25-27.

⁵⁹ BERTHELOT, S. (1980 [1879]): *Antigüedades Canarias. Anotaciones sobre el origen de los pueblos que ocuparon las Islas Afortunadas desde los primeros tiempos hasta la época de su conquista*. Tenerife, p. 129, n.º 1.

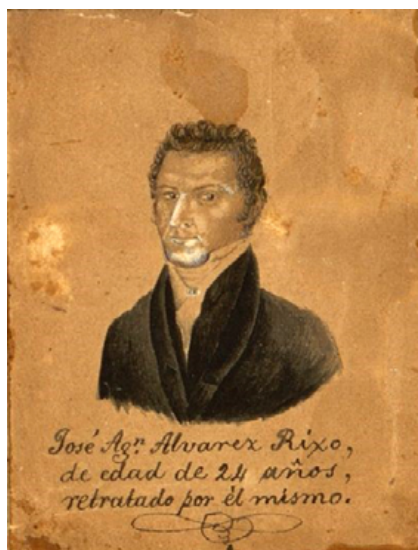


Fig. 8a. Autorretrato con 24 años.
José Agustín Álvarez Rixo. 1820.
Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

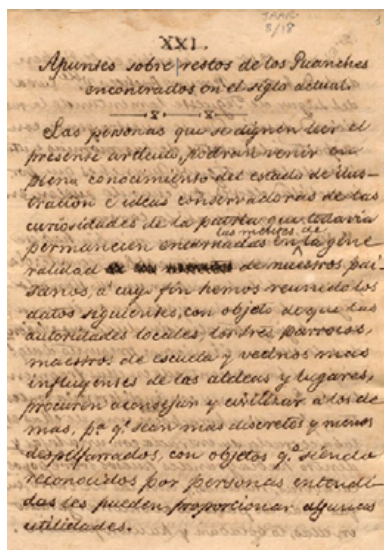


Fig. 8b. Texto de J.A. Álvarez Rixo (1845-79),
Apuntes sobre restos de los guanches encontrados en el siglo actual. Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

el pueblo del Escobonal, jurisdicción de Güímar una gran cueva de Guanches, la cual yacía oculta bajo un terreno de la pertenencia de un tal Yanez, cuyo labrador al estarla sorribando se le escoletó la barra por dentro de una grieta, no quería perderla, y al ahondar para sacarla, descubrió con admiración una caverna de cosa de cien metros de largo y diez de ancho, y en su medio una fuente de buena agua potable, que por razón de aquel lugar carecer de este indispensable elemento, fue muy interesante hallazgo. Había además, dos momias, y restos de otras, un molino, un zurrón con gofio de cebada que dicen estaba todavía capaz de comerse, algunos haces o brazadas de leña de brezo y de retama»⁶⁰ (figs. 8a-b).

Esta cueva debe ser el tubo volcánico de Chu Ceferino, en el barranco de La Hendía, El Escobonal. Según se indica, fue descubierto «a finales del siglo pasado [...]». Según se recuerda, la mayor parte se llevó al entonces Museo Municipal de Santa Cruz». En su interior se localizaron «varios molinos y cerámica aborigen», presentando «repisas labradas, que podrían ser [...] utilizadas como camas», aunque cuando la cueva fue visitada a principios de los noventa por Rodríguez Delgado⁶¹ ya no se identificaban materiales arqueológicos.

⁶⁰ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, pp. 129-130.

⁶¹ RODRÍGUEZ DELGADO, O. (1994): «Recorrido por la historia, arquitectura, naturaleza y paisaje de Agache», en O. Rodríguez Delgado (ed.): *Guía de la Comarca de Agache (Güímar).* El





Fig. 9. Tubo volcánico de Chu Ceferino, en el barranco de La Hendía, El Escobonal (Güímar).

Este tubo volcánico, de unos 75 m de longitud, 2,80 m de ancho en la base y 8,5 m de altura, con entrada orientada a 125° E, no es una cueva de habitación, aunque pudo reutilizarse en algún momento la zona de su entrada y explique la presencia de los molinos. La cueva presenta al menos dos espacios delimitados con piedras donde pudieron situarse las momias, cerca de la entrada y las denominadas «repisas labradas» son espacios naturales que pudieron utilizarse para depositar algún cuerpo, pero no son muy grandes, aunque hay una superficie más o menos plana con piedras a mitad de su recorrido. La cueva es claramente funeraria y aunque originariamente tenía 1,54 m de ancho máximo la entrada, se ha cerrado con un muro de 1,19 m de longitud, 0,45 m de ancho y 0,69 m de altura, con cinco hiladas de piedra conservadas, que llegan hasta la roca natural, lo que sólo deja un hueco de 0,67 m de longitud \times 0,96 m de altura en el lado derecho ligeramente más alto. Para dificultar aún más el acceso a 0,56 m hacia el interior hay un segundo muro de 1,26 m de longitud, 0,32 m de ancho y 0,74 m de altura, con cuatro hiladas conservadas (fig. 9).

Escobonal, Lomo de Mena, La Medida, Pájara y sus caseríos costeros (Antología de textos). Tagoror Cultural de Agache-Ayuntamiento de Güímar. Tenerife, p. 28 y com. pers.

En 1965 se excavó otra cueva sepulcral de El Escobonal, de localización imprecisa, donde se habían efectuado «de doce a catorce enterramientos», aunque estaban muy fragmentados y carecían de ajuar. En la cueva se destaca la «disposición de lajas y pequeñas paredes que señalaban el lugar de los enterramientos, empleo de troncos y ramas entrelazadas sobre los cuales se depositaron los cadáveres, labor de embaldosado y allanado de la cueva»⁶².

6. MOMIA MASCULINA DEL BARRANCO DE AJABO (ADEJE) (1877)

Casi de manera contemporánea, se va a localizar una nueva momia en Adeje.

En el Barranco de Ajabo junto a la Villa de Adeje a fines del año 1876 ó 1877 fué hallada una otra cueva tapiada que contenía un hombre momia muy bien conservado. El labriego ignorante que lo halló, lo regaló a otro menos torpe que él, sin que sepamos cuál ha sido su paradero. Seáse dicho guanche encontrado en el Barranco de Ajabo, u otro posterior, tenemos entendido fué comprado por cuatro onzas de oro y ha sido llevado para la Habana en la fragata Trinidad[d] que zarpó de Santa Cruz de Tenerife o de Gran Canaria en este mes de Enero de 1878⁶³.

La obtención de una momia masculina había sido encargada por el doctor Miguel Gordillo y Almeida a amigos suyos en Gran Canaria y Tenerife, siendo los de Santa Cruz los que se encargaron de remitírsela a La Habana, ya sin el fardo de pieles que la debía recubrir⁶⁴. Miguel Gordillo había nacido en Guía, Gran Canaria, y se trasladó a La Habana a terminar sus estudios con la ayuda económica de un familiar entre 1840-1842, estudios que finalizó en Medicina y Cirugía en 1850, hasta su fallecimiento el 23 de febrero de 1898⁶⁵. La momia fue donada al año siguiente, el 6 de junio de 1899, por su hijo, también llamado Miguel Gordillo, «al Museo Antropológico de esta Academia [de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana] una momia perteneciente a un Guanche». La momia, depositada en el Museo Histórico de las Ciencias J. Finlay, fue cedida el 26 de noviembre de 1975 al Museo Antropológico Universitario «[Luis] Montané» de La Habana (Cuba), de donde llegó ya confundido con una momia andina de un «minero peruano» (Delgado Miranda *et al.*, 2020: 193 fig. 2, 194, 205). La momia fue presentada como peruana en el IX Congreso Internacional de Momias, celebrado en Lima en julio de 2016, donde por la forma del cuerpo, muy parecida a la momia del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, despertó dudas a Delgado

⁶² SERRA RÀFOLS, E. (1965-66): «Delegaciones Provinciales de Excavaciones [1965]». *Revista de Historia Canaria*, 30 (149-152), pp. 258.

⁶³ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, p. 130.

⁶⁴ DELGADO MIRANDA, com. pers.

⁶⁵ GARCÍA GONZÁLEZ, A. (2008): *El canario Miguel Gordillo en la ciencia cubana del siglo XIX*. Tenerife.





Fig. 10a. Momia masculina del barranco de Ajabo (Adeje) (Delgado Miranda *et al.*, 2020: 193 fig. 2). Museo Antropológico Universitario de La Habana (Cuba).

Miranda⁶⁶, comenzando una investigación conjunta sobre el origen de la momia. El análisis genético mitocondrial con la presencia del haplogrupo H demuestra que no procede de Suramérica, aunque la presencia del haplogrupo H sólo está presente en el 31 % de los análisis genéticos realizados en Canarias⁶⁷ y está además presente en Europa (fig. 10a).

Es posible que también a esta momia se refiera la referencia oral que aporta a fines del siglo XIX Bethencourt Alfonso⁶⁸: «En el barranco de Abapio, Adeje, se encontraron hace pocos años algunas momias».

Casi contemporánea es otra referencia que aporta Álvarez Rixo, sobre una momia femenina de Adeje. Aunque indica haberla visto personalmente, resulta sospechoso que la momia masculina fuese en enero de 1878 a Santa Cruz de Tenerife y justamente desde allí ese mismo mes salió en barco hacia La Habana. De no ser la misma, la segunda opción posible es que quizás se hallaron en la cueva dos momias, una masculina y otra femenina.

Así,

a fines del propio mes de Enero (1878) pasó por el camino de mi propiedad de Luz, una estrecha caja o cajón en el que iba colocada la Momia de una Guancha bien conservada, encontrada en una cueva en la jurisdicción de Adeje. Al pasar sus conductores por la villa de Icod de los Vinos les ofrecieron cuatro onzas de oro por la tal Momia, pero ellos rehusaron y siguieron para Santa Cruz donde esperaban alcanzar mayor utilidad de su hallazgo. Gracias a Dios que ya nuestros aldeanos van conociendo el provecho que pueden obtener por estas curiosidades de nuestro país y no las arrojan al mar o a los precipicios cuál antes han tenido la costumbre⁶⁹.

⁶⁶ DELGADO MIRANDA, com. pers.

⁶⁷ DROZDOVÁ, E., BRZOBHATA, K., BEGEROCK, A.M., RANGEL, A., GONZÁLEZ, M., DELGADO MIRANDA, D. y FIALOVA, D. (2021). «Determining the Origin of ‘The Peruvian Miner’ Mummy in Havana, Cuba». *Canarias Arqueológica*, 22, p. 679.

⁶⁸ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, p. 602.

⁶⁹ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, p. 130.



Fig. 10b. Cuevas del tramo superior del barranco de Ajabo, próximo a Adeje.

Puesto que el barranco de Ajabo se le sitúa cercano o a la vista de la villa de Adeje, cabe pensar que se trata de su cauce alto, antes de pasar a denominarse barranco de las Barandas, al ascender, donde se encuentran varias cuevas. Este sector se encuentra a 4 km al oeste de la casa fuerte de Adeje (fig. 10b).

El Museo Arqueológico de Tenerife tiene dos piernas momificadas procedentes de Adeje (M 18/1 y 18/2), pero se desconoce el lugar exacto de su procedencia. M 18/2 fue datada, GX-15.952 1355±120 BP⁷⁰, 1181 (1328-1345) 1631 d.C. que nos sitúa en el siglo XIV d.C.

7. EL ACANTILADO DE MARTIÁNEZ (PUERTO CRUZ DE LA CRUZ 1879)

En el acantilado de Martiáñez ya se sabía desde mediados del siglo XVIII que había cuevas con momias, pues se extrajo al menos una en 1752, «[el] martes 18 de julio de 1752 me dijo [...] que en una cueva de La Orotava se había hallado una guancha aún entera, con sus pieles toda cosida y hasta el pelo atado con una correíta. Fue cierto, sobre Martiáñez, en unas cuevas que allí hay. Le dio gana a

⁷⁰ 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.



uno de subir a ver y halló muchos cuerpos mirrados y sacó uno que llevó al Puerto y Villa y había mucha leña de sabinas»⁷¹.

Buscando una momia para un inglés interesado en tener una momia, hacia 1855 se redescubrió probablemente en el acantilado de Martiánez esta cueva funeraria. Su ubicación también le fue informada al doctor Paolo Mantegazza, para que consiguiese una momia durante su estancia en 1858, antes de regresar a Milán, después de haber estado trabajando en Argentina y Paraguay. Sin embargo, sólo localizó algunos fragmentos de pieles, según nos indica:

Los señores de La Orotava fueron tan corteses conmigo, que se pusieron a buscar a un campesino que había descubierto una cueva pocos años atrás, y que había guiado a un inglés hasta ella. Se ignoraba si aquel viajero había encontrado algún cráneo [...]. Tras haber convenido sobre el día de salida y sobre el precio [...] la mañana llegó, y provisto de una pequeña azada y de un saco de La Habana hecho de hojas de palma para transportar el botín [...] cuando llegué a la orilla del mar ya estaba sudando y cansado [...] Caminé un poco por la blanca y finísima arena de la orilla [...] al fin, llegados al pie de una montaña casi vertical, Pedro me señaló con el dedo una mancha negra a cientos de metros de altura y me dijo: 'Esa es la cueva' [...]. Aquella tumba no era virgen; había sido ya profanada por muchachos montaraces que se divertieron lanzando desde las alturas los cráneos que hallaron en gran cantidad. El suelo estaba cubierto de polvo óseo, de antiquísima madera [...]. Sin embargo, encontré aquí y allá algún cráneo bien conservado y pude guardar cuatro que he traído a Europa conmigo [...]. En un punto de la cueva se había desprendido un gran peñasco que había sepultado una momia, de la cual no pude coger más que algún fragmento de piel de cabra que la envolvía. Debía ser de un príncipe, por la cantidad de pieles que la recubrían⁷².

Paolo Mantegazza fundó en 1869 el primer museo italiano de Antropología en Florencia, el Museo di Antropologia ed Etnologia, impartió la primera cátedra de Antropología en Florencia y fue uno de los fundadores de la Società Italiana di Antropologia ed Etnologia (fig. 11).

La zona siguió siendo explorada y finalmente en 1879 se descubrió una gran cueva funeraria en la ladera de Martiánez por dos hombres que buscaban guano. Era una actividad entonces regular en las islas, como señala Álvarez Rixo⁷³ «buscando polvo marino que antes llamaban carambola nuestros aldeanos, hoy apellidan guano, y viene a ser el polvo nitroso que crían las cavernas, los excrementos y desechos de las aves marítimas que allí hacen albergue, cuyo guano es abono de primera clase para nuestras tierras».

⁷¹ ANCHIETA Y ALARCÓN, J. de (2011 [1722-67]): *Diario*. II. D. García Pulido (ed.). Tenerife, p. 40.

⁷² MANTEGAZZA, P. (2004 [1870]): *De Río de la Plata a Tenerife*. M. Hernández González y P. Pomares (eds.). Sevilla-Tenerife, pp. 95-100.

⁷³ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 11, p. 128.





Fig. 11. El Dr. Paolo Mantegazza, senador de Italia en 1874. Foto: Zeno.

De la demanda que existía de guano es buen ejemplo de siete años antes que recoge Álvarez Rixo⁷⁴ el 25 de enero de 1872.

Llegó un barco con cargamento de guano y tanta afición han tomado nuestros agricultores a esta clase de abono forastero, por los buenos resultados que hasta el presente han notado, que durante tres o cuatro días fueron innumerables los hombres y bestias que concurrieron a comprarlo, obstruyendo el paso de la calle de Venus, calzada del Concho, donde se despachaba dicho guano, el cual se aplica principalmente a las sementeras de papas para ser cosechadas en el mes de mayo y se exportan para Cuba. También pasa por buen abono para los nopales. Valió a 5 pesos corrientes quintal.

Del hallazgo se enteró el farmacéutico del Puerto de la Cruz Ramón Gómez, por entonces con 29 años, aficionado a las antigüedades, que trabajaba como mancebo de botica en una farmacia de la calle Quintana, esquina Agustín de Bethencourt, hasta que fundó su propia farmacia el 19 de febrero de 1882⁷⁵. Allí, además de su farmacia, contaba con un pequeño museo arqueológico en la esquina del cruce del paseo de San Telmo con la calle de Santo Domingo n.º 22 (fig. 12a).

⁷⁴ ÁLVAREZ RIXO, J.A., *opus cit.* n.º 13, p. 510.

⁷⁵ MORALES Y MORALES, A. (2002): «D. Ramón Gómez, boticario, taxidermista y museólogo (Puerto de La Orotava, 1850-1919)». *Higia*, 31, pp. 24-25.





Fig. 12a. El farmacéutico del Puerto de la Cruz y coleccionista Ramón Gómez.

El día 5 de julio [1879] se han encontrado en una cueva situada en la Ladera de Martiánez (encima de las huertas de Aguilar), una osamenta inmensa, restos humanos, lo menos de 300 individuos, que por cierto, se hallan perfectamente conservados. Pertenecían, sin duda, a los primitivos habitantes de Tenerife, pues en la misma cueva aparecieron fragmentos de obsidiana y agujas de hueso. Se cree fundadamente, que esos restos es lo que queda de restos de momias destruidas por la acción del tiempo, atendiendo a que la entrada de la gruta está abierta al norte y expuesta por lo tanto a las brisas del mar. Este hallazgo ha tenido lugar por dos hombres que descendieron a la cueva colgados con cuerdas, porque es de muy difícil acceso, en busca del guano que suponían podía existir en aquel paraje, guarida predilecta de palomas y aves marinas.

Las personas ilustradas que se dedican al estudio de la raza primitiva están de enhorabuena, pues tienen gran colección de cráneos para comprobar las hipótesis que existen sobre el origen de los guanches o deducir otras nuevas. Es de suponer de la amabilidad del dueño de aquel tesoro, Sr. D. Ramón Gómez, que lo pondrá a disposición de los entendidos en esta materia»⁷⁶.

Este hallazgo empujó al médico Juan Bethencourt Alfonso a desplazarse casi inmediatamente al Puerto de la Cruz para hacer una importante recogida de cráneos, que pasaron a ingresar el Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife que había fundado en 1877⁷⁷, donde acababa de inaugurar, en 1878, un Museo Antropológico. «Apenas tuvo conocimiento el Sr. D. Juan Bethencourt, Licenciado en Medicina, del descubrimiento hecho en una cueva de la Ladera de Martiánez, que

⁷⁶ *Los Sucesos*, n. 200, 5 de julio de 1879.

⁷⁷ ANÓNIMO (1878): *Reglamento del Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife*. Tenerife.



Fig. 12b. El Dr. Juan Bethencourt Alfonso (Díaz Frías, 2015: 39 fot.).



Fig. 12c. Cueva II del acantilado de Martiánez, donde aún hay presencia de restos humanos.

encerraba una osamenta considerable de restos humanos pertenecientes a los primitivos habitantes de esta isla, marchó a dicha localidad y ha retornado de ella trayendo más de cien cráneos que regalará probablemente al Gabinete Científico de esta ciudad, prestando un importante servicio a las personas ilustradas»⁷⁸. Sin embargo, ya debían haber sido recogidos por Ramón Gómez, pues en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife figuran como donados por el joven farmacéutico 117 cráneos⁷⁹. Probablemente vinculado con este hecho se produjo el nombramiento de Ramón Gómez como corresponsal en el Puerto de la Cruz del Gabinete Científico⁸⁰ (fig. 12b). Con seguridad, ambas cuevas corresponden a las cavidades funerarias II o IV del acantilado de Martiánez o de Martín Yanes (Puerto de la Cruz)⁸¹ (fig. 12c).

Por referencias orales, Earnest A. Hooton menciona que hacia 1880, fecha que se asocia bien con este descubrimiento de 1879, se localizaron varias momias que fueron vendidas a un coleccionista alemán. «Otras cinco o seis [momias] fueron adquiridas por un coleccionista alemán hacia el año 1880, y se cuenta que algunas

⁷⁸ *El Memorándum*, 10 de julio de 1879.

⁷⁹ HOOTON, E.A., *opus cit.* n.º 27, p. 417.

⁸⁰ MEDEROS MARTÍN, A. (1997): «Trayectorias divergentes de las dos principales instituciones museísticas canarias», en G. Mora y M. Díaz-Andreu (eds.): *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga, p. 391.

⁸¹ MEDEROS, A. y ESCRIBANO, G. (2008): «Prospección arqueológica del litoral del Menceyato de Taoro. Municipios de Los Realejos, Puerto de la Cruz y La Orotava (Tenerife)». *Canarias Arqueológica (Eres)*, 16, p. 110.



de ellas eran de mujeres, con hermoso y largo pelo largo»⁸². Ello podría sugerir que cuando la cueva se descubrió fue inicialmente saqueada por los descubridores que se llevaron los restos mejor conservados.

Es posible que fuesen algunas de las que acabaron expuestas en el Königlichen Museum für Völkerkunde, Museo Real de Etnología de Berlín, fundado en 1873 (hoy Ethnologisches Museum), dirigido por Felix von Luschan⁸³ entre 1904-10, o en depósito por la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte –Sociedad Berlinesa de Antropología, Etnología y Prehistoria–, fundada en 1869⁸⁴ (Von Behr, 1908), que presentaban un excelente estado de conservación, incluyendo siete momias completas, de las cuales dos parece que eran femeninas, dato que parece coincidir relativamente con la cifra que le comentaron a Hooton.

Aunque la mayor parte de las piezas de la colección de Ramón Gómez acabaron en el Museo Arqueológico del Puerto de la Cruz, el Museo Arqueológico de Tenerife tiene un cráneo momificado (Cr 398) procedente de esta localidad.

8. MOMIA DE VETA DE LOS BLANQUIALES, TABURCO, TENO (BUENAVISTA) (ca. 1885)

Un descubrimiento particularmente importante se produjo en el macizo de Teno, donde una momia forrada con varias capas de piel fue objeto de una inspección directa por el doctor Bethencourt Alfonso, según puede apreciarse por su descripción, e indica la presencia de la esviceración en el tratamiento de las momias de Tenerife. Sitúa la inspección de la momia hace 25 años, que podría ser hacia 1885, si corresponde al momento de la redacción de su *Historia del Pueblo Guanche*.

En los riscos de Teno se encontraron hace unos 25 años, un guanche vestido de hombre, a lo *bolero*. Éste estaba embalsamado; y para esto le habían hecho una incisión en el vientre, que partiendo cerca de la línea alba, sobre el empeine se dirigía dentro del arca derecha; por donde le sacaron sin duda las entrañas, le embalsamaron y después cosieron la herida. También tenía quitado lo alto del cráneo, como un agujero; y el pelo negro alrededor como un cerquillo. Esa herida de la cabeza estaba al descubierto. Este guanche tenía los cueros, unos sobre otros (porque tantos cueros se cosían cuanto más distinguidos eran)⁸⁵.

Esto lo reafirma en otro texto sobre la momificación, aunque sin mencionar a la momia de Teno, «después de lavarle extraerle las entrañas respetando el sistema piloso. Practicaban una incisión penetrante, y esto lo hemos comprobado, a partir del extremo inferior de la línea alba en dirección del hipocondrio derecho,

⁸² HOOTON, E.A., *opus cit.* n.º 27, p. 80.

⁸³ LUSCHAN, F. von (1896): «Über eine Schädelammlung von den Canarischen Inseln», en H. Meyer (ed.): *Die Insel Tenerife wanderungen im canarischen hoch und tiefland*. Leipzig, pp. 285-319.

⁸⁴ BEHR, D. von (1908): *Metrische Studien an 152 Guanchenschädeln*. Stuttgart.

⁸⁵ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, p. 602.



Fig. 13. Veta de los Blanquiales, en las inmediaciones del camino de los Muertos o del Risco, Teno (Buenavista).

por donde sacaban todas las vísceras del vientre, luego a través de dicha abertura dividían el diafragma para vaciar la cavidad torácica; no existiendo huellas de que intentaran la extracción de la masa encefálica»⁸⁶.

La cueva principal localizada en Teno fue en la Veta de los Blanquiales, Taburco, de donde se extrajo un tablón funerario, pero no se comenta nada de la momia o momias que debían estar en la cueva.

Este féretro, regalado por D. Francisco Rodríguez González Peraza, capitán de nuestro ejército territorial al Museo Villa Benítez, fue encontrado en Teno, en una cueva situada en el pago de Taburco, donde llaman Veta de los Blanquiales, á veinte kilómetros de Buenavista, merced á la travesura de unos chicuelo, que [...] se descolgaron con sogas que habían fijado en los salientes superiores del risco, y, columpiándose, lograron penetrar en la caverna. Uno de estos rapaces, que es ya un hombre [...] se halla vivo

en 1917⁸⁷. Esto hace pensar que quizás podría correlacionarse con los 25 años que retrotraía Bethencourt Alfonso el descubrimiento de la momia de Teno.

Es posible que corresponda a los Blanquiales, pues por allí pasa el camino de los muertos o del Risco, que desciende por Risco Grande, junto al barranco de Limera, y está a unos 3,4 km de Taburco, utilizándose alguna cueva o abrigo del entorno del camino durante el descenso como lugar de enterramiento. El emplazamiento de un posible tagoro en la zona de los Blanquiales sugiere que se trata de un entorno donde debería haber próxima alguna cueva residencial de un achimencey (fig. 13).

⁸⁶ BETHENCOURT ALFONSO, J., *opus cit.* n.º 8, p. 296.

⁸⁷ BENÍTEZ, A.J. (1917): *Historia de las Islas Canarias (Edición ilustrada)*. Tenerife, p. 247.



El tablón funerario

Es de palo de pino [...]. En la parte delantera tiene un corte circular adaptable al cuello del conductor y dos pequeñas varas que descansaban en los hombros del mismo. En el extremo opuesto no tiene varas, sino un corte apropiado al hombro derecho [...]. De uno á otro extremo de ambos bordes del féretro hay una serie de agujeros, perfectamente equidistantes, y cuya forma de dos embudos comunicados por los picos [...] empezados por ambos lados de la madera [...]. Por tales agujeros pasaban correas que sujetaban la momia⁸⁸.

El tablón ha sido datado, GX-15.957 1155±75 BP⁸⁹, 683 (891) 1023 d.C., que nos marca un momento del siglo VIII d.C., aunque al tratarse de un tablón de madera puede tener un efecto de madera vieja y ser perfectamente 100 o 200 años más reciente.

Esta cueva fue explorada de nuevo probablemente en agosto de 1943, cuando Diego Cuscoy identificó numerosos concheros en la costa al norte del faro de Tenó⁹⁰. De su exploración menciona el hallazgo de ocho cuentas de collar, un punzón y una espátula de hueso y diversos cráneos en la cueva de Taburco, aunque no hay una descripción detallada⁹¹.

9. MOMIA DE LA LADERA DE UJANA, BARRANCO DE ANOSMA, ANAGA (SANTA CRUZ DE TENERIFE) (1886)

La región de Anaga fue objeto de diversas exploraciones por Manuel de Ossuna y van den Heede⁹², catedrático de Geografía e Historia del Instituto de Canarias de La Laguna y correspondiente de la Real Academia de la Historia desde 1891, para elaborar un libro sobre la región de Anaga que quedó inédito, además de tener una importante hacienda en roque Bermejo en el extremo NW de Anaga.

⁸⁸ BENÍTEZ, A.J., *opus cit.* n.º 87, pp. 247, 257 fot.; DIEGO CUSCOY, L. (1958): *Catálogo-Guía del Museo*. Tenerife, p. 23, 22 fot.

⁸⁹ ARCO, M.^a del C. del, *et al.*, *opus cit.* n.º 70, p. 76.

⁹⁰ FLDC, 11-8-1943; MEDEROS, A. y ESCRIBANO, G. (2011): *Julio Martínez Santa-Olalla, Luis Diego Cuscoy y la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas de las Canarias Occidentales (1939-1955)*. Sevilla-Tenerife, pp. 249-251.

⁹¹ DIEGO CUSCOY, L. (1944): «Adornos de los guanches. Las cuentas de collar». *Revista de Historia Canaria*, 10 (66), pp. 123, fig. 4/4; ÁLVAREZ DELGADO, J. [y DIEGO CUSCOY, L.] (1947): «Memoria sobre cuentas de collares guanches y descripción de las cuevas y emplazamientos donde han sido halladas». *Excavaciones arqueológicas en Tenerife (Canarias). Plan Nacional 1944-1945*. Madrid, p. 119, fig. 20, 131, lám. 15/4; DIEGO CUSCOY, L. (1968): *Los Guanches. Vida y cultura del primitivo habitante de Tenerife*. Tenerife, p. 239.

⁹² OSSUNA Y VAN DEN-HEEDE, M. de (1896): *Estudios sobre la Región de Anaga (Islas Canarias)*. Fondo Ossuna. Caja 213. Archivo Histórico Municipal de La Laguna; OSSUNA Y VAN DEN-HEEDE, M. de (1898): «Anaga y sus antigüedades». *Boletín de la Real Sociedad Geográfica de Madrid*, 40 (1-3), pp. 42-53.





Fig. 14. Manuel de Ossuna y van den Heede, catedrático de Geografía e Historia del Instituto de Canarias de La Laguna.

Allí murió su padre y Manuel de Ossuna solía pasar largas temporadas durante el verano⁹³. Fruto de estas investigaciones menciona por referencias orales un primer hallazgo de una cueva en la zona llamada «Vegeril [...]» descubierto en 1860 por dos pastores, que desgraciadamente destruyeron las momias y otros numerosos restos que se habían conservado en la cueva⁹⁴. Por los datos que aporta, se encontraba a pocos kilómetros de El Tagoror de Anaga (fig. 14).

El descubrimiento de una segunda cueva funeraria casi 30 años después fue recogido casi inmediatamente en la prensa; sin embargo, no se ofrecen datos precisos sobre su ubicación. «En Anaga se descubrió en 1886 una cueva con diez momias, que se destrozaron al extraerse»⁹⁵. Tres años después vuelve a citarse otra cueva funeraria, aunque llama la atención que se mencionen también 10 enterramientos. El hecho de que Ossuna, que había comprado varios cráneos y probablemente también la momia, use tanto la fecha de 1886 y 1889 sugiere que puede haya un error en la fecha aportada:

el sepulcro [fue] encontrado casualmente en 1889 por otros pastores, del que fueron extraídos diez esqueletos y una momia en un buen estado de conservación. Los periódicos de la provincia anunciaron inmediatamente el hallazgo, y poco tiempo después pudimos adquirir algunos de estos valiosos restos. En 1890 visitamos la cueva en compañía de nuestro amigo el naturalista Don Anatael Cabrera, encontrando en aquella ocasión las mandíbulas inferiores que faltaban para completar

⁹³ MEDEROS, A.; ESCRIBANO, G. y RUIZ CABRERO, L. (2000): «Manuel de Ossuna». *Revista de Arqueología*, 21 (236), pp. 46-47.

⁹⁴ OSSUNA Y VAN DEN-HEEDE, M. de, *opus cit.* n.º 92, p. 45.

⁹⁵ *Diario de Tenerife*, 27 de noviembre de 1886; CIORANESCU, A. (1979): *Historia de Santa Cruz de Tenerife. I. 1803-1977*. Tenerife, p. 356, n.º 20.





Fig. 15a. Cuevas en Las Laderas, en la margen noroeste del barranco de Anosma, Anaga.

los diez esqueletos, como también otros varios huesos y fragmentos de diversos objetos de interés arqueológico, que yacían á corta profundidad bajo la superficie del terreno. Este cementerio está en la ladera de Ujana, y era desconocido hasta su descubrimiento en 1886. Su entrada está obstruida por grandes piedras [...]. En el fondo de la caverna se ven varios escombros desprendidos del techo⁹⁶.

Esta descripción sugiere que Ossuna realizó algunos sondeos dentro de la cueva. Esta ladera de Ujana se sitúa en el barranco de Anosma, al sur de roque Bermejo, residencia veraniega de Ossuna, barranco que asciende hacia Las Bodegas.

Esta ladera de Ujana se podría situar en la margen noroeste del barranco de Anosma, donde hay un sector muy escarpado al que se accede atravesando la degollada del roquete, denominado Las Laderas, con abundantes cuevas, barranco que asciende desde la playa de Anosma hacia Las Bodegas. La segunda opción es que el topónimo no fuera Ujana, no conocido en la zona actualmente, sino Ijuana, que es el barranco siguiente al sur de Anosma, del que distan unos 1,8 km, aunque realmente sólo están separados por una estrecha franja que divide ambas vertientes, donde se encuentra el lomo del Bailadero. El barranco de Ijuana, que desemboca en la playa del mismo nombre, tiene un descenso más escarpado que el de Anosma, y menor número de cuevas. Ambas localidades se encuentran al sur de roque Bermejo, residencia veraniega de Ossuna (fig. 15a).

La momia permaneció varias décadas en la colección Ossuna hasta que fue donada al Ayuntamiento de La Laguna. «La Casa Ossuna, cuando pasó al Patronato y a cargo del Ayuntamiento de la ciudad, estaba [...] una momia en descomposición y cantidad de huesos sin procedencia, resultaban incompatibles con los fines

⁹⁶ OSSUNA Y VAN DEN-HEEDE, M. de, *opus cit.* n.º 92, pp. 45-46.



Fig. 15b. Cráneo de hombre adulto joven con 20-25 años procedente de Anaga, probablemente uno de los comprados por Manuel de Ossuna de la ladera de Ujana. M cráneo 932. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

del archivo y biblioteca [...] y se optó por pasarlos al Museo Arqueológico de Tenerife, bajo inventario y depósito», según se indica en la *Revista de Historia Canaria*⁹⁷.

En el Museo Arqueológico de Tenerife actualmente se conserva una momia completa procedente de Anaga (MFP), que corresponde a la momia de Ujana, además de dos cráneos momificados (Cr 626 y 932) y una columna vertebral y pelvis momificada (M 20) (fig. 15b).

La momia, que corresponde a una mujer de 60 años, está datada, GX-15.953 645 ± 120 BP⁹⁸, 1051 (1301) 1610 d.C., que nos sitúa en los siglos XII-XIII d.C.

10. MOMIAS DE LA CUEVA DE SAN ANDRÉS (SANTA CRUZ DE TENERIFE) (ca. 1890)

La cueva de San Andrés, por su proximidad al mar y a al puerto de Santa Cruz de Tenerife, se convirtió en el último gran proveedor de restos antropológicos guanches, entre 1890-1915, que fueron exportados al extranjero, sustituyendo a la ladera de Martiánez del Puerto de la Cruz. La cueva es nombrada como cueva de la punta por Hooton, aunque también se la denomina como cueva Bermeja o Colorada.

Earnest A. Hooton indica que

en la expoliada cueva de San Andrés había momias erectas hace unos quince años [ca. 1890], cuando fue saqueada por un austriaco [...]. Me contaron que un austriaco había recogido más de cincuenta cráneos y algunas momias, lo que no es en absoluto

⁹⁷ *Revista de Historia Canaria* (1968-1969), p. 306.

⁹⁸ AUFDERHEIDE, A.C. *et al.*, *opus cit.* n.º 19, p. 122, tabla 2.





Fig. 16. Emplazamiento de las cuevas funerarias de San Andrés (Santa Cruz de Tenerife).

improbable si se tiene en cuenta la cantidad de restos óseos que aún quedaban [...]. Estimo por lo menos en unos 50 individuos los representados en el material retirado, aunque es más que probable que incluyéramos restos de más de 100 personas»⁹⁹.

El Naturhistorische Museum en Viena (Austria), fundado en 1889, parece que posee una momia guanche, aunque nunca ha sido expuesta al público.

La cueva fue explorada de nuevo en julio de 1915 por Hooton, que había sido informado de su ubicación por un coleccionista, quien aporta una descripción de su emplazamiento y características.

Fernández Hurjillo (Trujillo), un joven joyero de Santa Cruz, quien había visitado personalmente la cueva y recogido algún material óseo, que le compré, y quien, en la mañana del 11 de Julio, me condujo al lugar. La cueva se encuentra unos 200 m al sur del pueblo de San Andrés, inmediatamente por encima del camino carretero que discurre a lo largo de la costa desde Santa Cruz hasta la localidad, y es una concavidad natural existente en una cara vertical de la pared rocosa, unos 15 metros por encima del camino y alrededor de 30 sobre el nivel del mar [...]. Alcanzamos la entrada de la cueva gracias a dos escaleras que unimos y que habíamos conseguido en el pueblo. La caverna tiene unos cinco metros de anchura en la boca, que se estrechan hasta tres en el fondo, con una profundidad de unos cinco metros. En la entrada la altura es de casi cuatro metros, y desde este punto el techo se inclina hacia el suelo para alcanzar una altura de sólo un metro en el fondo. En la primera mitad de la cueva, el desigual suelo rocoso estaba sembrado de huesos humanos formando una capa cuyo espesor era de entre 10 y 20 cm, mientras que la parte trasera estaba totalmente libre de restos; un natural de la zona me informó que los cuerpos habían estado inicialmente apilados en el fondo¹⁰⁰ (fig. 16).

⁹⁹ HOOTON, E.A., *opus cit.* n.º 27, p. 80, 387-388.

¹⁰⁰ HOOTON, E.A., *opus cit.* n.º 27, pp. 387-388.

11. MOMIA DEL BARRANCO DE SANTOS (SANTA CRUZ DE TENERIFE) (1892)

Durante una visita del anticuario británico E.I. Lambert, trató de conseguir alguna momia y cráneos para el Peter Redpath Museum (McGill University, Montreal, Canadá), consiguiendo a través del cónsul alemán en Tenerife una momia y nueve cráneos procedentes del barranco de Santos. Dos de ellos, n.º 3 y 5, son quizás de mujeres y una de ellos conservaba tres vértebras cervicales aún unidas al cráneo n.º 9¹⁰¹. El museo ya había recibido un cráneo en 1881 donado por R.S. Haliburton. En la selección de los cráneos en Tenerife contó con la asistencia del Dr. Wilson, del University College de Londres. En Gran Canaria, Lambert consiguió un cráneo que le fue proporcionado por Gregorio Chil y Naranjo¹⁰².

La momia fue vuelta a estudiar en 1990 por Patrick Horne identificándose a un hombre de ca. 37 años, de 1,62-1,65 m de altura, que fue datado, GX-16.290 1380 ± 80 BP¹⁰³, 539 (658) 877 d.C.

Uno de los datos más interesantes fue la identificación de un musgo utilizado en el proceso de la momificación, *Neckera intermedia*, que tiene propiedades antisépticas¹⁰⁴, después también identificado en la momia masculina con las piernas flexionadas que estuvo depositada en Necochea¹⁰⁵ y en la de la montaña de La Camellita¹⁰⁶.

En el Museo Arqueológico de Tenerife se conserva también una momia, que carece de brazos, también procedente del barranco de Santos (M 17), que se corresponde a un hombre de 53 años, datado en el 1110 ± 160 BP 648 (902-962) 1224 d.C., en el siglo x d.C. (fig. 17).

Otros restos antropológicos del barranco de Santos están datados por GX-18.744 580 ± 83 BP¹⁰⁷, 1273 (1332) 1458 d.C., el siglo xiv d.C.

¹⁰¹ DAWSON, J.W. (1897): «On the specimens in the Peter Redpath Museum of McGill University illustrating the physical characteristics and affinities of the Guanches or extinct people of the Canary Islands». *Journal of the Transactions of the Victoria Institute*, 29, pp. 241, 245, 246 tabla.

¹⁰² DAWSON, J.W., *opus cit.* n.º 101, pp. 240-241.

¹⁰³ HORNE, P. e IRELAND, R.R. (1991): «Moss and a Guanche Mummy: An Unusual Utilization». *The Bryologist*, 94 (4), pp. 407-408; HORNE, P.; LAWSON, B. y AUFDERHEIDE, A.C. (1995): «Examination of the Guanche mummy RED-1». I *Congreso Internacional de Estudios sobre Momias* (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1992). I. La Laguna, pp. 136-137.

¹⁰⁴ HORNE, P. e IRELAND, R.R., *opus cit.* n. 103, pp. 407-408; HORNE, P.; LAWSON, B. y AUFDERHEIDE, A.C., *opus cit.* n.º 103, pp. 136-137.

¹⁰⁵ MARTÍN OVAL, com. pers.

¹⁰⁶ MARTÍN OVAL, M. *et al.*, *opus cit.* n.º 4, p. 157.

¹⁰⁷ ERES (1993): «Nuevas fechas de C-14 para la isla de Tenerife». *Eres (Arqueología)*, 4: 103; AUFDERHEIDE, A.C. *et al.*, *opus cit.* n.º 19, p. 122, tabla 2.





Fig. 17. Momia de adulto maduro masculino con 50-55 años del barranco de Santos (Santa Cruz de Tenerife). M 17. Museo de la Naturaleza y Arqueología de Tenerife.

12. CONCLUSIONES

Los descubrimientos de cuevas con momias guanches se intensificaron en la segunda mitad del siglo XIX, que ha sido el momento con mayor número de hallazgos conocidos, lamentablemente antes de empezar a realizarse excavaciones arqueológicas con un cierto registro documental.

En este trabajo sólo nos vamos a centrar en los hallazgos mejor contextualizados, de los que tenemos datos sobre la fecha precisa o aproximada de su descubrimiento.

Si se observa la causa de los hallazgos nos encontramos con la actividad de un colmenero en La Camellita (1859), buscadores de natrón en Hoya Brunco (1859) y guano en Martiánez (1879), pastores con sus animales en Vegeril (1860), Agua de Dios (1867) y Anosma (1886), o agricultores abancalando en El Escobonal (1876) y quizás Ajabo (1877). La demanda de guano o natrón fue especialmente importante a nivel mundial entre 1840-1880, llegando a provocar la guerra del Pacífico (1879-1883) entre Chile y Bolivia, que para el segundo supuso la pérdida de todas sus regiones costeras.

No obstante, en tres ocasiones se trata de hallazgos vinculados al encargo por coleccionistas extranjeros de localizar momias, caso de Araya (1862), San Andrés

(1890) y barranco de Santos (1892). Este expolio afectó con mayor intensidad a las zonas más inmediatas de núcleos urbanos portuarios como el Puerto de la Cruz y Santa Cruz de Tenerife.

El número de momias es variable, conocemos un ejemplar en Taburco, Ujana y barranco de Santos, + 1 en Agua de Dios y San Andrés, uno o dos en Ajabo, + 2 en La Camellita, + 3 en Hoya Brunco, seis en Araya y entre 5-7 en Martiánez, con una cifra mínima de al menos 24 momias, que deben estar más próximas a las 30 momias, si tenemos en cuenta las posibles siete de Hoya Brunco, por lo que habría que añadir cuatro más, y alguna otra de San Andrés y La Camellita.

En ocasiones, en las descripciones suelen mezclarse momias con enterramientos, dada la habitual confusión entre los informantes, y es difícil valorar la mención entre 7 y 20 momias en Hoya Brunco, entre 9 y 12 en barranco de Agua de Dios o las 10 de Ujana en Anaga, cifras superiores que no creemos probables. Los ejemplos de Martiánez y San Andrés muestran cómo en ocasiones había numerosos enterramientos, pero sólo unos pocos presentaban evidencias de momificación. En Martiánez se habla de 300 enterramientos, pero al menos se extrajeron 117 cráneos. En San Andrés sabemos que un austriaco extrajo unos 50 cráneos y posteriormente Hooton sacó en 1915 los restos de otros 50 individuos con al menos 31 mandíbulas inferiores y 26 cráneos, por lo que calculaba en 100 enterramientos los depositados en la cueva.

A la búsqueda de momias para instituciones extranjeras (Araya y barranco de San Andrés para museos austriacos, Martiánez para museos alemanes, barranco de Santos para museos del Canadá) o aprovechando hallazgos ocasionales (barranco de Agua de Dios para museos de Francia), se sumó la demanda de coleccionistas canarios que habían emigrado a América, residentes en Argentina, el banquero Fernando Cerdeña, que adquirió cuatro momias de la colección Casilda o Cuba, el doctor Miguel Gordillo que compró la momia masculina del barranco de Ajabo.

Otras cuevas fueron destrozadas y se trató poco después de recuperar algunas momias o restos fragmentados como La Camellita, enviada a la Real Academia de la Historia en Madrid, Araya al Museo Arqueológico Nacional en Madrid y la colección Casilda de Tacoronte o Ujana comprada por Manuel Ossuna en La Laguna. La ausencia de un museo provincial en Tenerife cuando se produjeron los hallazgos de La Camellita (1855) y Araya (1862) facilitó la salida de al menos tres momias a Madrid, aunque han retornado en febrero de 2011. En ocasiones las momias fueron rotas durante su expolio y fragmentos momificados, actualmente sin identificación, deben proceder de La Camellita, Hoya Brunco y Martiánez, y a través de la colección del farmacéutico Ramón Gómez pueden estar hoy depositados en el Museo Arqueológico del Puerto de la Cruz, mientras otros extraídos del barranco de Agua de Dios y con seguridad de San Andrés pueden estarlo en el Museo Arqueológico de Tenerife.

Ninguna de las cuevas fue investigada científicamente, salvo quizás la cueva de la ladera de Ujana, que parece haber sido objeto de algunos sondeos por Manuel de Ossuna en 1890, como correspondiente de la Real Academia de la Historia.



TABLA 1. DATACIONES DE YACIMIENTOS CON RESTOS MOMIFICADOS. TIPOS DE MUESTRAS: CON=CONCHA, H=HUESO. CSIC=CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, MADRID. GX=GEOCHRON LABORATORIES, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS. M=MICHIGAN. FUENTES: CRANE Y GRIFFIN, 1968: 107; AUFDERHEIDE *ET ALII*, 1995A: 122 TABLA 2

YACIMIENTO	MUNICIPIO-ISLA	B.P.	±	a.C.- d.C.	MÁX. CAL (2 δ)	CAL a.C.-d.C.	Mín. CAL (2 δ)	N.º Y TIPO DE MUESTRA
Cueva del barranco de Santos, momia	Santa Cruz de Tenerife, Redpath Museum, Montreal	1380	80	570 d.C.	539 537 d.C.	658 d.C.	877 780 d.C.	GX-16.290/ Piel humana momia
Cueva del barranco de Santos, momia M17	Santa Cruz de Tenerife, Tenerife	1110	160	840	648 640	902 917 962	1224 1260	Piel humana momia
Cueva del barranco de Santos	Santa Cruz de Tenerife, Tenerife	580	83	1370 d.C.	1273 1278 d.C.	1332 d.C. 1340 1398	1458 1451 d.C.	GX-18.744/H
Cueva de Taburco, Teno, tablón 2,22 x 0,27 m	Buenavista, Tenerife	1155	75	795 d.C.	683 d.C. 687	891 d.C.	1023 1021 d.C.	GX-15.957/M MAT-296 Museo Benítez
Cueva de Araya, momia M3	Candelaria, Tenerife	745	128	1205 d.C.	1034 1021 d.C.	1279 d.C.	1422 1431 d.C.	GX-15.945/ Piel humana momia
Cueva de Anaga, momia M626	Santa Cruz de Tenerife, Tenerife	645	120	1305 d.C.	1051 1162 d.C.	1301 d.C. 1371 1380	1610 1455 d.C.	GX-15.953/ Piel humana momia
Cueva de Anaga, cráneo momificado M932	Santa Cruz de Tenerife, Tenerife	1065	75	885 d.C.	775 780	986	1158 1158	GX-15.956/ Piel humana momia
Adeje, piernas momificadas, M18/2	Adeje, Tenerife	595	120	1355 d.C.	1181 1216 d.C.	1328 d.C. 1345 1394	1631 1613 d.C.	GX-15.952/ Piel humana momia
Hoya Brunco, momia M15	La Guancha, Tenerife	1360	75	590 d.C.	561 d.C. 543	662 d.C.	876 805 d.C.	GX-15.942/ Piel humana momia
Hoya Brunco	La Guancha, Tenerife	930	110	1020 d.C.	892 d.C. 892	1043 1091 1119 1140 1155 DC	1279 1287 d.C.	M-1055b /Piel de cabra
Hoya Brunco	La Guancha, Tenerife	910	110	1040 d.C.	896	1071 1079 1128 1136 1158 d.C.	1294	M-1055a /Piel de cabra
Hoya Brunco	La Guancha, Tenerife	780	100	1170 d.C.	1035 1024 d.C.	1263 d.C.	1395 1398 d.C.	M-1054/ Piel humana momia

RECIBIDO: 14/2/2022; ACEPTADO: 7/4/2022



ACERCA DE UNA POSIBLE ESTATUA DE HÉRCULES HALLADA EN LAS ISLAS CANARIAS EN 1341

Alberto Quartapelle*
cronicascanarias@gmail.com

RESUMEN

Unos manuscritos de los siglos XIV y XVI nos han indicado la presencia de varias estatuas de piedra de un hombre desnudo en algunas de las Islas Canarias. Hasta el momento no se ha podido confirmar el origen de estas estatuas, como tampoco si las mismas representaban a un hombre o a un dios. En el artículo se analizan varias hipótesis y se considera como más probable que estas estatuas fueran las de Hércules, llevando en su mano las manzanas de oro robadas del Jardín de las Hespérides. Su establecimiento en la Islas Canarias se remontaría al tiempo de los primeros emperadores romanos, en particular al emperador Adriano.

PALABRAS CLAVE: Islas Canarias, Boccaccio, De Canaria, Hércules Gaditanus, emperador Adriano.

ON A POSSIBLE STATUE OF HERCULES FOUND IN THE CANARY ISLANDS IN 1341

ABSTRACT

Some manuscripts from the 14th and 16th centuries pointed out the presence of several stone statues of a naked man in some of the Canary Islands. Thus far, it has not been possible to confirm the origin of these statues, nor whether they represented a man or a god. Several hypotheses are analysed in this article, but it is considered that the most probable is that these statues were those of Hercules, carrying in his hand the golden apples stolen from the Garden of the Hesperides. Their establishment in the Canary Islands would go back to the time of the first Roman emperors, in particular the Emperor Hadrian.

KEYWORDS: Canary Islands, Boccaccio, De Canaria, Hercules Gaditanus, Emperor Hadrian.



1. INTRODUCCIÓN

El *De Canaria et insulis reliquis ultra Hispaniam in Oceano noviter repertis* es, sin duda, uno de los documentos más importantes para conocer la historia de las Islas Canarias.

La obra, escrita en latín por el humanista italiano Giovanni Boccaccio, es el relato de un viaje realizado a las Islas Canarias en 1341, el cual fue promovido por el rey portugués Alfonso IV. La expedición había salido de Lisboa el 1.º de julio de 1341 con tres naves comandadas por el genovés Niccoloso da Recco y por el florentino Angelino da Tegghia de Corbizzi y regresó en el mes de noviembre, trayendo, entre otras cosas, cuatro habitantes de aquellas islas, pieles de carneros y cabras, sebo, aceite de pescado, pieles de focas, maderas rojas y cortezas de árboles para usarlas como tintura roja, así como tierra roja y sustancias similares.

Simple nota de un erudito florentino del siglo XIV, el *De Canaria* se destaca dentro de la literatura de viaje de la época por la amplitud de la visión antropológica del *otro*, de los nuevos pueblos que en los siglos XV y XVI entraron prepotentemente en el imaginario de los europeos con la conquista de las Indias. Gracias a la descripción de Boccaccio, el *otro* que vive en las Islas Canarias no es un pobre salvaje desnudo que tiene que ser civilizado, porque que el texto nos ofrece también una visión de sus costumbres, de sus viviendas, de su comida, de sus relaciones sociales, de sus creencias, hasta de su forma de contar. Podría decirse que, si el *De Canaria* fuera la única descripción que hubiera llegado hasta nosotros de los antiguos habitantes de las Islas Canarias, aun así, tendríamos de ellos una visión lo suficientemente amplia como para entender, en lo esencial, su cultura y su forma de vivir.

2. LA ESTATUA DEL DIOS DESNUDO

Una de las descripciones más interesantes, y por cierto más sorprendidas, del *De Canaria* es el hallazgo, en la isla de Gran Canaria, de un templo en el que los navegantes encontraron la estatua de un hombre desnudo,

Encontraron además un oratorio, o templo, en cuyo interior no había pintura alguna ni otro ornamento a excepción de una sola estatua de piedra esculpida, que representaba a un hombre desnudo con una bola en la mano y con las vergüenzas cubiertas con una faldita de palma según su costumbre; la cogieron, la cargaron en las naves y, al regreso, la llevaron a Lisboa.

* URL: <https://independent.academia.edu/Aquartapelle>. El tema del *Dios desnudo* ha sido objeto, llegando sin embargo a conclusiones diferentes, del cap. II del libro *El Hércules de las Islas Canarias*, Vereda Libros (2015). pp. 11-100.

Frente a la descripción de este extraño *Dios desnudo*, los estudiosos han adoptado diferentes posturas: la mayoría ni lo menciona, otros lo citan sin comentar nada de él, finalmente algunos ponen en duda la autenticidad del relato.

En el siglo XIX, por ejemplo, el historiador canario Chil y Naranjo negó la existencia de la estatua porque consideraba más lógico suponer «que el hallazgo de aquella efigie fue una ficción de viajeros»¹, otro de los muchos episodios fantásticos que se pueden leer en las crónicas de viajes medievales.

Unas décadas después de Chil y Naranjo, el almirante francés De La Roncière creyó que, en realidad, la estatua había sido efectivamente encontrada, pero no en la Gran Canaria, sino en la isla de los Cuervos, en el archipiélago de las Azores, olvidándose de que las Azores fueron descubiertas por los portugueses un siglo después de la expedición de Da Recco².

Más recientemente, el medievalista inglés Hyde definió la descripción del hombre desnudo como «una imagen demasiado similar a la de una estatua clásica para ser verdad», y sugirió que podría haber sido una simple invención literaria. Según Hyde, en el *De Canaria* Boccaccio quería expresar la admiración por la natural dignidad de un pueblo como los guanches, primitivo sí, pero «más doméstico que muchos españoles». La imagen del hombre desnudo de Boccaccio sería, entonces, únicamente el resultado de su anhelo, de su interés por creer en la inocencia primitiva que caracterizaba al mundo pagano en la antigüedad.

Por su parte, el historiador destaca que el hombre desnudo estaba en un templo «en el cual no había alguna pintura, ni ningún otro ornamento»³. La simplicidad de esta imagen habría servido a Boccaccio para mostrar cómo en las Canarias había sobrevivido el «monoteísmo primitivo» de la edad de oro. El *Dios desnudo* de los guanches era la evidencia de que la fe pagana había sido capaz de entender, mediante la sola razón, la verdad a la que la fe cristiana habría llegado muchos siglos más tarde a través de la revelación divina, esto es, la existencia de un solo Dios.

Desde un punto de vista opuesto al de Gittes, el español Fernández Rodríguez⁴ interpreta la descripción del *Dios desnudo* como la expresión del prejuicio cristiano hacia el salvaje que, al no estar iluminado por la verdadera fe, comete el peor de los pecados: la idolatría.

Por último, Hernández-Rubio Cisneros ridiculiza el relato con un juego de palabras: «no puede menos de parecernos toda esta narración una pura *bola*»⁵.

¹ CHIL Y NARANJO: *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*, p. 518.

² DE LA RONCIÈRE, C.: «*La découverte de l'Afrique au moyen âge, cartographes et explorateurs: Le périple du continent*», Société royale de géographie d'Égypte, (1925), p. 6.

³ FOSTER GITTES, T.: *Boccaccio's Naked Muse: Eros, Culture, and the Mythopoeic...* Univ. Toronto Press (2008), nota 25.

⁴ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J.M.: *Ídolos europeos, divinidades aborígenes: una aproximación etnoarqueológica al contacto religioso en Canarias entre los siglos XIV y XVI*, p. 322.

⁵ HERNÁNDEZ-RUBIO CISNEROS, J.M.: *Fuerteventura: En la naturaleza y la historia de Canarias* (1983), p. 471.



Tanta insistencia de los historiadores en dudar de la existencia de la estatua del *Dios desnudo* parece sorprendente si se considera que dos siglos después del relato del *De Canaria* el ingeniero italiano Leonardo Torriani⁶, que vivió siete años en el Archipiélago, describe dos estatuas similares en Lanzarote y Fuerteventura:

Lanzarote: «Adoraban a un ídolo de forma humana, pero no se sabe quién era. Lo tenían en una casa como templo, donde hacían congregación, la cual estaba rodeada por dos paredes, que entre sí formaban un pasillo, con dos pequeñas puertas, una fuera y la otra en medio; y allí, como en un laberinto, entraban a sacrificar leche y manteca».

Fuerteventura: «El ídolo que adoraban era de piedra y de forma humana; pero quién fuese, o qué clase de dios, no se tiene de ello ninguna noticia. Y el templo en que hacían sacrificio se llamaba fquenes, cuya forma se ve en el dibujo».

Como puede verse, el texto de Torriani no solo relata que en Lanzarote y Fuerteventura existían otras estatuas «de piedra y de forma humana» similares al *Dios desnudo* de Gran Canaria. Nos informa también que los aborígenes canarios rendían culto a estos *Dioses desnudos* en lugares sagrados.

La presencia de unas paredes de piedra alrededor de las estatuas no extraña. Hay que recordar que para el hombre religioso de las sociedades arcaicas el territorio que lo rodeaba no era un conjunto homogéneo, sino que había dos tipos de espacios cualitativamente diferentes: los espacios sagrados y los espacios profanos. Sin embargo, solo los primeros, sagrados por haberse manifestado en ellos la presencia de la divinidad, tenían valor y significado porque ofrecían protección contra los peligros y eran la «puerta» que permitía la comunicación entre nuestro mundo y el mundo del Ser Supremo. Alrededor solo había una inmensa extensión del espacio no consagrado y, por consiguiente, del espacio sin estructura, amorfo, caótico, sin significado⁷. No hay que olvidar que el adjetivo «profano» viene del latín *profanus*, compuesto de *pro* «antes, enfrente» y *fanum* «templo, lugar sagrado» y por lo tanto se refiere a todo aquello que está separado o fuera del recinto del templo.

Como es lógico, y como es el caso del *efequen* descrito por Torriani (fig. 1), los espacios sagrados tenían que separarse de los espacios profanos por ser los únicos lugares del territorio con un valor especial. Esta separación se realizaba con el

⁶ Leonardo Torriani fue un ingeniero militar que trabajó para Felipe II. En marzo de 1584 una cédula real lo nombra ingeniero del rey en la isla de La Palma, siendo enviado a la misma con instrucciones de construir un muelle y un torreón. Tres años más tarde, recibió el encargo de visitar todas las fortificaciones del archipiélago canario e informar sobre la mejor forma de completar su sistema defensivo. Durante más de un lustro Torriani visitó todas las islas, elaborando proyectos que en su gran mayoría no se realizaron. Durante su estancia en las islas Torriani escribió «Descripción e historia del reino de las Islas Canarias» en el año 1588. En esta obra Torriani describe las islas, sus principales poblaciones y su historia, además de aportar datos y planos para sus fortificaciones.

⁷ ELIADE, M.: *El sacro e il profano*, Bollati Boringhieri-Milano, p. 19.





Fig. 1. Reproducción del *efequen* de Fuerteventura de Torriani.

establecimiento de límites físicos, como muros, vallas, zanjas, pero también por las reglas especiales que los gobernaban y por las prohibiciones que los caracterizaban⁸.

Desafortunadamente, saber que los aborígenes canarios rendían algún tipo de culto, en lugares sagrados, a las estatuas de unos *Dioses desnudos* no nos ayuda a establecer su procedencia, o cuándo fueron creadas o cuál podría ser el sujeto representado.

Solo puede afirmarse con seguridad que estas estatuas no habían sido esculpidas por los aborígenes canarios, porque los únicos artefactos hallados en las islas que podrían, tal vez, interpretarse como representaciones de la divinidad, los llamados «*ídolos*», son generalmente de factura modesta y de pequeña o muy pequeña dimensión.

3. LA RELIGIÓN DE LOS ANTIGUOS CANARIOS

La falta de interés, cuando no la aversión, demostrada por los historiadores hacia la figura del *Dios desnudo* probablemente se deba a que la existencia de imágenes sagradas en las Islas Canarias antes de la conquista⁹ se opondría a lo que se

⁸ ADANKPO, O. *et al.*: *Écrire l'histoire des relations entre lieux de culte et territoires Jalons terminologiques et historiographiques*. Éditions de la Sorbonne; «Hypothèses» 2015/1 18, p. 193.

⁹ Las crónicas nos han transmitido dos otras referencias de Gomara y Bernáldez acerca de la presencia de imágenes de culto en Canarias al tiempo de la conquista: 1) López de Gómara, «Historia general de las Indias» (ed. 1554) cap. CCXXII: «Puede ser que entonces (1344) fuesen a Canaria (Gran Canaria), los mallorquines a quienes los canarios se loan de haber vencido, matando a muchos de ellos y que hubiesen allí una imagen antigua que tienen». Los historiadores piensan que esta estatua sea la escultura de una Virgen traída por los mallorquines. HERNANDEZ PERERA, J.: «Precisiones sobre la escultura de la Candelaria venerada por los guanches de Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos*, vol. 1, núm. 21 (1975), p. 17; RUMEU DE ARMAS, A.: *La conquista de Tenerife 1494-1496*.



ha podido reconstruir de las creencias y prácticas mágico-religiosas de los aborígenes canarios.

Como es sabido, el antiguo pueblo canario era ágrafo y, por lo tanto, el estudio de su cultura se basa en fuentes escritas que nos dicen más de la visión del mundo de quienes las escribieron que del pensamiento religioso de los canarios. Por esto, hoy estamos condenados a tener una versión parcial y, probablemente, interesada de sus creencias mágico-religiosas, relatadas e inevitablemente interpretadas utilizando las categorías de la cosmovisión cristiana medieval. Debido a la imposibilidad de aprehender los mecanismos internos de la sociedad canaria, los cronistas decidieron adecuar los hechos observados a teorías y a lugares comunes, a adoptar consciente o inconscientemente una perspectiva cristiano-céntrica¹⁰.

También son pocas las informaciones que nos han llegado a través de la investigación arqueológica. Los testimonios materiales de la vida cotidiana de los canarios fueron, de hecho, olvidados durante siglos, destruidos sistemáticamente por ser considerados supersticiosos, como es el caso de las momias, o simplemente reutilizados por los nuevos colonos como material de construcción. En los casos más afortunados, fueron objeto de interés por parte de coleccionistas privados y se realizaron excavaciones sin el suficiente rigor científico. Lo que ha llegado hasta nosotros es, por lo tanto, difícil de ser interpretado, dado que, en muchos casos, no hay posibilidad de contextualizarlo dentro del mundo aborígen. En palabras de Diego Cuscoy, «se puede afirmar que hasta fechas muy recientes el dato arqueológico no ha podido ser manejado como testimonio ni como documento cargado de valor informativo... Como de alguna manera había que llenar este vacío, el pasado prehispánico de Canarias sufrió el acoso de imaginaciones febriles y de encantadoras leyendas. Y el hombre primitivo, el guanche, fue considerado como arquetipo del “buen salvaje”, habitante, por añadidura, de una Arcadia pródiga y feliz»¹¹.

A pesar de estas dificultades, tanto arqueólogos como antropólogos hoy están suficientemente de acuerdo en que la cosmogonía de los guanches estaba fundada en la idea de un Ser Supremo, sustentador del cielo y de la tierra, creador de todo lo que nacía y crecía y que residía en el cielo. De acuerdo con la imagen que

Aula de Cultura de Tenerife (1975), pp. 50-53. En la edición de 1620 de la *Historia general de las Indias* se aclara que la estatua era de la Virgen de la Candelaria: «Y en esta jornada se entiende que se quedó allí la Imagen de nuestra Señora de la Candelaria, de tan devoción en aquella tierra...», lib. v, cap. II. 2) Andrés Bernáldez (1495): «Eran idólatras sin ley. En la Gran Canaria tenían una casa de oración: llamaban allí atorina, e tenían allí una imagen de palo tan luenga como media lanza, entallada con todos sus miembros de muger, desnuda e con sus miembros de fuera, e delante della una cabra de un madero entallada, con sus figuras de hembra que quería concebir, e tras della un cabrón en tallado de otro madero, puesto como que quería sobir a engendrar sobre la cabra», en «Memorias del reinado de los Reyes Católicos» cap. LXIV.

¹⁰ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J.M.: «De las idolatrías de los antiguos Guanches (Arqueología del culto en la prehistoria de Tenerife)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 42 (1996), p. 100.

¹¹ DIEGO CUSCOY, L.: *Los guanches*. Museo Arqueológico de Tenerife 1968, p. 11.



no ha sido transmitida por la mayoría de las crónicas, este Ser Supremo estaba asociado al Sol: «cuando aparece el sol por el confín del Este, ante él se prosternan»¹².

Basándose en documentos de la época de la conquista, también hay indicios de la presencia de una segunda deidad astral asociada a la luna. En la bula papal *Ad hoc semper*, que autorizaba a enviar misioneros a las Islas Canarias para su evangelización, el papa Urbano V (1369) escribe: «... en Canarias y demás islas adyacentes, llamadas Fortunadas, había gente de uno y otro sexo que, no teniendo más ley ni secta que la adoración del sol y de la luna, sería muy fácil reducirla a la fe de Cristo...»¹³. Afirmación confirmada a través del tiempo por otras diferentes fuentes como la del comerciante veneciano Alvise Cadamosto (1455): «No tienen fe, pero algunos adoran al sol, y otros a la luna y a otros planetas»¹⁴; el rabino Abraham Peritsol (1507): «Otras tres (islas) honran el Cielo, el Sol, la Luna y las Estrellas»¹⁵; y Abreu Galindo: «... por las lunas, a quien tenían en gran veneración, y con el sol...»¹⁶. Estas afirmaciones, confirmadas por el descubrimiento de representaciones astrales pintadas dentro de ollas de cerámica y de grafitos rupestres que representan al sol y a la luna, parecen documentar que el culto astral era un fenómeno generalizado en todas las islas¹⁷.

Además de las deidades benévolas y amigas de los hombres, los guanches también creían en espíritus malignos a los cuales atribuían el origen de las enfermedades y otros males. Por ejemplo, estaban los *tibicenas* en la Gran Canaria, los *higuarnes* en La Gomera e *irruene* en La Palma, que se manifestaban en formas fantásticas y aterradoras, como grandes perros lanudos o enormes cabras. Los demonios salían del infierno, llamado *Echeydo*, y se introducían en todas partes para hacerles daño a los hombres. En Tenerife llamaban al mal espíritu *Guayota* y, según los relatos de los cronistas de la época, se creía que vivía en el interior del volcán Teide, que se asemejaba al infierno.

Por último, es posible que los canarios también le rindieran culto a las montañas, las que probablemente eran consideradas como el punto de unión del cielo con la tierra, el *axis mundi*. Según esta concepción, el cielo estaría sostenido por un pilar que conecta dos realidades físicas, el cielo y la tierra, y por extensión también los dos mundos, tanto el de los hombres como el de los espíritus sobrenaturales. En este sentido, podría interpretarse la creencia de los antiguos pobladores de La Palma acerca del Roque Idafe, el «roque sagrado».

¹² al-Maqrízl, «Durar al-'uqüd al-fañda fi tarayim al-tfyan al-mufida», en A. Quartapelle, *400 años de crónicas de las Islas Canarias*. Le Canarien Ed. (2015), p. 48.

¹³ URBANO, V, «Bula Ad hoc Semper», en A. Quartapelle, *ibidem*, p. 60.

¹⁴ Alvise da Cadamosto, «Paesi novamente retrovati et novo mondo», en A. Quartapelle, *ibidem*, p. 107.

¹⁵ HABRAHAM PERITSOL: «Itinera Mundi» en A. Quartapelle, *ibidem*, p. 165.

¹⁶ ABREU GALINDO, Fray: «Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria», en A. Quartapelle, *ibidem*, p. 427.

¹⁷ TEJERA GASPAS, A., «La religión en las culturas prehistóricas de las Islas Canarias». *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, n.º 43, (1990), p. 238.



4 ¿ERAN IDÓLATRAS LOS ANTIGUOS CANARIOS?

Como hemos visto, según las crónicas las creencias mágico-religiosas de los canarios no eran diferentes de las de la mayoría de los pueblos cuyos medios de vida dependen del entorno natural en el que habitan. Su cosmogonía se reducía a lo esencial «a una simple creencia en Dios, sin caracterización, sexo, ni morfología especial precisa, a la veneración de los astros influyentes en la vida agrícola y a ciertas prácticas rituales elementales»¹⁸. Se podría, por lo tanto, especular que la estatua del hombre desnudo descrita por Boccaccio podría haber sido tanto una representación del Ser Supremo benévolo como, por el contrario, del ser maléfico.

Sin embargo, las antiguas crónicas no concuerdan en si los guanches hacían uso de las imágenes de sus deidades en las manifestaciones de culto. Al respecto hay que considerar que, para los primeros cronistas, el concepto de «idolatría» era una categoría útil para distinguir entre «nosotros», los civiles pueblos cristianos, y los «otros», los canarios idólatras. Tal vez sea por esta razón que Cadamosto (1455), en su crónica, para describir a los canarios enumera más lo que no tenían que lo que tenían: «no tienen vinos ni trigo, si no los han traídos de otros lugares, pocas frutas, ni tienen casi ninguna otra cosa buena; no tienen ningún lugar amurallado, ni las aldeas; no tienen más armas que piedras y palos que usan como dardos; no tienen casas de paredes o de paja, viven en cuevas o cavernas; no tienen fe; no son caballeros por naturaleza, con un hijo que sucede al padre, sino que el señor es aquél que más puede»¹⁹. La idolatría, tanto para Cadamosto como para otros de los primeros cronistas, es entonces una categoría útil para justificar la supremacía de «nosotros» por encima de los «otros», una intencionada distorsión para justificar la necesidad de evangelizar a un pueblo infiel y pagano, así como ejercer el derecho cristiano de ocupar su tierra, de someterlo y reducirlo a la esclavitud: «los cristianos tienen la costumbre, con algunas de sus fustas, de ir a asaltar estas islas por la noche para capturar a estos Canarios idólatras, y a veces cogen hombres y mujeres, y los envían a España para venderlos como esclavos»²⁰. Incluso la postura contraria, la que afirma que los canarios no eran idólatras, parece ser el resultado de una intencionada distorsión. Inmersos en la visión cristiana del mundo «los primeros historiadores prestaron especial atención a aquellas divinidades locales que más cercanía les sugirieron con el cristianismo (dioses hacedores del mundo), convirtiéndolas en sus ejes explicativos. De este modo, la idea del Dios cristiano fue equiparada con la idea del Ser Superior tribal»²¹.

Frente a la naturaleza contradictoria de las fuentes escritas, y en ausencia de testimonios arqueológicos, en 1772, el historiador Viera y Clavijo escribió en su *Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria*: «Tanto los que afirmaron que

¹⁸ ÁLVAREZ DELGADO, J.: *Teide, ensayo de filología tinerfeña*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna (1945), pp. 14-15.

¹⁹ Alvise da Cadamosto, en A. Quartapelle, *ibidem*, p. 106.

²⁰ Alvise da Cadamosto, en A. Quartapelle, *ibidem*, p. 107.

²¹ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J.M.: *De las idolatrías...*, *op. cit.*, p. 101.





Fig. 2. Ídolo de Maffiote, dibujo de Sabino Berthelot.

todos los habitantes de las Canarias eran idólatras, como los que pretendieron limpiarlos absolutamente de este borrón, se engañaron groseramente; pues solo se puede decir que eran Deístas, o que tuvieron alguna idea oscura de un Ente Todopoderoso y Eterno, a quien deben su existencia las criaturas». De hecho, en 1772, después de tres siglos de relatos, crónicas y estudios sobre las creencias mágico-religiosas de los canarios, lo único que se podía decir con certeza era que los habitantes de las Islas Canarias no eran ateos.

5. LOS ÍDOLOS CANARIOS

A finales del siglo XIX, en varias de las Islas Canarias comenzaron a encontrarse unas pequeñas figuras de piedra o de barro popularmente conocidas como «ídolos». El primer testimonio del descubrimiento de una de estas figuras en la Gran Canaria se debe al antropólogo francés Sabino Berthelot, quien en 1879 escribió: «Mencionamos igualmente un amuleto o pequeño ídolo de tierra cocida, rojizo, en parte roto, que recuerda un poco el estilo egipcio. Está adornado con una especie de manto que envuelve el cuerpo y se extiende por detrás presentando también dibujos dispuestos en líneas regulares en el sentido horizontal. Se trata, sin duda, de la imagen del poder propagador»²².

Pocos años después, en 1887, el antropólogo francés Verneau fue responsable de otros hallazgos similares, siempre en la Gran Canaria: «Nosotros conside-

²² SABINO BERTHELOT, *Antiquité canariennes*, E. Plon, Paris 1879, p. 234.





Fig. 3. Ídolo de Fortaleza, dibujo de René Verneau.

ramos como ídolo... una pequeña estatuilla rota (que) representa groseramente un tórax adornado con dos senos bastante voluminosos...»²³.

La escasez de datos históricos y arqueológicos no permite aclarar si estos «ídolos» eran objetos de culto vinculados con las divinidades supremas, si encarnaban divinidades del hogar que se colocaban en un nicho de una pared en el interior las casas a modo de celadoras del hogar²⁴ o si estamos en presencia de unas representaciones ancestrales de un antepasado sagrado. Por cierto, los «ídolos» son interesantes en relación con la estatua del *Dios desnudo* porque permiten hacer algunas consideraciones acerca de las aptitudes técnicas y artísticas de los antiguos habitantes de las islas.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que los «ídolos» guanches que han llegado hasta nosotros son, generalmente, de factura modesta y de pequeña o muy pequeña dimensión que raramente sobrepasa los veinte o veinticinco centímetros de altura. El *Guacimac*, el más famoso «ídolo» de Tenerife, por ejemplo, mide 6,4 cm de altura.

Como señala el arqueólogo Fernández, al observar estas figuras queda claro que aquellos que las produjeron no tenían como objetivo un efecto estético, sino que estaban realizando una «taquigrafía» de la realidad. De hecho, el autor buscaba una representación simbólica de lo sobrenatural, tenía la intención de fijar una idea, un

²³ RENÉ VERNEAU: *Cinco años de estancia en las islas Canarias*, Ed. JADL, 1981, p. 87.

²⁴ CUENCA SANABRIA, J.: «Aproximación a la problemática de los ídolos canarios (1)», *Aguayro* 1981-09, pp. 23-27.



Fig. 4a-b. *Guacimac*, Museo Arqueológico Puerto de la Cruz.
Ídolo de Tara, Museo Arqueológico Gran Canaria.

concepto, quería crear un símbolo y no una imagen de la deidad²⁵. Tales parámetros inducen a pensar que el esquematismo de los ídolos canarios no sería solo un producto de la impericia técnica del escultor, sino el resultado de requerimientos dictados por conceptos y creencias religiosas arraigadas, ya que para su realización era necesario que el autor prefigurase en su mente el elemento simbólico que quería representar en la imagen. A esto hay que añadir que los guanches no tenían herramientas para la confección de sus esculturas. Por esta razón, los ídolos guanches de piedra, aún más que las figuras de barro aparecen como simples bocetos en los cuales es apenas posible adivinar el tema, como es el caso del ídolo procedente de la Cueva de los Ídolos (La Oliva) en Fuerteventura²⁶.

Está claro que, por la sencillez de su realización, este ídolo antropomorfo de Fuerteventura, aunque fuera de grandes dimensiones, no podría ser descrito como «una figura humana desnuda con un brazo levantado, sosteniendo una pelota» y, probablemente, no habría sido llevado a Lisboa como trofeo de las islas *noviter repertas*.

De acuerdo con Fernández, «el porqué de este limitado universo figurativo ha de buscarse en la tendencia universalista de la religión guanche: la ubicuidad de los dioses supremos en las sociedades tribales hace que estos seres, por lo general, sean imposibles de localizar, difíciles de describir y, por consiguiente, estén poco ligados a formas materiales concretas. La divinidad invisible toma una morada, o

²⁵ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J.M.: «*De las idolatrías...*», *op. cit.*, p. 116.

²⁶ CASTRO ALFÍN, D.: «La Cueva de los Ídolos. Fuerteventura», *El Museo Canario*, n.º 36-37, 1975-1976, pp. 227-243.





Fig. 5. Ídolo antropomorfo de la Cueva de los Ídolos (La Oliva, Fuerteventura).

se da a conocer a través de signos como los fenómenos atmosféricos, las fuentes, las montañas o los árboles»²⁷.

Una explicación acerca del posible origen de la estatua hallada por Niccoloso da Recco y descrita por Boccaccio la ofrece el historiador italiano Manfredi: «De acuerdo con los datos arqueológicos en nuestro poder, una estatua como la descrita en el De Canaria es sin duda ajena a la cultura guanche. La única explicación lógica para esta contradicción es que los habitantes de la zona hayan reutilizado una antigua estatua, vistiéndola según sus costumbres»²⁸, o sea, con un delantal de hojas de palma, como relata Zurara al describir los aborígenes de Gran Canaria: «Todos van desnudos; solamente llevan un círculo de hojas de palma de colores, como bragas, que le cubre sus vergüenzas...»²⁹.

La hipótesis de Manfredi, que dice que el *Dios desnudo* haya podido ser una estatua antigua simplemente reutilizada para adaptarla a sus cultos, es razonable y tendría un paralelismo en la veneración que los guanches rendían a la estatua de Nuestra Señora de la Candelaria. De acuerdo con la crónica Ovetense: «Y ay asimismo en esta ysla una ymajen milagrosa la qual según se a sabido de los propios naturales pareció en una cueva sientto y dos años antes que la dicha ysla fuera de christianos y jente española; es de bulto de madera dorada y barnisada y su adlocación es de Nuestra Señora de Candelaria por que tiene en la mano una candela, [...]

²⁷ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *De las idolatrías...*, op. cit., p. 112.

²⁸ MANFREDI, V.: *Le Isole Fortunate: topografía di un mito*, L'Erma di Bretschneider 1993, p. 109.

²⁹ ZURARA, E.: *Crónica del Descubrimiento...*, en A. Quartapelle, op. cit., p. 94.

y así en general la tuvieron por cosa del cielo y la onrraban y rreberenciaban sin saber lo que era. [...] El día de su fiesta acuden allí a su casa jente de todas las yslas...»³⁰.

La inmediata aceptación de la estatua de la Virgen de la Candelaria como objeto de culto y su inclusión en el Panteón canario con el nombre de *Chaxiraxi*, la madre de los dioses, parece apoyar la hipótesis de Manfredi de que también los *Dioses desnudos* pueden haber sido unas estatuas antiguas reutilizadas y adaptadas por los canarios a sus cultos. Para intentar llegar a identificar el sujeto representado se han analizado los dos aspectos iconográficos más relevantes relatados por Boccaccio: la desnudez de la estatua y la presencia de una bola en una de sus manos.

6. LA ICONOGRAFÍA DE LA DESNUDEZ MASCULINA

Desafortunadamente, la desnudez del *Dios desnudo* no es una característica que permita definir, en el mundo mediterráneo, ni la cultura de la que asciende, ni el lugar de su procedencia, ni el momento de su producción, como tampoco si la persona representada era un hombre o un dios.

Para los egipcios, por ejemplo, la desnudez en las pinturas y esculturas era una huella de la inferioridad del sujeto representado y se reservaba a los prisioneros de guerra, que seguían el triunfo del faraón. Para los griegos era al revés, la desnudez masculina estaba asociada a la juventud, al entrenamiento físico y al gimnasio, en donde se enseñaba también filosofía, literatura y música, pues eran parte integrante de la educación y participaban de la construcción de la identidad nacional³¹. El enfoque antropomórfico de la religión empujó desde el siglo V a.C. a los artistas griegos a representar también a los dioses y a los héroes en una desnudez idealizada. Para un romano, en cambio, aparecer desnudo en público, incluso en una estatua, podía ser reprochable y signo de la decadencia de las costumbres. Con la progresiva integración de las civilizaciones griega y romana, y con la importación de los modelos culturales y artísticos atenienses hacia Roma, entre el segundo y el primer siglo antes de Cristo, muchos miembros de la elite romana comenzaron a hacerse representar desnudos o semidesnudos, a condición de que su desnudez fuese viril, armada, es decir, caracterizada por el despliegue de atributos militares como la lanza, la espada, las armaduras. Las armas le atribuían al hecho de la desnudez el suficiente valor simbólico masculino como para que fuera aceptable en un retrato y capaz de superar los prejuicios existentes en la sociedad romana contra su práctica en la vida cotidiana. El retrato de la desnudez heroica con armas, típica del líder helenístico, se convirtió en una forma de representación irresistible, porque confería carisma y virtudes militares sin las distinciones de rango típicas de una estatua

³⁰ «Crónica Ovetiense», en Morales Padrón, F.: *Canarias: crónicas de su conquista*, El Museo Canario p. 167.

³¹ Al empezar la XV Olimpiada (720 a.C.) los atletas olímpicos compitieron completamente desnudos, untados con aceite de oliva. La palabra «gimnasio» viene del griego *gymnastiké*, entrenamiento desnudo.



con la toga. La desnudez atlética y de gimnasio fue, en cambio, rechazada, al menos en los retratos públicos³². La edad imperial marcó un cambio en el uso de la desnudez. En la primera fase, Octavio Augusto la utilizó para enfatizar su papel como líder, pero en lo sucesivo fueron abandonadas las armas y las armaduras en las estatuas desnudas, a fin de permitir una asimilación más clara y directa del emperador con la dimensión divina, preferiblemente Júpiter, Neptuno, Helios, Apolo, Hércules. A partir del siglo III d.C., con la progresiva afirmación de la religión cristiana, este tipo de desnudez divinizadora cayó lentamente en desuso hasta que, a partir del 356 d.C., las leyes en contra del paganismo prohibieron, de hecho, el culto a las estatuas. Cuando en el 386 d.C. se restauró el Templo de Adriano en Éfeso, se procedió a la renovación de un bajorrelieve en el cual el emperador aparecía desnudo en un consejo de los dioses. Probablemente este sea el último ejemplo de una figura humana representada en su desnudez en el arte romano.

7. LA ICONOGRAFÍA DE LA BOLA EN LA MANO Y EL EMPERADOR AUGUSTO

Como hemos visto, la iconografía de la desnudez puede decir muy poco acerca del origen del *Dios desnudo*. ¿Cuál podía ser, entonces, la persona o la divinidad pagana hallada en las Islas Canarias por Boccaccio y Torriani? En opinión del historiador español Wangüemert y Poggio, «lo único que se presta a mayor estudio es la bola en la mano del ídolo hallado por Angiolino da Tegghia y por da Recco, atribución de poder o fuerza, no conociendo los canarios la esfericidad del planeta, por más que en los astros pudieran ver esta forma»³³.

En realidad, los símbolos de la esfera y del globo no siempre han tenido relación con la esfericidad de la tierra. Los egipcios representaban al dios Atón o al dios Ra, el dios sol, como un globo brillante que cruzaba el cielo en un barco. Para los griegos el globo era una representación de la esfera celeste y no de la tierra, como es el caso de la estatua de Atlas, quien, de acuerdo con la mitología, fue condenado a sostener eternamente el peso del cielo sobre sus hombros.

En la antigua Roma, el uso de la esfera como representación de la tierra para simbolizar el poder y la fuerza se afirma en el ámbito religioso e, inicialmente, se ve junto a diferentes divinidades, como la diosa Victoria, Helios, la diosa Fortuna y la diosa Roma.

³² CADARIO, M.: *Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano*, p. 209; CADARIO, M.: «Quando l'habitus faceva il romano (o il greco). Identità e costume nelle statue iconiche tra II e I secolo a.C.», en *I giorni di Roma, Letà della conquista*, Skira 2010, p. 123. En la legislación imperial de Teodosio en el 382 d.C. se estableció, sin embargo, que las estatuas antiguas fueran preservadas de la destrucción por su valor artístico. Privadas de su valor de culto, empezaron a ser consideradas un ornamento de las ciudades. MATHEWS, Th.F.: *La nudità nel Cristianesimo*, Aurea Roma, p. 396.

³³ WANGÜEMERT Y POGGIO, J.: *Influencia del Evangelio en la conquista de Canarias*, Madrid, 1909, p. 69.





Fig. 6. Estatuas de Constantino en Constantinopla y en Roma.

A partir de la mitad del siglo I a.C., la iconografía del globo para representar la tierra, el *Orbis terrarum*, fue utilizada también en el ámbito civil para simbolizar el *Dominium orbis terrarum*, la supremacía material y cultural de Roma por sobre el mundo entero³⁴. Años más tarde el globo se transformó en un atributo del líder político: puesto bajo el pie o sostenido en la mano, era asociado al derecho a ejercer el poder y, por lo tanto, se convirtió en una manera de confirmar la legitimidad de la autoridad y fue utilizado por casi todos los emperadores hasta el siglo V d.C.

Los testimonios más conocidos que han llegado hasta nosotros de la iconografía del *Dominium orbis Terrarum* son las dos estatuas que Constantino se hizo dedicar en Constantinopla y en Roma cerca del 330 d.C. De la primera estatua tenemos un dibujo que nos ha llegado en la *Tabula Peutingeriana*, un antiguo mapa romano que muestra los caminos militares de todo el Imperio y de la que tenemos una copia del siglo XII. La estatua de Constantino en Constantinopla aparece colocada encima de una columna. De la segunda, una colosal estatua broncea de 10-12 metros, que posiblemente era la reutilización de una estatua anterior del emperador Nerón que se encontraba en el Coliseo de Roma, nos han llegado los fragmentos de la cabeza, de un brazo y la esfera.

En la época cristiana, la iconografía del globo en la mano como símbolo de poder fue transformada. Con una cruz superpuesta, el globo crucífero simboliza el dominio de Cristo, *Imperator mundi*, sobre el Universo. Inicialmente era un atributo de los emperadores de Oriente, pero después fue utilizado también en el

³⁴ El *Orbis terrarum* aparece por primera vez en una acuñación de Cornelio Lentulo (76-74 a.C.) entre un cetro de laurel y un timón, símbolo del buen gobierno.



Medioevo por los soberanos cristianos de Europa y en las representaciones de Cristo y de la Virgen.

Siguiendo la hipótesis de que la escultura desnuda descrita por Boccaccio llevara en la mano el *Orbis terrarum*, símbolo del poder universal de Roma, ¿quién pudo ser el emperador romano que dejara sus estatuas en las Islas Canarias? Los datos iconográficos contenidos en el relato de Boccaccio, desnudez y globo, permitirían fijar dos momentos precisos para la producción de la estatua del *Dios desnudo*: no antes del 54 a.C., fecha en que la estatua de Pompeo Magno presenta, por primera vez, el símbolo del *Orbis terrarum* en la mano, y el 356 d.C., fecha de la ley que prohibía el culto a las estatuas en el Imperio romano.

Lamentablemente, dentro de este largo período de cuatro siglos, las estatuas desnudas pudieron haber sido utilizadas por no menos de treinta diferentes emperadores. Sin embargo, algunos elementos podrían apoyar la hipótesis de que se tratara de una estatua de Octaviano Augusto y que su llegada a las Islas Canarias pudiera estar relacionada con el viaje del descubrimiento de las islas del Atlántico, emprendido por Juba II y relatado por Plinio en su *Naturalis historia*. En primer lugar, la expedición de Juba probablemente no fue una decisión personal del rey nómada. Como rey vasallo, además de rey-científico, Juba podría haber recibido de Augusto el encargo de determinar la posición geográfica de las islas atlánticas de las que se valió Ptolomeo, un siglo después, para hacer de ellas el punto de referencia para el primer meridiano³⁵. A esto hay que añadir que, después de la desaparición de la Cartago púnica, no se encuentra ninguna prueba de la existencia de una flota propia de los reinos indígenas en Mauritania y Numidia. El viaje que Juba organizó a las Islas Afortunadas tuvo entonces que ser organizado con el concurso de la flota romana³⁶. Es, por lo tanto, razonable conjeturar que en una expedición a las Islas Canarias realizada gracias al apoyo de la flota de Roma y bajo los auspicios de Augusto, su amigo y admirador Juba II pudo haber decidido dejar unas estatuas del emperador con el globo en la mano para simbolizar su dominio hasta los confines del mundo. No hay que olvidar que el *Orbis terrarum* está entrelazado con la vida de Octaviano en varios aspectos. Desde la primera frase de su autobiografía, las *Res Gestae*, Augusto expresó su intención de ser el conquistador y dominador del mundo: «(narro) de las hazañas del divino Augusto, con las cuales sujetó todo el mundo al dominio del pueblo romano, y de las munificencias que hizo a la república y al pueblo de Roma, escritas en dos columnas de bronce que se hallan en Roma».

Por lo tanto, la estatua dejada por Juba podría haber sido similar a la escultura de Augusto, que todavía puede ser admirada en los Museos Capitolinos en Roma.

³⁵ GARCÍA GARCÍA, A.: «Una aproximación al texto 202-205 del libro VI de Plinio el viejo sobre las Fortunatae insulae», *FORTVNATAE*, 18; 2007, p. 22.

³⁶ SCHMITT, P.: «Connaissance des Îles Canaries dans l'Antiquité», *Latomus*, t. 27, Fasc. 2 (abril-junio 1968), p. 375.





Fig. 7. Estatua de Augusto en los Museos Capitolinos, Roma.

8. EL HÉRCULES GADITANO Y LOS PESCADORES DE CÁDIZ

La teoría de que el *Dios desnudo* descrito por Boccaccio pudo haber sido una estatua del emperador Octaviano Augusto con el *orbis terrarum* en la mano se apoya en unas hipótesis poco realistas. Mucho más concreta es la posibilidad de que se tratara de una estatua del dios Hércules que se veneraba en el santuario de Melkart en Cádiz, llevada a las Islas Canarias por pescadores gaditanos. Su referente iconográfico sería el pequeño bronce de Hércules de pie, con el brazo izquierdo extendido y con dos manzanas de oro en su mano que fue hallado en el Caño de Sancti Petri³⁷.

Dos argumentos hacen conjeturar que el *Dios desnudo* pudo haber sido una estatua del dios Melkart/Hércules venerado en *Gadir* (Cádiz): en primer lugar, la difusión que tuvo el culto de este dios en las costas atlánticas y, en segundo lugar, la existencia de varios relatos que atestiguan la presencia de pescadores gaditanos en el Atlántico, frente a las costas de Mauritania y, tal vez, en aguas del mismo archipiélago canario.

Por lo que se refiere al primer aspecto, la difusión del culto a Melkart se debe a los navegantes fenicios de Tiro, ciudad natal del dios, que fundaron la colonia de *Gadir* (Cádiz) en un territorio inexplorado más allá del estrecho de Gibraltar en el siglo VII a.C.³⁸. Desde su mítica fundación, la relación entre Cádiz y Melkart

³⁷ LÓPEZ PARDO, F.: «Dioses en los prados del confín de la tierra», *Byrsa* 1-4/2004/2005-Nota 30, p. 313.

³⁸ Diodoro Sículo escribe que «en primer lugar (los fenicios) fundaron en Europa, cerca del paso de las Columnas, una ciudad a la que, por ser una península, dieron el nombre de Gadeira, y





Fig. 8. Hércules Gaditanus.

fue inseparable, y el templo del dios en la ciudad sería uno de los más famosos de la antigüedad, pues se creía que en él se encontraba su tumba. El dios Melkart tirio era, en esencia, una divinidad de la vegetación y la fertilidad. Sin embargo, en su evolución, junto con sus rasgos agrarios, el dios fue acumulando un carácter marino, colonizador y civilizador, que pronto se convertiría en su personalidad más distintiva y que le granjearía el título de dios del comercio, de los navegantes y de la colonización de ultramar³⁹.

A partir del siglo v a.C. tiene lugar una progresiva helenización del culto a Melkart. Bajo la influencia griega, sobre todo a lo largo del siglo III a.C., la imagen del dios fenicio vino, progresivamente, a coincidir en muchos aspectos con la del héroe griego *Heracles*, el *Hércules* romano, y acabó asimilándose tanto a él que

en ella dispusieron todo como convenía a la naturaleza del lugar, así como un suntuoso templo dedicado a Heracles, e introdujeron magníficos sacrificios celebrados a la manera fenicia», Biblioteca histórica V, 20. Pomponio Mela describe en *Gadir* «un templo de Hércules Egipcio, célebre entre sus fundadores, por su veneración, por su antigüedad y por sus riquezas. Fue construido por los tirios; su santidad estriba en guardar las cenizas (de Hércules); los años que tiene se cuentan desde la guerra de Troya» *Chorographia*, (III, 6, 46). Probablemente, el comienzo de la frecuencia de los tirios en la región de *Gadir* y su precolonización puede datarse alrededor del siglo x a.C. CARLOS Y WAGNER, G.: «Tiro, Melkart, Gadir y la conquista simbólica de los confines del mundo. Los fenicios y el Atlántico», *Centro de estudios fenicios y púnicos*, pp. 11-29.

³⁹ MORENO PULIDO, E.: «Melkart-Heracles y sus distintas advocaciones en la Bética costera», *XIII International Numismatics Congress*, Glasgow (2009). En opinión de García y Bellido, «El pretender perfilar y definir lo que fuera el culto de Melkart primero y del Hércules Gaditanus después, es empresa imposible por la incoherencia de los testimonios». Antonio García y Bellido, «Hércules Gaditanus», *AEspA*. 36, Madrid, 1963, p. 71.



su santuario en Cádiz fue conocido en la antigüedad también con el nombre de *Heràkleion*, templo de *Heracles*.

Otro gran santuario de *Melkart/Hércules* en el frente atlántico fue el de Lixus en la costa de Marruecos que, según Plinio, «dicen es más antiguo que el gaditano»⁴⁰. Ninguno de los dos santuarios ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, la imagen de la cabeza de *Hércules* imberbe o barbado, de perfil o de frente, con la piel de león cubriéndola a modo de casco, es la que se encuentra como tipo común en el anverso de una numerosa serie de monedas de Cádiz.

Por lo que se refiere a la posible presencia gaditana en tierras canarias, varios textos atestiguan las capacidades de los fenicios para navegar por el Atlántico⁴¹. Noticias que confirman estas navegaciones atlánticas de los gaditanos son aportadas también por Plinio en su *Naturalis Historia*: «Por el otro lado, por el de Gades, desde el mismo Occidente se navega hoy por la mayor parte del Golfo Meridional rodeando la Mauritania...»⁴².

La presencia de navegantes gaditanos o lixitas en aguas canarias podría verse confirmada también por unos grabados rupestres encontrados en la estación de El Cercado (La Palma), interpretados como la representación de una embarcación de junco típica del mundo fenicio conocida como *Hippo* (caballo), porque tenía un mascarón de proa con forma de cabeza de caballo⁴³.

Por lo que sabemos, los fenicios tenían la costumbre de instalar un lugar de culto allí donde llegaban, y según todos los indicios, ello parece una pauta de comportamiento usual a lo largo de los siglos⁴⁴. Podría ser por lo tanto razonable pensar que los navegantes gaditanos que frecuentaban las aguas del archipiélago canario para desarrollar una actividad pesquera o en el transcurso de un viaje de exploración

⁴⁰ 102 Plinio, *Naturalis historia*, xvi.

⁴¹ Los principales son el Periplo de Hannon, el relato de un viaje supuestamente efectuado en fecha indeterminada por una flota cartaginesa comandada por el rey Hannón; el segundo viaje de Eudoxo de Cíco, en torno al 110 a.C., que nos ha llegado a través de la Geografía de Estrabón; los tres textos relacionados con la vida del general romano Quinto Sertorio escritos por Sallustio (39-35 a.C.), Plutarco (96-120 d.C.) y Floro (130-138 d.C.), José Delgado Delgado, «De Posidonio a Floro: las insulae Fortunatae de Sertorio», pp. 61-74.

⁴² Plinio, *Naturalis historia*, II, 168-169.

⁴³ MEDEROS MARTÍN, A. y ESCRIBANO COBO, G.: «Caballos de Poseidón. Barcos de junco y hippoi en el sur de la península ibérica y el litoral atlántico norteafricano», *SAGVNTVM (PLAV)*, 40, 2008: 63-78. De opinión contraria Juan Francisco Navarro Mederos: «Grabados rupestres con representación de barcos en el lomo Galion (Isla de la Gomera, Canarias)», *Revista Tabona*, 12; junio 2004, pp. 159-192.

⁴⁴ El ejemplo más conocido lo tenemos en el relato de la fundación de *Gadir*. En dicho relato, cada intento de instalación iba acompañado del levantamiento de un ara y un sacrificio al dios principal de la patria, Melkart. En Cerdeña la estela de Nora nos atestigua la misma intención de levantar un lugar sacro vinculado con la actividad comercial. También en la isla de Mogador, donde los gaditanos instalaron una cabeza de puente en el s. VII a.C. para comerciar con los indígenas, ha aparecido un betilo votivo de 1.47 m de alto y 0.46 cm y 0.50 cm de ancho que señalaba hasta qué punto la creación de un lugar sagrado era una de las primeras preocupaciones de los fenicios cuando llegaban a cualquier parte.





Fig. 9. Grabado rupestre de la estación de El Cercado (La Palma).

ción pudieran haber colocado unas estatuas de Hércules, su divinidad protectora, en las islas. Sin embargo, esta hipótesis no es realista porque la religión fenicia era anicónica, o sea no utilizaba imágenes de la divinidad en sus templos, como nos transmiten las fuentes antiguas. Al hablar del *Heraklion* de Cádiz, Diodoro Siculo escribe que «no hay imagen alguna ni estatua de los dioses que llene con su divina majestad el sagrado lugar infundiendo en él respeto santo»⁴⁵ y Filostrato, quien pasó por Cádiz en la época de Nerón, confirma lo mismo: «no había imagen ni del Hércules egipcio ni del tebano, es decir, ni del dios tirio ni del griego»⁴⁶.

9. EL HÉRCULES CON LAS MANZANAS DE ORO Y LOS EMPERADORES ROMANOS

Las investigaciones arqueológicas que fueron realizadas hasta ahora en las Islas Canarias sugieren que la presencia de los gaditanos en aguas canarias no dio probablemente lugar a unos emplazamientos estables. La única referencia al respecto podría ser un pasaje del viaje de Juba relatado por Plinio en la *Historia Natural* donde se habla del hallazgo en la isla *Iunonia* (El Hierro) de «una capilla construida de una sola piedra», pequeño templo monolítico que no parece ser otra cosa que un edículo votivo (*naiskos*) púnico semejante al de otros santuarios semitas occidentales⁴⁷.

⁴⁵ DIODORO SICULO, «Biblioteca histórica», III, 30-1.

⁴⁶ FILOSTRATO: «Vida de Apolonio de Tiana», V, 5.

⁴⁷ LÓPEZ PARDO, F: «Dioses en los prados...», *op. cit.*, pp. 313-314. Cayo Julio Solino (siglo IV) en su *Collectanea rerum meborabilium* describe un templo en la isla de Junonia, probable-

Diferente es el caso de los antiguos romanos, cuya presencia en el archipiélago canario ha sido recién confirmada por el descubrimiento en el islote de Lobos (Fuerteventura) de un taller para el aprovechamiento de la púrpura, de restos de construcciones y de una gran parte de los enseres que permitieron a los ocupantes mantenerse allí⁴⁸.

Los registros arqueológicos han restituido también objetos traídos probablemente desde Gades, como instrumental de pesca, menaje de uso doméstico, ánforas en las que se habían transportado aceite, vino y alimentos en salazón, mientras no se han encontrado indicios que permitan confirmar un intercambio con las poblaciones asentadas en las islas vecinas. Sin embargo, es difícil suponer que, después de un peligroso viaje a través del Atlántico hasta el islote de Lobos, los navegantes no hayan cruzado un brazo de mar de solo dos kilómetros para verificar las potencialidades económicas de la isla de Fuerteventura y de la cercana Lanzarote. Sobre todo, si se considera que el islote de Lobos es una pequeña isla rocosa casi sin recursos hídricos⁴⁹, lo que hace suponer que los trabajadores de la púrpura tuvieron que acudir a estas dos islas para abastecerse de agua.

Sin embargo, cuando los romanos gaditanos visitaron las islas mayores no encontraron un espacio «vacío» porque, para las sociedades tradicionales de la antigüedad, no existían espacios que no estuvieran habitados por poderes invisibles, ya sean divinidades o espíritus locales. Y si querían «apropiarse» de los recursos de un territorio había en primer lugar que «sacralizarlo», reconociendo la existencia de las divinidades que siempre habían estado presentes allí, y había que crear una relación contractual en la que los hombres ofrecían sacrificios a los dioses a cambio de protección⁵⁰.

En el caso de las Islas Canarias, la figura que mejor podía garantizar la solidez de la relación entre los romanos del islote de Lobos y las divinidades locales era la del Hércules Gaditanus y la mejor forma para hacerlo podía ser la de consagrar unas estatuas a su culto en las islas recién descubiertas.

Dos son los motivos que apuntan a esta posibilidad. En primer lugar, la iconografía del *Hércules Gaditanus* era la del *Hércules* llevando en su mano las man-

mente el mismo de Plinio «un pequeño templo que remata torpemente en punta». MARTÍN RUIZ, J.A.: «La colonización fenicia en las islas Canarias. Una cuestión a debate», *Albabri* (2015) n.º 1, pp. 9-40.

⁴⁸ ARCO AGUILAR, M.C. del, ARCO AGUILAR, M. del, BENITO MATEO, C. y ROSARIO ADRIÁN, C. del: «Un taller romano de púrpura en los límites de la Ecúmene. Primeros resultados», *Museo Arqueológico de Tenerife*, 2016; Mercedes del Arco Aguilar: «Un taller Romano de púrpura en el Islote de Lobos (Fuerteventura) El trabajo de los murileguli», *Museos de Tenerife*, 25 marzo 2020; Entrevista a Mercedes del Arco Aguilar: «Un pasado de colonos y visitantes», Universidad de La Laguna, 29 de septiembre de 2021.

⁴⁹ LOBO CABRERA, M.: «Las fuentes y manantiales históricos de Fuerteventura» en *Fuerteventura, la cultura del agua* (2015) p. 281.

⁵⁰ LONGO, U.: «Religione e territorio. Lo spazio e il sacro tra rappresentazioni e pratiche sociali», en *Il paesaggio agrario italiano medievale. Storia e didattica*. Summer school Emilio Sereni, 2.ª edizione (2010), pp. 47-64.





zanas de oro robadas del Jardín de las Hespérides⁵¹, y este Jardín se encontraba, en opinión de Hesíodo, en los confines del mundo «más allá del ilustre Océano»⁵². La mayoría de los autores lo ubicaba en Lixus, en la costa marroquí⁵³, hasta que, cerca del cambio de era, el descubrimiento en el Atlántico de las Islas Canarias ofreció a los escritores griegos y latinos una nueva localización ideal para muchos de los mitos de la antigüedad, como los Campos Elisios, las Gorgonas, las Islas de los Bienaventurados, las Islas Afortunadas y el mismo Jardín de las ninfas Hespérides, hijas de la Noche. Plinio, al relatar sobre el viaje de Juba II al archipiélago escribe que «más lejos de ellas (las Islas Purpurarias) todavía dicese que hay dos Insulae Hesperidum», islas que se han querido identificar con las actuales islas de Fuerteventura y de Lanzarote⁵⁴. Colocar en las Islas Canarias unas estatuas del *Dios desnudo* hubiera sido, por lo tanto, una forma de honrar al héroe en el teatro mismo de su undécima tarea, el robo de las manzanas de oro.

Por último, podría ayudar a explicar la presencia del *Dios desnudo* en el archipiélago la relación especial que existía entre Hércules y dos grandes emperadores romanos del segundo siglo, Trajano y Adriano.

El culto a Hércules en Roma se remontaba a su mismo origen, como escribe Tito Livio hablando de la fundación de la ciudad: «(Rómulo) ofreció sacrificios a los Dioses con el rito albano y a Hércules con el rito griego». Sin embargo, en época imperial la imagen de Hércules abandona los altares y empieza a utilizarse con fines políticos. La figura del héroe, hijo de un dios y de una mortal, con una vida llena de sufrimientos y triunfos que lo llevan al fin a la apoteosis y a sentarse entre los otros dioses, se transforma en un formidable vehículo de propaganda política por el *princeps*. Sobre todo, por los dos emperadores hispanos, Trajano (97-117 d.C.) y Adriano (117-138 d.C.), originarios de la Bética, región del sur de España⁵⁵.

El emperador Trajano, nativo de Itálica, ciudad colocada no lejos de Gades y del templo púnico de Hércules-*Melkart*, fue el primero en promover la estrecha asociación entre sí y la figura del héroe griego, animando a los escritores a compa-

⁵¹ En la mitología griega las Hespérides eran las ninfas de los árboles frutales que cuidaban un maravilloso jardín donde crecía el árbol de las manzanas de oro que, según algunos, donaban la inmortalidad. Hércules logró apoderarse de los frutos engañando al titán Atlas para que recuperase algunas manzanas por su cuenta, ofreciéndose a sujetar el cielo en su lugar mientras iba a buscarlas.

⁵² DELGADO DELGADO, J.A.: «Las Hespérides y la Historia Antigua de Canarias. Un estudio de Geografía Mítica», en *Un periplo docente e investigador: Estudios en homenaje al profesor Antonio Tejera*, (2019) pp. 597-612

⁵³ Plinio, *Naturalis Historia*, 6-201; BLÁZQUEZ, J.M.: «Mitos griegos en Lixius (Mauritania Tingitana). Los bronces de Hércules en lucha con Anteo, y Teseo con el Minotauro», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 2008, 54-II, p. 179.

⁵⁴ SANTANA SANTANA, A. y ARCOS PEREIRA, T.: «Las dos islas Hespérides atlánticas (Lanzarote y Fuerteventura, Islas Canarias, España) durante la Antigüedad: del mito a la realidad» (July 2006), *Gestión Revista de Historia Antigua* 24(1) pp. 85-110.

⁵⁵ «Os usos da imagem de Hércules: Mito, memória e identidade no mundo romano», EDSON ARANTES JÚNIOR.

rarlo con el más fuerte de los dioses⁵⁶, como hace Plinio, que alaba las cualidades hercúleas del joven Trajano, general de Domiciano, equiparando sus acciones a los doce trabajos de Hércules: «tú (Trajano) le provocaste (a Domiciano) tanta admiración, mezclada con miedo, cuanta aquel hijo de Zeus (Hércules) le provocó a su rey permaneciendo invicto después de sus crueles tareas».

Si Trajano enfatizó la figura del Hércules guerrero y luchador, paradigma de su trayectoria de joven general que había llegado al trono gracias a su coraje y a sus capacidades militares, su sucesor Adriano, en cambio, exaltó en Hércules el héroe que había viajado por todo el mundo. Para favorecer esta identificación Adriano trajo a Roma el culto al Hércules Gaditanus, cuya narrativa mitológica encajaba bien con la imagen imperial que Adriano quería personificar, ya que este Hércules procedía de la misma provincia del emperador e incluso de la misma ciudad, Gades, de su madre Domitia Paulina. Además, Adriano quería difundir la imagen del emperador que había visitado hasta las más lejanas provincias del imperio para pacificarlas y el templo de Gades estaba conectado a los dos trabajos herculinos relativamente más «pacíficos», la captura de los ganados de Gerión y el robo de las manzanas de las Hespérides.

La diferente imagen «política» que estos dos emperadores atribuían al héroe, la del guerrero y la del viajero y pacificador, es evidente también observando sus monedas, que eran algo más que un simple medio de pago. Como es sabido, sobre todo en la edad imperial, las imágenes utilizadas en las acuñaciones constituían uno de los principales instrumentos de propaganda, afirmación y consolidación del poder porque, por su larga difusión, representaban un medio insustituible para vehicular el programa ideológico del emperador, sus mensajes políticos, culturales y también religiosos⁵⁷. No extraña, por lo tanto, que en las monedas de Trajano los atributos con que se representa a Hércules sean los más relacionados con su fuerza mientras que en las acuñaciones de Adriano, que quiere acreditarse como el *pacator terrarum*, se privilegia la imagen del héroe y semidivino Hércules como el mejor de todos los hombres: viajero, fundador y civilizador.

Como puede verse en fig. 10, en el denario de Trajano del 101-102 d.C., que representa una estatua del templo de *Herculis Invicti* en la Ara Máxima en Roma, en el anverso el héroe lleva puesta en la cabeza y en el hombro la leonté, la piel del león de Nemea, a quien había estrangulado con sus propias manos en la primera tarea, símbolo de fuerza y coraje.

⁵⁶ Dio Crisostomo escribe: «Y también en estos días Hércules continúa este trabajo y ustedes tienen en él una ayuda y un protector de su gobierno». Y Plinio alaba las cualidades hercúleas del joven Trajano, general de Domiciano, comparando sus acciones a los doce trabajos de Hércules: «tú (Trajano) le provocaste (a Domiciano) tanta admiración, mezclada con miedo, cuanta aquel hijo de Zeus (Hércules) le provocó a su rey permaneciendo invicto después de sus crueles tareas». Y cuando, en 102-104 d.C., constituyó dos nuevas legiones dio a una de ellas, la *Legio Secunda Traiana*, el emblema de Hércules.

⁵⁷ TELA, F.: «I medaglioni del II secolo D.C. (da Traiano a Commodo): uno strumento della propaganda imperiale», *L'Herma di Bretschneider, Archeologia Classica*, vol. LIII-n.s. 3 2002, pp. 188-191.





Fig. 10. Denario de Trajano y áureo de Adriano.

Por el contrario, en el áureo de Adriano (119-122 d.C.), lleva puesto al centro de la escena un Adriano/Hércules que ofrece al observador las manzanas de oro de la inmortalidad, símbolo de paz.

Al lado de las monedas, entre los instrumentos de difusión de la ideología imperial, hay que recordar también los medallones, acuñaciones en oro, plata o bronce realizadas con función de recuerdo y conmemoración de eventos importantes y significativos de la vida del emperador, ofrecidos en circunstancias solemnes a personajes de la corte, a altos dignatarios y a los líderes de las legiones⁵⁸.

Entre los medallones acuñados por Adriano, dos merecen una particular atención porque subrayan la estrecha relación entre este emperador, Hércules y las Islas Canarias y sugieren que podría haber sido él al colocar y consagrar las estatuas del *Dios desnudo*.

En el primero, Adriano no se limita a la simple utilización política del mito del héroe, como había hecho Trajano, sino que se asimila a esta deidad y se hace representar como el mismo Hércules⁵⁹. En este medallón, el busto de Adriano está

⁵⁸ GNECCHI, F.: «I medaglioni romani», vol. 1, *op. cit.*, Introducción.

⁵⁹ La completa asimilación entre la figura de Hércules y el emperador se realiza en el 185 d.C. cuando Commodo se hace proclamar *Romanus Hercules*.



Fig. 11. Medallón de Adriano en bronce.

representado con la cabeza cubierta con uno de los símbolos más conocidos del dios, la piel de un león, el leonté. La decisión de aparecer de esta manera supera cualquier forma de culto anterior y manifiesta una voluntad precisa de comunicar no solo la veneración o la proximidad del emperador al dios, sino su voluntad de una explícita asimilación con él⁶⁰. El segundo medallón es un bronce que representa en su cara la cabeza de Adriano con una corona de laurel y en el reverso a Hércules en el Jardín de las Hespérides. En el medio de la composición hay un árbol con una serpiente retorcida; a la izquierda Hércules desnudo apoyado con el brazo derecho en una maza y llevando con el otro brazo la piel de león (leonté); en la mano izquierda sustenta un fruto. A un lado tres ninfas Hespérides⁶¹.

En esta acuñación el Hércules efigiado no tiene como escenario para sus empresas Gades y el *Heraklion*, sino directamente el Jardín de las Hespérides y, tal vez, las mismas Islas Canarias.

CONCLUSIONES

En el artículo se ha intentado explicar la presencia de unas estatuas de piedra que representaban a «un hombre desnudo con una bola en la mano» en tres islas del archipiélago canario.

De acuerdo con las hipótesis propuestas, estos *Dioses desnudos* reproducirían al héroe griego Hércules en una de sus representaciones más conocidas, de pie con

⁶⁰ CAMPANILE, D.: «Eracle e Adriano: una nota sulla regalità», *Studi Classici e Orientali*, vol. 55 (2009) pp. 249-260.

⁶¹ GNECCHI, F.: «I medaglioni romani», vol. II, *Bronzo*, p. 4, n. 10-Tav. 42.1. Otro medallón de bronce del emperador Antonino Pio, sucesor de Adriano, presenta el idéntico sujeto. Gnechchi, F.: *op. cit.*, vol. II, *Bronzo*, p. 10-Tav. 52.10.



el brazo izquierdo levantado y con las manzanas de oro robadas en el Jardín de las ninfas Hespérides en la mano.

En segundo lugar, se ha propuesto como referente para estas estatuas al Hércules/*Melkart* venerado en la ciudad de Cádiz y conocido también como Hércules Gaditanus.

Por último, se ha indicado al emperador Adriano como probable responsable de la introducción de las estatuas en las Islas Canarias, debido a su estrecha relación con la figura del héroe.

Por cierto, las hipótesis presentadas acerca de la identidad y origen de este *Dios desnudo* son conjeturas, y probablemente conjeturas atrevidas. Sin embargo, es difícil también justificar la postura contraria, la que hasta ahora no ha querido ofrecer ninguna explicación de la presencia documentada de estas estatuas en la Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote. Porque, gracias a los relatos de Boccaccio y Torriani, no se puede negar que en tres de las Islas Canarias se veneraban unas estatuas de un «hombre desnudo».

RECIBIDO: 7/1/2022; ACEPTADO: 7/4/2022



APORTACIONES A LA FUNDACIÓN Y LA EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL CONVENTO DE SAN JOSÉ DE LA OROTAVA (1597-1869)

Jesús Rodríguez Bravo

RESUMEN

El convento de monjas claras de San José de La Orotava abrió sus puertas en enero de 1601, pero el proyecto para fundarlo se gestó mucho antes. A lo largo de los siglos fue creciendo arquitectónicamente hasta ocupar la totalidad de la manzana más codiciada del centro urbano de la población. Así pervivió hasta 1869, cuando fue cerrado y demolido. Este artículo recorre los momentos previos a la fundación y el desarrollo posterior del edificio hasta su desaparición, desde el punto de vista de su arquitectura e incorporando datos históricos y sobre sus bienes muebles para completar el esquema de su historia.

PALABRAS CLAVE: convento de San José, La Orotava, arquitectura, siglo XVI, siglo XVII, siglo XVIII, siglo XIX, desamortización, pintura, escultura, Canarias.

CONTRIBUTIONS TO THE FOUNDATION AND ARCHITECTURAL EVOLUTION OF THE CONVENT OF SAN JOSÉ IN LA OROTAVA (1597-1869)

ABSTRACT

The convent of San José in La Orotava opened its doors in January 1601, but the project to found it was conceived much earlier. Over the centuries it grew architecturally until it occupied the entirety of the most coveted block in the urban center of the town. It survived until 1869, when it was closed and demolished. This article covers the moments prior to the foundation and the subsequent development of the building until its disappearance, from the point of view of its architecture and incorporating historical data and information to complete the outline of its history.

KEYWORDS: Convent of San José, La Orotava, architecture, 16th century, 17th century, 18th century, 19th century, disentanglement, painting, sculpture, Canary Islands.



1. INTRODUCCIÓN

Corría el año 1869 cuando el ayudante de ingenieros Pedro Maffiotte Arocha entró en la iglesia clarisa de San José de La Orotava y quedó maravillado con sus «magníficos y dorados techos». Es muy probable que también le llamara la atención el tamaño de la capilla mayor, tras cuyo arco de piedra se había erigido hasta hacía pocos meses un retablo dorado de cinco calles con su amplio y complejo altar de plata delante. Maffiotte siguió inspeccionando el resto del convento, un edificio parcialmente apuntalado que ocupaba la manzana más privilegiada y codiciada del centro de la población. Y puestos a intentar ponernos en su lugar, es probable que reflexionase sobre su proyecto para un nuevo ayuntamiento, que iba a destruir todo aquello¹.

Tal vez gracias a su exquisita formación, Maffiotte pudo sentir que aquella no era la mejor idea, pero el encargo de proyectar el edificio municipal que suplantaría al monasterio siguió adelante. Quizás por esa razón no quiso que sobre la antigua y hermosa iglesia se edificara nada y planteó una enorme plaza en ese espacio, que finalmente acabaría desarrollando el arquitecto Mariano Estanga años más tarde. Si leemos algunas de sus reflexiones, puede que deduzcamos que Maffiotte quiso asumir que su edificio no podía suplantarse a algo tan bello. Volveremos al final de este artículo sobre este asunto.

El proyecto de demolición del vetusto convento se asumió con normalidad, tanto desde un punto de vista exclusivamente arquitectónico, pues era necesario contar con un nuevo ayuntamiento, como desde el social, pues apenas lo ocupaban unas cuantas monjas y su función ya no se compartía. No obstante, las opiniones no fueron unánimes.

Al pasar los años, las casas a su alrededor transmutaron su fachada, ante la perspectiva de un nuevo y amplio espacio, pues nunca antes habían tenido que mostrarse de esa manera en el entorno, ya que durante más de doscientos ochenta años en su frente sólo habían tenido un alto y sólido muro claustral que perimetraba la amplia manzana. Incluso cuando en 1909 se planteó cambiarle el nombre al callejón de las Monjas porque aquella denominación carecía ya de sentido, lo que más llamó la atención a los policías que informaron sobre el asunto fue que ninguna casa tuviera puertas a esa calle. Nunca las habían necesitado².

¹ El informe de Maffiotte citado en RODRÍGUEZ MESA, Manuel (1985): *Desde el Falansterio al Liceo de Taoro*. Santa Cruz de Tenerife, p. 62. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE (en adelante AHPT), ARCHIVO RODRÍGUEZ MESA (en adelante ARM), signatura provisional 168. Se le pagaron quinientos escudos por los planos y el presupuesto de la obra proyectada. El 19 de agosto de 1881 el arquitecto Manuel de Oraá y Arcocha presentó el mismo memorial que había hecho Maffiotte años antes, con el pliego de condiciones de la obra. Agradezco a Carlos Rodríguez Morales su colaboración en la búsqueda de este documento.

² ARCHIVO MUNICIPAL DE LA OROTAVA (en adelante AMLO), *Libro de actas*, 24 de junio de 1909, f. 54v.





Plaza del Ayuntamiento tras la demolición del convento.

Con el paso del tiempo, la memoria del espacio fue perdiéndose con la mayor naturalidad, como si la plaza, el Ayuntamiento y la Hijuela del Botánico hubiesen estado allí desde siempre. Sin embargo, el recuerdo de las claras pervivió en la epidermis de muchas familias que siguieron recordándolas e incluso guardando parte de su legado.

Pretendemos aquí recuperar algunos relatos de esa historia y reflexionar sobre el momento y las condiciones en las que se produjo la fundación del monasterio y plantear la evolución arquitectónica de un edificio que fue simbólico en el entorno del centro urbano orotavense.

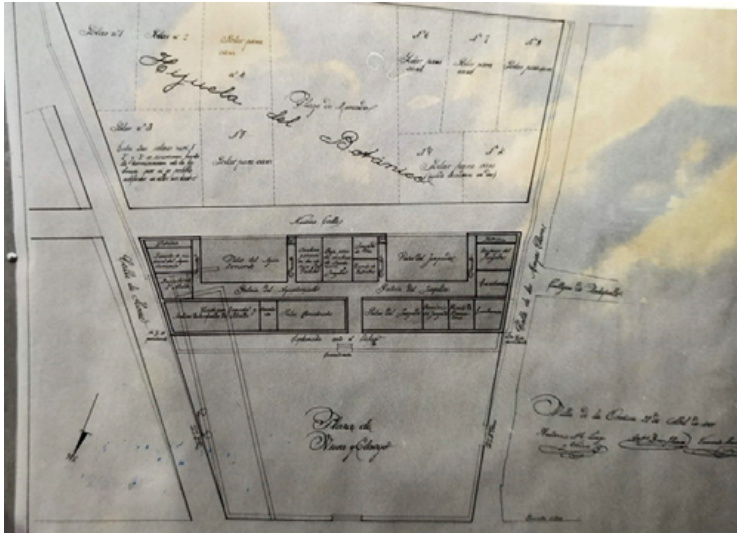
2. SOBRE LA FUNDACIÓN Y LOS PRIMEROS AÑOS

Siguiendo a José de Viera y Clavijo, el convento de San José de La Orotava obtuvo real licencia de fundación en 1597 y fue abierto con sus primeras monjas de clausura en el mes de enero de 1601³. Como señala Fajardo Spínola⁴, Viera escribió

³ VIERA Y CLAVIJO, José (2016): *Historia de Canarias*, vol. IV. Edición, introducción y notas de Manuel de Paz Sánchez. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, p. 445.

⁴ FAJARDO SPÍNOLA, Francisco (2019): «Viera y Clavijo y la *Historia de Canarias*», en *Viera y Clavijo. De isla en continente*. Catálogo de la exposición homónima. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Gobierno de Canarias, p. 117.





Proyecto de Ayuntamiento, plaza e Hijuela del Botánico, posterior a 1888. AHPT, ARM.

su *Historia de Canarias* valiéndose de distintas y variadas fuentes, tanto narrativas como primarias, pero fue minucioso en muchos de sus datos y este es uno de esos casos, pues fue efectivamente en 1597 cuando José de Llarena Cabrera y su mujer Isabel Ana Calderón obtuvieron el beneplácito para fundar un convento de monjas de clausura en La Orotava y así se lo hicieron saber en La Laguna al Cabildo de la isla, que acordó felicitarse por la noticia de la nueva fundación⁵. Escribe también Viera que no fue hasta 1601 cuando se verificó y al comienzo de ese año se establecieron en la propia casa del fundador varias monjas llegadas desde su homónimo monasterio lagunero, entre ellas dos de las hijas del matrimonio. Si bien, como decimos, estas informaciones son ciertas, no lo es menos que la construcción comenzó antes, en fecha cercana a la obtención de la licencia (1597) y no a la de apertura (1601). Esta acotación queda clara tras leer la escritura de fundación del monasterio, fechada el 21 de enero de 1601 e incluida en documentación posterior⁶.

⁵ Así lo cercioró Manuel de Paz en su edición de la *Historia de Canarias* de 2016. ARCHIVO MUNICIPAL DE LA LAGUNA (en adelante AMLL), *Acuerdos*, oficio 1, libro 18, f. 113. Véase también PERAZA DE AYALA, José (1930-1932): «Historia de la casa de Llarena», en *Revista de Historia*, números 25 a 34. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

⁶ La escritura de fundación fue otorgada el 21 de enero de 1601 ante Nicolás de Cala. La firmaron el padre fray Laurencio de Lugo, ministro provincial franciscano, Luis de San Miguel Cabrera y Francisco [González], escribiente de José de Llarena, estando presentes fray Agustín de Casanova y el propio fundador. De la misma se hizo una copia el 4 de junio de 1664 ante Alonso Viera y una certificación del original ante José de Montenegro, fechada el 3 de diciembre de 1774, cuando la

Dice José de Llarena Cabrera en esa escritura que fundó el convento bajo el permiso de Agustín Casanova, provincial de la orden franciscana en las islas, presente en el momento de redactar el documento⁷. Las intenciones del fundador ya las dejaba claras Viera, cuando decía que todos en La Orotava se alegraron de la noticia pues «había muchos con haciendas y hijas» y el convento era necesario «para colocarlas y dotarlas». No obstante, debemos ver este hecho desde otra perspectiva. A la necesidad de tener un lugar en el que dejar a las hijas no casadas de los caballeros se unió con seguridad el deseo de los franciscanos de contar con un monasterio femenino con el que afianzar su posición en la población. La orden había sido la primera en establecer un convento en 1519 y hasta 1590 fueron también los únicos. En ese segundo año perdieron el pleito que habían sostenido contra la orden dominica, que habría querido establecerse con anterioridad. Los dominicos, instalados en la ermita que dedicada a san Benito les había ofrecido la familia Mesa, suponían para los franciscanos unos serios competidores y alguien con quien compartir los beneficios de un territorio que comenzaba a desarrollarse urbana y económicamente. Permitir la instalación de las monjas, aunque eso supusiera un nuevo reparto, les daba cierta ventaja en cuanto a su presencia y aumentaba los ingresos que eso les podía suponer. De hecho, desde 1540 ya había habido intención de fundar un convento femenino, contando con el visto bueno de los franciscanos, pero el intento no fructificó y de nuevo en diciembre de 1594 Luis Benítez de Lugo y Francisco Suárez de Lugo dieron poder a fray Bartolomé Casanova para solicitar la licencia al obispo, aunque tampoco salió adelante⁸. Estas circunstancias se ven refrendadas en varios papeles del convento que, aunque posteriores a 1600, hacen referencia a fechas situadas en la segunda mitad del siglo XVI, mucho antes de que se fundara. Esto puede ayudarnos a entender cómo desde muy atrás hubo acercamientos con la orden franciscana con vistas a fundar un monasterio de monjas. Es el caso de algunas transacciones hechas en 1555 sobre unas casas que luego pertenecieron al convento y relacionadas posteriormente con Sebastián de Franchi-Alfaro⁹. O de algunos documentos

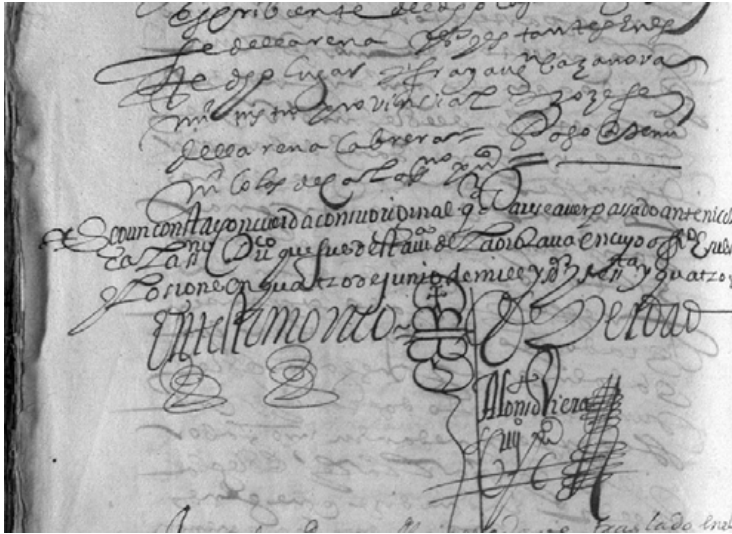
trasladó al oficio de hipotecas. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (en adelante AHN), Clero Secular-Regular, L. 2455, fols. 1218 a 1227.

⁷ Citado erróneamente como fundador en INCHAURBE Y ALDAPE, fray Diego de (1966): *Noticias sobre los provinciales franciscanos de Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, p. 14.

⁸ Dice Núñez de la Peña que en 1540 se intentó fundar un convento de monjas claras en La Orotava con el beneplácito de los franciscanos, que ya estaban allí establecidos, pero no tuvo efecto, tal y como quedó reflejado en el libro capitular de ese año. Véase NÚÑEZ DE LA PEÑA, Juan (1676): *Conquista y antigüedades de las islas de Gran Canaria y su descripción: con muchas advertencias de sus privilegios, conquistadores, pobladores, y otras particularidades en la muy poderosa isla de Thenerife*. Madrid: Imprenta Real, p. 332. Ambas fechas citadas en HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (1984): *Los conventos de La Orotava*. La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava, p. 48; y ALLOZA MORENO, Manuel Ángel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel (1991): «Los pórticos de las claras y de los jesuitas de La Orotava», en *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*, vol. 2. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 13- 54.

⁹ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-2.





Detalle del protocolo de fundación. Archivo Histórico Nacional, copia de 1664.

de venta de propiedades, como una viña que tenía Juan Pérez Aseguero [sic] y que dejó en 1565 a la cofradía de la Misericordia de la parroquia de la Concepción, de la que se pagaba una dobla al hospital de la Santísima Trinidad y que terminó vinculada a las claras¹⁰.

Finalmente, el provincial Casanova aceptó el ofrecimiento de José de Llerena e incluso acordó que las dos hijas que debían venir desde el convento de La Laguna fuesen consideradas automáticamente como monjas fundadoras e hijas legítimas, lo que confería a la familia mayor poder si cabe. No fue lo único que acordaron y firmaron Llerena y Casanova, pues el segundo estableció otras condiciones de tipo constructivo, como veremos.

La familia Llerena tuvo sus orígenes en Ciudad Real, aunque durante el siglo xv se trasladaron a la villa de Llerena, cerca de Badajoz, de donde tomaron el apellido, luego cambiado por Llerena¹¹. Se sabe que Hernando de Llerena y su sobrino Alonso llegaron a Tenerife en el proceso de conquista de la isla, conside-

¹⁰ El proveedor de la cofradía, Juan de Llerena Cabrera, se la dio a Pedro Méndez con un censo de cuatro doblas y media (dos y media a los herederos de Juan Pérez, dos al citado hospital y dos a la cofradía), pero con la condición de que nunca la vendiese a nadie de la Iglesia, monasterio o persona de poder. Curiosamente, terminó perteneciendo a las monjas. La escritura tiene fecha de 13 de mayo de 1565, ante Domingo Hernández. Se hizo una copia el 6 de diciembre de 1816, ante José Domingo Perdomo. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

¹¹ Para la filiación familiar seguimos a PERAZA DE AYALA, *op. cit.*

rándose el segundo de ellos como el representante de la primera rama familiar. Este Alonso de Llerena, llamado *el viejo*, es el abuelo del fundador del convento de San José y fue un destacado personaje en el transcurrir de los primeros años de La Orotava¹². Gracias a su enorme patrimonio instituyó un mayorazgo en cada uno de sus hijos y comenzó a erigir a mediados del siglo XVI la capilla de San Pedro en la iglesia de la Concepción de La Orotava¹³. Los Llerena consiguieron emparentar con las más conocidas familias canarias a lo largo de los siglos. Por esta razón recayeron en ellos los marquesados de Acialcázar y Torrehermosa, así como las propiedades, mayorazgos y fundaciones de las familias Calderón, Valcárcel, Mesa, Lugo y Ayala. También se refundió en ellos el marquesado de Villanueva del Prado a comienzos del siglo XIX¹⁴.

José de Llerena era hijo de Diego González de Llerena y Ana de Olivares Maldonado y se había casado en 1588 con Isabel Ana Calderón, formando la primera rama de la familia y a la que le correspondió poseer el primer mayorazgo de su casa, el patronato de la citada capilla de San Pedro y posteriormente también el del convento de San Benito, tras emparentar con la familia Mesa¹⁵. Esta fortísima endogamia hará de los Llerena un caso típico de esta práctica en la sociedad canaria del Antiguo Régimen¹⁶. Esta línea familiar de los Llerena-Calderón ostentará el patronato del convento de San José hasta su extinción, en esa época ya unidos a los Villanueva del Prado. José de Llerena fue maestro de campo de los tercios de milicias provinciales y su mujer era, a su vez, la que ostentaba el mayorazgo de su propia familia, con lo que la unión de ambos propició la consolidación de un enorme patrimonio¹⁷. Por lo tanto no resulta extraño que los franciscanos vieran con especial agrado la fundación del convento femenino y lo cuantiosas que iban a ser sus rentas.

Como apuntábamos, el provincial Casanova puso una serie de condiciones para que el convento comenzase su andadura con solidez y llegase rápido a buen

¹² Alonso de Llerena, *el viejo*, acompañó a su tío Hernando en la conquista de la isla. Se casó con María de Cabrera y a sus numerosas posesiones unió las correspondientes a su tío, que no tuvo descendencia. De esta forma se convirtió en un rico propietario y figura importante del entramado social de la época.

¹³ Fue contratada con Arlandes de Viamonte y Ruy Pérez en 1552. SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo (2000): «La escultura en Tenerife durante el siglo XVI», en *XIV Coloquio de historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria y Casa de Colón, p. 1336 y siguientes.

¹⁴ Como marqueses de Acialcázar figuraban en una lápida del monasterio de San José que luego se trasladó a la iglesia de San Agustín de La Laguna, desaparecida tras el incendio de este templo. Véase OSSUNA Y BENÍTEZ DE LUGO, Manuel de (1925): «La casa del Hoyo-Solórzano», en *Revista de Historia*. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 142.

¹⁵ José de Llerena Cabrera también aparece en la documentación con los apellidos de su madre.

¹⁶ Pongamos, por ejemplo, el caso de Esteban de Llerena Calderón y Graaf, casado con tan sólo 16 años con su tía Juana María de Llerena, con la que tendrá cinco hijos que emparentarán con las familias Guisla, Westerling y Van de Walle.

¹⁷ Isabel Ana Calderón era hija de Esteban Calderón Moreno de Franchi y Doya Gallego y de María de Abarca de las Cuevas.





puerto. Esto es tal vez lo más interesante del documento fundacional porque proporciona varios datos sobre el proyecto para el edificio y su iglesia. La primera de las condiciones la expresaba el propio José de Llarena «para que mejor viniese a efecto la dicha fundación del dicho convento y su iglesia», al obligarse a «fazer y edificar a mi costa la capilla mayor del dicho convento y comensarla desde los ssimientos y asta estar del todo fenecida e acavada de paredes e mas deramientas y sigun que otras capillas de conventos de monjas lo están en esta dicha ysla». Esta condición parece lógica por parte de quien tiene que dar permiso para cualquier fundación religiosa. No obstante, debemos recordar que la escritura se hace en el mismo momento en que entran las primeras monjas, enero de 1601, con lo cual el monasterio se debió comenzar a edificar con anterioridad. Para su establecimiento, el edificio debía reunir ciertos requisitos indispensables para la clausura, como eran los muros exteriores aislados del entorno, que aseguraban su impenetrabilidad. Para conseguir esto, tuvieron que modificar las casas que pertenecían a los fundadores, cerrando los accesos y perimetrando el solar con un muro alto y sólido. Por lo tanto, podemos afirmar que a partir del mismo momento en que se recibió la licencia (1597) y hasta finales de 1600, las casas del fundador fueron transformándose para parecerse a un convento, es decir, tapiando puertas y ventanas, levantando muros y allanando el espacio que debía ocupar la iglesia.

Si acudimos de nuevo a Viera, nos dice que el convento fue levantado sobre las casas de los patronos. Sin duda, estas debían ocupar la esquina formada por las calles Home y Carrera, pues es allí donde se levantará la iglesia, y extenderse hacia el lado de la segunda calle, pero no hacia arriba, pues en ese lugar había otra casa, que comprarán con el tiempo. En el plano que proponemos para el período 1597-1600 podemos observar el espacio que se debió reservar para cada cosa. Veremos más adelante cómo el convento fue adquiriendo a lo largo de los siglos todas las propiedades que formaban la extensa manzana, hasta adueñarse de la totalidad del espacio. Pero debemos puntualizar que en el momento de la fundación, los Llarena ya eran dueños de buena parte de la misma. Esto nos lleva a otra de las condiciones impuestas por el provincial Casanova. Para aceptar que dos de las hijas del matrimonio Llarena-Calderón entrasen en el convento como monjas fundadoras, les exigió una dote. Y esta estará formada por unas casas que el propio Llarena tenía dentro del mismo perímetro y «que son en la plasa de la carrera con todo el sitio y huerta dellas con los graneros y bodega que salian a la calle de la Ruapalla» y que José de Llarena había heredado a la muerte de su cuñado Alonso Calderón. A ellas se unirían otras que «se compraron de los artachos», con lo que buena parte de la manzana ya era de su propiedad a finales del siglo xvi¹⁸. Algunos autores han propuesto que esas casas que pertenecían a la familia Artacho se situaban en la citada esquina

¹⁸ La familia Artacho estuvo fuertemente vinculada a la retablistica desde finales del siglo xvi. Se sabe que Pedro de Artacho contrató el retablo mayor de la Concepción de La Orotava en 1590, pero sus padres estaban establecidos en esta población desde al menos 1547. Por lo tanto no es de extrañar que la casa comprada por José de Llarena fuese el lugar donde se habían establecido. SANTANA RODRÍGUEZ, *op.cit.*, p. 1338.

que formaban las calles Home y Carrera y que sobre ellas se construyó la iglesia¹⁹. Dada la complejidad de determinar en la documentación la ubicación exacta de las mismas, debido a que las calles que se toman como referencia son llamadas indistintamente *reales*, resulta sólo una posibilidad a tener en cuenta. En cualquier caso, los fundadores ya eran los dueños de las casas de la familia Artacho en esa fecha. De esta forma podemos entender que las propiedades que conformaban el convento en enero de 1601 se extendían desde esa esquina hasta llegar al callejón de la Rodapalla, probablemente de forma continua hacia la calle Carrera, con algún tipo de espacio sin edificar denominado *plaza* en la documentación fundacional.

Como es de suponer, José de Llarena se comprometió a que él, sus herederos y demás sucesores mantuviesen siempre la capilla mayor en perfectas condiciones, «sigura y reparada de todo lo a ello anejo y necesario», en sus propias palabras. Pero la realidad era que la obra estaba ya comenzada y él mismo lo afirma en la escritura, obligándose por tanto a terminarla y dejarla como estaban las de otros conventos femeninos. Debemos entender que se refería directamente al de Santa Clara de La Laguna, fundado en la temprana fecha de 1547. Se daba un plazo de dos años para finalizarla y «ponerle un arco de cantería... y en ella unas rejas de hierro o de madera e que tenga su puerta trabiesa... a la calle», desde la que poder acceder libremente y «en cualquier momento sin que nadie se interponga», reservando en la iglesia «los asientos y escaños que quisiere así para hombres como para mugeres». Se obligaba también a tenerla «bien labrada y reparada» y a que «siempre baia en aumento». Como resulta lógico, exigió que el convento se pusiera bajo la advocación de san José y que cada año por su día se celebrara su fiesta y se dijera una misa cantada con diácono y subdiácono, con sermón y responso cantado y al día siguiente otra pero por sus padres y los de su mujer. El convento habría de poner la cera y él se obligaba a pagar «sinco doblas de a quinientos maravedíes cada una las cuales daré e pagaré por el dicho día del patriarca san Jose» cada 19 de marzo, haciendo la primera en ese año de 1601.

Fray Agustín de Casanova aceptó las condiciones, pero determinó que mientras la iglesia no estuviese terminada, el fundador tendría a las monjas como inquilinas y estaría obligado a mantenerlas en lo referido a las comidas y otros materiales necesarios, al menos a las dos hijas que iban a ser consideradas fundadoras. La obligación se extendía a los dos primeros años que él calculaba que le servirían para terminar la capilla mayor. Por esta razón el provincial recalcó en el documento que la obra estaba avanzada, pero que debía terminarse e insistió en la dote de las casas heredadas de su cuñado y en la compra de las *casas de los Artachos*. De ahí que estimemos que la construcción ya estaba en marcha.

Una vez estipuladas estas condiciones, el provincial dictaminó que Ana y Catalina eran hijas legítimas del matrimonio y debían ser tenidas como monjas fun-

¹⁹ LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio (1998): *La Orotava, corazón de Tenerife*. La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava, p. 416.



dadoras e incluyó a una tercera hija, llamada Clara, en previsión de que también pudiera entrar en el convento.

Al margen de estas cuestiones técnicas o de obligaciones y derechos en la fundación, el documento nos brinda algunos datos interesantes de índole artística. En primer lugar, José de Llarena no sólo se comprometió a las dotes que suponían las casas, sino también a adquirir una campana por cuatrocientos reales y entregar un cáliz de plata, tal vez de su casa²⁰. En segundo lugar, a poner en la capilla mayor «para hornato della un retablo grande que tengo a el olio» y una imagen de «bulto deel señor San Josse», así como «todos los manteles y frontales y candeleros que fueren menester para el servissio del altar maior perpetuamente io e mis herederos y subseores emos destar obligados a los dar». Siempre comprometiéndose a terminar la obra y disfrutar del derecho de tener una puerta desde la calle «sin que persona alguna nos lo ympida ni perturbe» para entrar directamente a la capilla mayor. Trataremos al final de este artículo con más detalle lo relacionado con este retablo y otros bienes de la fundación, al hablar de la iglesia.

El matrimonio Llarena-Calderón tuvo seis hijos. A Esteban, el primogénito, pasó el patronato del convento; Alonso fue maestro de campo, familiar del Santo Oficio de la Inquisición y regidor perpetuo de la isla; Francisca se casó con Juan de Mesa y Lugo, siendo los padres del que sería primer marqués de Torrehermosa; las dos hijas monjas fundadoras tomaron los nombres de Ana de San José y Catalina de San Juan; y su hija Clara no entró finalmente en el convento, al casarse en 1624 con Hernando Guerra de Ayala y Ascanio.

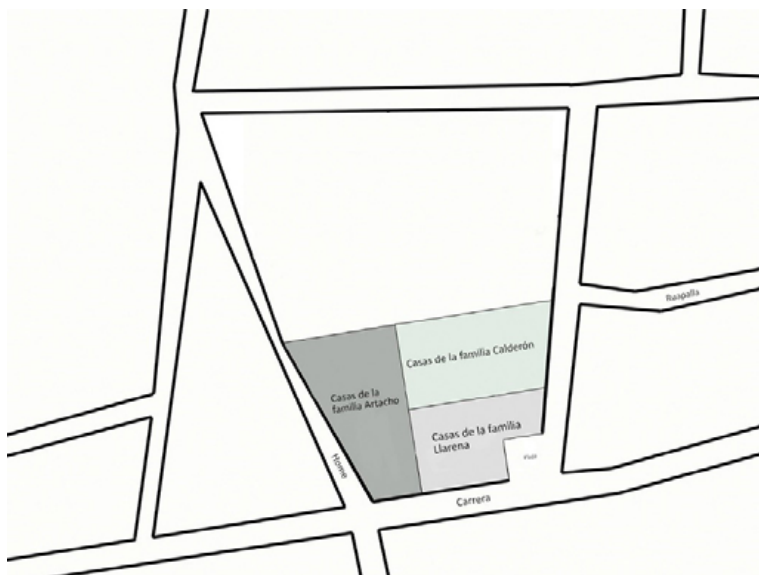
3. SOBRE LA EVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA

3.1. LOS INICIOS DEL PROYECTO CONVENTUAL

Entre 1597 y 1601 las obras para fundar el convento de San José debieron centrarse en dos aspectos básicos: ocupar y acondicionar para la clausura las casas que eran propiedad del matrimonio Llarena-Calderón y el derribo de aquellas que se situaban en la esquina de las calles Home y Carrera para poder construir el templo.

Para la primera cuestión debieron elevarse los muros, cerrado ventanas y puertas y tapiado las conexiones traseras de todas las viviendas. Aunque no tenemos un plano de la manzana en la época podemos hacernos una idea si nos remitimos al que el ingeniero Leonardo Torriani realizó de la ciudad de La Laguna en 1592 incluido en su *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias*. En él podemos apreciar cómo el conjunto de casas que forman la mayoría de las manzanas está compuesto por viviendas que en su parte trasera tenían corrales, pequeñas huertas

²⁰ En el inventario de 1868 se nombran dos cálices de plata en la sacristía y tres campanas en el campanario. AMLO, 1868. *Inventario de las alhajas y enseres que existían en el convento clariso de esta Villa*.



Plano figurado de la manzana conventual en el período 1597-1600. Diseño del autor.

y patios o simplemente se comunicaban con la casa vecina. Todos estos detalles que permitían la comunicación tuvieron que ser suprimidos, incorporándose a la clausura esos pequeños patios y construcciones secundarias y facilitando la comunicación interna. Es decir, se cerraba con un muro la unión con la casa vecina, pero una vez levantado se podía abrir una puerta entre los muros de los patios de las viviendas que formaban el convento. Esta característica hará del convento de San José, al igual que sucede en otros de Canarias, una pequeña ciudadela, con patios y callejones interiores. Una pequeña ciudad dentro de la ciudad.

Para la segunda cuestión se tuvieron que derribar las casas que formaban la esquina de las calles Home y Carrera, que, aunque en origen hubiesen pertenecido a la familia Artacho, ya estaban incorporadas a las propiedades de los Llarena. Resulta muy significativo que se eligiera ese sitio para construir la iglesia. Primero porque era un cruce estratégico en el esquema urbano de la población y segundo porque probablemente fuese el espacio más amplio de los que formaban la unión de las casas de la familia, lo que facilitaba levantar un templo capaz.

Si atendemos a lo planificado por el fundador, en el período 1601-1605 debió terminar de erigirse la iglesia, con la capilla mayor hacia el sur, en la calle Home, y los coros y el mirador hacia el norte, en la esquina de las dos calles. El convento se extendía luego hacia la calle Carrera y se unía con otras casas que daban al luego conocido como callejón de las Monjas, actual calle Nicolás de Ponte, hasta la altura de la salida del callejón de la Rodapalla. La disposición general fue similar a la de otros conventos femeninos en la isla.





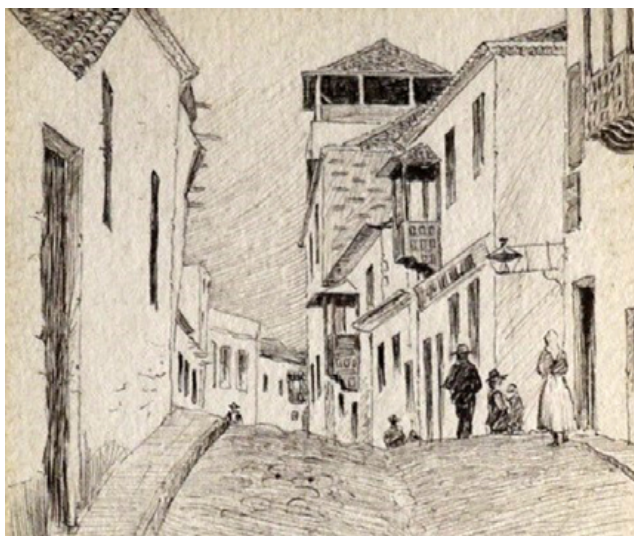
Monasterio de Santa Clara. Detalle del plano de San Cristóbal de La Laguna, Leonardo Torriani, 1592.

A partir de esos primeros años, la fundación creció de forma constante, no sólo en el número de monjas sino también en el espacio que fue ocupando. Veremos a continuación cómo fue esa evolución arquitectónica, culminada en el siglo XIX, cuando llegaron a ocupar la manzana entera.

3.2. EL SIGLO DE LAS GRANDES OBRAS

El crecimiento del convento en las primeras décadas del siglo XVII debió ser importante, habida cuenta de las dotes recibidas de las nuevas monjas. Algunas de ellas eran en dinero pero la mayoría eran tierras sobre las que se imponían tributos que el convento cobraba y de las cuales solían obtener cuantiosos réditos. Sin embargo, no era nada extraño entablar pleitos por no poder cobrarlos. De hecho, la documentación del convento está plagada de autos judiciales sobre este asunto, aunque es significativo que su número se incrementa según vayan avanzando los siglos. De ahí que la mayoría estén fechados avanzado el siglo XVIII o en el siglo XIX. Esto nos ofrece una perspectiva sobre la propia evolución económica del monasterio, que comenzó a sufrir posteriormente, como el resto de fundaciones religiosas, los efectos de las crisis económicas y los vaivenes políticos y sociales que acabarían en su desamortización.

En cualquier caso, lo cierto es que las dotes se incrementaron tras la fundación y con ellas las propiedades que pasaron a formar parte de los bienes raíces del convento. Como decimos, a veces el cobro de los tributos, que eran mayoritaria-



Ajimez del convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino, Puerto de la Cruz. Detalle de un dibujo de George Derville Rowlandson, 1893. Colección particular, Reino Unido.

mente anuales, no era fácil, normalmente porque tenían que ver con cómo habían ido las cosechas o la precaria situación económica de las familias a quienes se arrendaban las tierras. Este aspecto no parece haber frenado la actuación de las monjas en pos de su cobro, habida cuenta de que eran su principal motor de subsistencia. Sirva como ejemplo un tributo de treinta y nueve reales anuales que recibieron en 1619 como parte de la dote de Catalina de los Reyes, sobre un pedazo de tierra en la Pasada de Montenegro y que las monjas concedieron a Juan González de Ara con la obligación de plantar castaños. Una vez fallecido este, sus herederos no lo cuidaron, así que tuvieron que darlo a Miguel Luis Pacheco para poder seguir cobrándolo. Se trataba de dos cercados de cuatro fanegadas que aparecen como bienes raíces del convento en el siglo XIX y que salieron a subasta en 1837 y 1838, tras las leyes desamortizadoras²¹.

En algunas ocasiones los tributos se imponían sobre casas, con lo que si no se pagaban el monasterio podía terminar siendo su propietario. De esta manera, el patrimonio inmobiliario del convento se fue incrementando notablemente, llegando

²¹ Ella era hija de Mariana de las Nieves, viuda de Gaspar Fernández de Lugo. Recibieron la dote por escritura ante Juan González de Franquis el 11 de diciembre de 1619. La escritura de paso del tributo se hizo en febrero de 1770. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1. Véanse también *BOLETÍN OFICIAL DE CANARIAS* (en adelante *BOC*), 6-2-1837 y *El Atlante*, 2-11-1838.





a tener viviendas en La Orotava, Los Realejos, el Puerto de la Cruz o Santa Cruz de Tenerife, entre otros lugares. Significativos son los casos en los que o bien el tributo se ponía directamente sobre la casa o bien esta se hipotecaba como garantía de pago. En algunos casos esta circunstancia se convirtió en excepcional, como cuando Joan Lorenzo y María Luis hipotecaron a finales de 1625 una casa para garantizar el tributo que tenían sobre unas viñas. Esto no sería extraño, salvo que la casa terminó formando parte del convento ya que estaba en la misma manzana²².

El mismo episodio parece repetirse con otra de las propiedades relacionadas con la fundación, en este caso una casa que debió situarse en una de las esquinas de la manzana y que el zapatero Juan González y su mujer María Pérez vendieron en octubre de 1627 a María Jerónima, vecina de La Orotava, por mil cien reales al contado. La compradora tenía a su hija Isabel de la Cruz como monja de velo negro en el convento y se comprometió a darle una dote de mil ducados²³.

Hacia 1640 debieron comenzar las que en los documentos del convento se denominan «obras principales» y que, dada la cantidad de dinero gastada, tuvieron que implicar una mejora sustancial del edificio. La licencia de los superiores franciscanos les permitía gastar cinco mil quinientos ducados en las mismas, de los cuales se emplearon cuatro mil seiscientos durante la abadía de Juana de San Andrés (de 1640 a 1643). En ese período de tiempo se contrató al oficial de albañilería Mateo González para la reforma, pagándole mil cien reales que iban a salir de los tributos que pagara el maese de campo Lorenzo Pereira de Lugo²⁴. Sin embargo, este pago no se efectuó, así que Mateo González reclamó el dinero al convento tras la muerte de la abadesa. Pero durante la abadía de Ana de San Juan (de 1643 a 1645), se le pagó la deuda redimiendo otro tributo que pagaba Alonso García²⁵. Esta misma abadesa gastó dos mil doscientos cuarenta y nueve reales en comprar siete mil tejas y arreglar el corredor del granero y otros ciento diez reales en comprar mil ochocientos ladrillos para construir una chimenea. En el granero trabajaron catorce peones, los mismos que se encargaron de allanar el camino que salía del De profundis, espacio de oración por los difuntos, hacia la parte de arriba del convento. Las obras implicaron la construcción de una de las alas del edificio y resulta curioso cómo se gastaron ciento cincuenta reales en «sinquenta cargas de camello, de piedra quemada del malpaís con que se hicieron los tabiques del dormitorio nuevo y de las celdas nuevas». Esta nueva obra la realizaron el citado Mateo González y dos peones más en

²² El 2 de noviembre de 1625 el licenciado Pedro Méndez de León, beneficiado del Santo Oficio en La Orotava y en nombre de María de Jesús, beata profesa, y de Isabel Navarro, viuda del sargento mayor Cristóbal de Molina, otorgaron carta de tributo sobre unas viñas en Las Lajas, a Joan Lorenzo y María Luis, naturales de Icod. Para ello, estos últimos hipotecaron una casa alta y sobrada que era de ella y estaba libre de tributos «que linda por delante Calle Real y por un lado y arriba casa y corral de Águeda de Aguiar y por abajo casa y corral de Lázaro Domínguez». AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-2.

²³ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1797.

²⁴ AHPT, Conventos, 2936.

²⁵ A las obras contribuyó también con cien ducados Ana Catalina de Llarena.

la parte de albañilería y como carpinteros trabajaron Sebastián Martín y Lorenzo Luis, que también hizo las ventanillas y la escalera nuevas. Y en previsión de la continuidad de las obras, se le dieron doscientos veinte reales a Mateo González a cuenta para que siguiera trabajando; se compraron «dos docenas de tablas de solladio» y se contrató a Francisco Pérez, de Tigaiga, para que las llevara al convento; y se adquirieron cincuenta fanegas de cal «puestas en la carrera en el horno del capitán don Andrés Machado» en cuatrocientos reales. Además de estas obras de mayor envergadura, se hicieron otras más pequeñas pero indispensables, como una *necesaria* o retrete para el que se utilizaron ocho vigas de madera; o la mejora de la cocina y la conducción que llevaba el agua hasta ella, en la que trabajaron varios pedreros que «abrieron la puerta de la cocina» y Matías Martín, que abrió los canales para transportar el agua desde el tanque y asentó la puerta al marco. Del tamaño de la obra da idea una cuenta final en la que se registra que se usaron ciento treinta y tres peones, a cada uno de los cuales se les pagaron dos reales, gastándose un total de cuatro mil setecientos setenta y dos reales²⁶. Esta no fue la única actuación de Mateo González, ya que en 1650 hizo también la escuela, con su tarima, aunque el espacio no debía ser muy grande dada la cantidad de madera utilizada. En las cuentas se apunta que se pagó al oficial y a los peones pero que Mateo González no cobró nada. Es probable que este mismo maestro fuese el encargado de valorar en 1648 un sitio con casa que el licenciado y presbítero Salvador Castaño, Ignacio de Olivera, su mujer, Jacobina de Ventura y Ana de Barbola de Castaño, vendieron el alférez mayor Nicolás Ventura de Valcárcel, que lindaba por arriba con el corral de unas casas que ellos mismos tenían, por abajo con la casa de Juana de Barcelos, por la espalda con la casa de dicho alférez y por delante con la calle real, con un tributo de cincuenta y dos reales anuales que se le pagaban al convento y otros veintiséis al de dominicos de Candelaria. Mateo González y Juan de Valencia lo valoraron en tres mil trescientos ochenta y tres reales²⁷.

Al año siguiente, en mayo de 1649 y bajo la abadía de Leonor de Jesús, acometieron la obra de los coros alto y bajo y el ajimez, pagada de las rentas del propio convento y del dinero entregado por varias religiosas. De la importancia de esta actuación da idea el gasto de dos mil ochocientos veintidós reales sólo entre julio y septiembre; pero también los ingresos para la obra, que ascendían a más de doce mil reales²⁸. Una intervención como esta implicó el desmontaje del ajimez anterior,

²⁶ Las cuentas son autorizadas por el ministro principal fray Juan García el 14 de septiembre de 1645. AHPT, Conventos, 2936.

²⁷ Hecha ante Diego de Paz el 30 de agosto de 1648. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1. Copia de Domingo Perdomo. Los dueños vivían en la calle del Agua. Mateo González aparece, en algunas ocasiones, como Matías.

²⁸ La abadesa entregó doscientos noventa y siete reales para la obra; Francisca de la Ascensión dio mil ciento noventa y cuatro; Catalina de San Agustín dos mil doscientos; seis mil que redimió Cristóbal Delgado de la dote de su hija María de San Pedro; dos mil doscientos que redimió Juan de Anchieta por la dote de su hermana Isabel de Santa Juana; y trescientos reales que redimió Blas Bello, vecino de La Laguna, de un tributo que pagaba al convento. AHPT, Conventos, 2936.



llamado *mirador viejo* en los detalles de las cuentas. Parte de sus maderas y vigas fueron vendidas a Lorenzo Hernández Casson o Cazón por cincuenta y ocho reales. Entre los gastos para la ejecución de los coros y el mirador nuevo, estaban las ciento cincuenta fanegas de cal, descargadas en el Puerto de la Cruz a través de Juan Campion, al que se le pagaron mil ciento veinticinco reales²⁹; ciento ochenta cargas de piedra, que se dice fue comprada *al obispo*; doce esquinas de piedra; dos mil reales gastados en madera de tea comprada al alférez mayor, por Salvador Rodríguez Quixada en Los Realejos; tres mil quinientos ladrillos; mil quinientas tejas que se compraron a Gonzalo Díaz; o los más de once mil clavos. De la documentación se desprende la estructura del coro, con vigas y tirantes de madera cubiertos de tablazón tanto en el techo entre los coros como entre el coro alto y el ajimez. El tamaño de este último debió ser mayor de lo normal ya que la longitud de las vigas excedía el largo habitual, lo que supuso un mayor gasto, notificado en las cuentas. Estaba rodeado de celosías, en las que se utilizaron seis mil tachuelas. La construcción de esta parte del convento supuso modificar el techo de la iglesia, así que tuvieron que comprar «veinte y tres tijeras largas para la yglesia a siete reales y medio cada una». Igualmente se gastaron doscientos reales en las rejas nuevas de ambos coros.

Esta construcción, que supuso levantar de nuevo ambos coros, el ajimez y el locutorio, no sólo significó un gasto considerable de dinero sino también el trabajo y la manutención de «quatrosientos y sesenta y nueve peones que andubieron desde primero de mayo hasta veinte y ocho de agosto en la obra» y el montaje de un enorme andamio³⁰. Esta reconstrucción de una de las partes más significativas y públicas del convento, ya que suponía la imagen arquitectónica más destacada al exterior del edificio, pero también al interior de la iglesia, recayó en José Piñero en la parte de albañilería, al que se le pagaron mil ochocientos cincuenta y cinco reales³¹.

²⁹ Transportadas hasta el convento por el camellero Silvestre González, al que se le pagaron trescientos doce reales. También se encargará de transportar la piedra por doscientos diecisiete reales y las veintiuna cargas de arena por ochenta y cuatro reales. El arriero Juan Rodríguez cobró otros cien reales.

³⁰ En la obra también se arreglaron el gallinero, uno de los corredores y el locutorio antiguo. AHPT, Conventos, 2936.

³¹ «Yten se descarga con mil y ochosientos y sinquenta y sinco reales que se dieron a Joseph Piñero por las obras que a hecho en este Convento assi de paredes, ladrillado, encalado, como trastexado en la forma siguiente= por siento y setenta tapias que hizo en el choro alto y bajo a ocho reales cada una, mil tressientos y sesenta reales= por onse tapias hechas sobre el locutorio pegado al mirador así de la puerta de la calle como de dentro a sinco reales y medio cada una son sesenta reales= tressientos reales por encalar los choros por dentro y fuera, hazer [roto] debaxo y ladrillado, texar el mirador y la yglesia, dormitorio y un pedasso del corredor= siento y cuatro reales y medio por [roto] nuebe tapias hechas junto a la escalera del mirador [roto] puertas que se serraron en el locutorio debaxo del mirador y en estas dies y nuebe tapias enrandoze que se hisieron en la pared del refetorio viejo= treinta reales por sentar una puerta en el locutorio nuevo y enjalvegarlo que toda esta obra monta lo dicho que es mil y ochosientos y sinquenta y sinco reales». «Yten se descarga dicha madre abbadesa con sinquenta reales que se dieron a Joseph Piñero por abrir las puertas de la escuela y serrar las puertas y ventanas y vocas de hornos que estaban en la cassa de Don Fernando». «Yten se descarga con siento y dies reales que se dieron a Joseph Piñero por encalar las secretas y lo que falta del choro alto».



La parte de carpintería, tal vez la más visible y vistosa, fue encargada al carpintero Salvador Rodríguez Quixada, al que se le dieron mil cuatrocientos ochenta reales³².

A José Piñero se le encargó también la llamada *casita de las secretas*. Su labor consistió en reformar algún tipo de edificación ya levantada, pero que no debía ser un espacio pequeño pues se levantaron «noventa y cuatro tapias y media de pared», se utilizaron dos mil quinientas tejas y se pagaron casi mil reales a los «siento y onse peones que trabajaron en las secretas sustentados que a cuatro reales y cinco quartos», a quienes se les pagaron quinientos doce reales «por ser en tiempo que no se hallava un peón»; y se trajeron la piedra, la arena y la cal de nuevo a través del Puerto³³. Advertimos en este punto que nos parece importante reseñar algunos de estos datos, considerados menores, pues dan idea de la forma de trabajar de la época, completando una visión global de la construcción.

El maestro de cantería José Piñero aparece con frecuencia en la documentación de la segunda mitad del seiscientos, de lo que se deduce que tuvo una presencia importante en el acontecer arquitectónico de la Villa en ese tiempo. En las mismas fechas en que trabajó para las claras, levantó, en la parte de albañilería y carpintería, la capilla de los Reyes o de la Encarnación por encargo del capitán Domingo Gallegos en el convento de San Benito³⁴. En 1668 aparece vinculado a la segunda tentativa agustina por levantar una iglesia, sita en el llano de San Sebastián, para la que había comenzado a colaborar junto a otros maestros³⁵. Sin embargo, es más conocido por un suceso acaecido con el pintor Pedro Mier en 1669, cuando el tribunal de la Inquisición abrió un expediente a este último tras ser acusado de hereje por otros artistas y vecinos de La Orotava. Entre los testigos de la acusación aparecen Piñero y el pintor Feliciano de Abreu, artistas muy vinculados al monasterio

³² «Yten se descarga con mil quattrossientos y ochenta reales por la obra de carpintería que hizo Salvador Rodríguez Quixada como fue los choros alto y bajo, el mirador, el pedasso de iglesia que deshizo y volvió a hazer, en la escuela una puerta y una ventana de rexa, una puerta en un libratorio, otra puerta en otro libratorio, sentar las rexas y sollarlo que todo lo referido monta la cantidad de 1480 reales».

³³ AHPT, Conventos, 2936.

³⁴ La capilla había obtenido licencia de construcción en 1646, gracias al patrocinio de Hernando Álvarez de Rivera y su mujer, Ana Calvo, que ya habían comprado en 1612 la dedicada a san Antonio de Padua, aunque luego la traspasaron a Juan Texera y Francisco de Franchi-Alfaro. Sin embargo, la muerte de Hernando precipitó el traslado de su mujer a Sevilla, quien otorgó un poder a su hijo fray Melchor Álvarez de Rivera para dar la capilla al convento. No obstante, los frailes traspasaron el patronazgo tan sólo un día después a Domingo Gallegos, que será quien contrate a José Piñero. Es muy probable que ni siquiera hubiese sido comenzada una vez que el matrimonio obtuvo la licencia. RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2015): «José de Montenegro y la capilla de ánimas del convento de san Benito de La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, n.º 197. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 216 y 217; también en FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen (1980): «Encargos artísticos de las Doce Casas de La Orotava en el siglo XVII», en *IV Coloquio de historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 358.

³⁵ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 64.



clariso. De hecho, llegan a protagonizar un altercado públicamente, fruto de una insana envidia profesional³⁶.

La suma total de la intervención en el monasterio ascendió a algo más de quince mil reales. El 19 de octubre de 1649 el padre fray Juan García, estando en el convento para revisar las cuentas, calificó las actuaciones de «justas e inportantes al bienestar del convento y comodidad de las religiosas», las felicitó y las aprobó por ser «quentas buenas, fieles y legales». Esta fue la mayor de las actuaciones habidas en el edificio a lo largo del siglo XVII, aunque no la única importante.

No sólo las obras principales, sino también otras menores que podríamos calificar de mantenimiento del edificio, nos facilitan dibujar una idea de cómo era el convento. Por ejemplo, en el año 1654 ampliaron el granero; repararon el mirador, colocando cien tejas ya que cuando llovía el agua entraba al coro alto; mejoraron la cocina y el locutorio; pagaron cuatro reales a dos peones «que andubieron en la guerta»; pero también se gastaron más de cien reales en el monumento de Semana Santa³⁷. En diversos momentos de los años siguientes se gastaron distintas sumas en «pissos de criadas», mobiliario, apuntalamiento de dependencias, puertas, trastejar o en algunas fiestas³⁸. Es en estos años cuando aparecen distintos artistas vinculados al convento y a bienes muebles colocados en la iglesia. A veces se les nombra por su nombre, como al platero Roque González, que vende a las monjas seis fanegas de trigo a mediados del siglo; pero otras únicamente se dice la labor que realizaron y el pago efectuado o el bien adquirido, como un atril grande para la iglesia comprado por diecinueve reales en 1651³⁹.

En esos años sesenta del siglo XVII se acometieron diferentes obras que, sin ser de gran envergadura, sí son singulares. Por ejemplo, en 1664 la abadesa recibió

³⁶ *El Museo Canario*, «Contra Pedro María o Marías o Pedro Esteban de Mier, natural de Madrid y estante en La Orotava (Tenerife), por herejía», en *Libros de penitenciados*, 1669-1670. El suceso aparece citado en TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (1961): «La pintura clásica en La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, 135-136. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 263; y TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (1970): «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo insular y Casa de Colón, p. 252.

³⁷ AHPT, Conventos, 2936. Desde 1652 era abadesa Ana de San Salvador.

³⁸ En el segundo cuatrimestre de 1661 varias monjas se gastaron mil ochocientos treinta y dos pesos en las celdas de sus criadas; en el primer cuatrimestre de 1662 se compró una mesa para el locutorio por dieciocho reales, se le pagaron cuatro reales a un carpintero por apuntalar un dormitorio y se reparó una puerta del oratorio; en el segundo cuatrimestre de ese año se dieron cien reales al pintor y cuarenta al carpintero por diferentes obras y en el tercero se gastaron mil quinientos ochenta y tres reales en la fiesta de santa Clara; a finales de ese año gastaron mil quinientos cincuenta y tres reales en trastejar la iglesia y el convento; en el segundo cuatrimestre de 1663 la suma de catorce reales en aderezar la reja de la iglesia y en el tercero noventa y cinco reales en arreglar un granero, un pilar y trastejar. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2.

³⁹ Se pagaron siete reales «al carpintero que armó el monumento»; en 1651 se le dieron cincuenta reales «al pintor del monumento»; otros treinta en 1652 «al pintor por renovar monumento»; en 1653 se aderezó el torno, se arreglaron el refectorio, las rejas y dos bancos por 126 reales. Todas las referencias en AHPT, Conventos, 2936.



treientos treinta reales de «los pissos que le an tocado en su tiempo» y que se decidieron destinar a las sillas «que se an de hazer en el coro»⁴⁰. Esta sillería se conserva actualmente en el coro de la parroquia de la Concepción, donde fue colocada tras el cierre del convento. Y a comienzos de 1665 se reformó un dormitorio y se construyó el campanario «con cal, piedras, esquinas y officiales y demás cosas necessarias como consta de una memoria», gastándose tres mil doscientos treinta y cuatro reales, a los que habría que añadir otros mil setenta y nueve que se dieron «por la campana que se compró en el puerto a Pedro Ribete»; quinientos trece que se usaron para adecuarla al campanario; y quince para el andamio. Así como la madera del «escotillón y corredor y el caxón para poner los protocolos»⁴¹.

Ya en los años setenta de ese siglo se realizaron algunas modificaciones en el edificio, como las efectuadas en 1672 por los maestros Francisco Rodríguez y Mateo de Párraga, quienes intervinieron en el convento para reparar dos dormitorios, pero que posteriormente derribaron el espacio que iba desde el coro hasta los libitorios, levantándolo desde los cimientos⁴². Otros artistas siguen apareciendo vinculados de alguna manera al monasterio, como el carpintero Diego Díaz Armas, que en 1673 les compró un tributo perpetuo de cuatro fanegas de trigo⁴³.

A pesar de esta serie de obras, unas más importantes y otras de mantenimiento, lo cierto es que el convento no presentaba la solidez que se podía esperar. Este hecho lo menciona Diego Inchaurre en su obra, cuando refiere cómo en enero de 1682, en el pleno definitorio celebrado en La Orotava, los franciscanos estimaron que el convento necesitaba que la obra que se había comenzado en los dormitorios y el claustro continuase ya que buena parte del monasterio se hallaba apuntalado. La obra ya se había comenzado y «estaba hecha desde el coro hasta la mitad del callejón que sube hacia la calle Alfaro, por estar de allí arriba cayéndose el dormitorio y el otro, que atraviesa por dentro del convento, donde al presente están la sacristía, enfermería y refectorio, apuntalado, y teniendo presente por otra parte que no había medios para ello, se decide que las celdas particulares, cuando fallecieren las interesadas, pasen al uso de la comunidad»⁴⁴. Esta descripción nos ayuda a entender las dimensiones que tenía ya el edificio, aunque aún no ocupase la totalidad de la manzana. Y así, hasta finales de siglo, se sucederán las intervenciones puntuales, como

⁴⁰ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2. También otros treinta y tres reales a los carpinteros «quando acabaron de sollar el claustro y libitorios», más cuarenta reales que se le pagaron al oficial que encaló el claustro y veinticuatro en la cal.

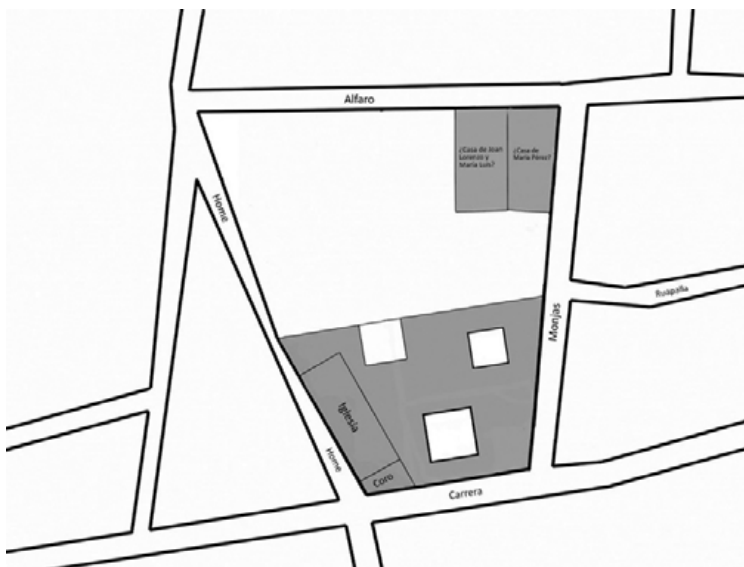
⁴¹ Para el dormitorio se gastaron 91 reales en el oficial, pilar y clavos. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2.

⁴² FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 362.

⁴³ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1983): «Diccionario de ensambladores y carpinteros de lo blanco (siglos XVI y XVII)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 39. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular y Casa de Colón, pp. 185-289.

⁴⁴ INCHAURRE, *op. cit.* Las relaciones entre las monjas y el convento de San Lorenzo nunca fueron demasiado buenas. De hecho, en 1694 se abrió un expediente por la queja de las monjas respecto de sus hermanos masculinos. Ellas se quejaban de que las «trataban como criadas». AHPT, ARM, signatura provisional 60.





Plano figurado de la manzana conventual a finales del siglo XVII. Diseño del autor.

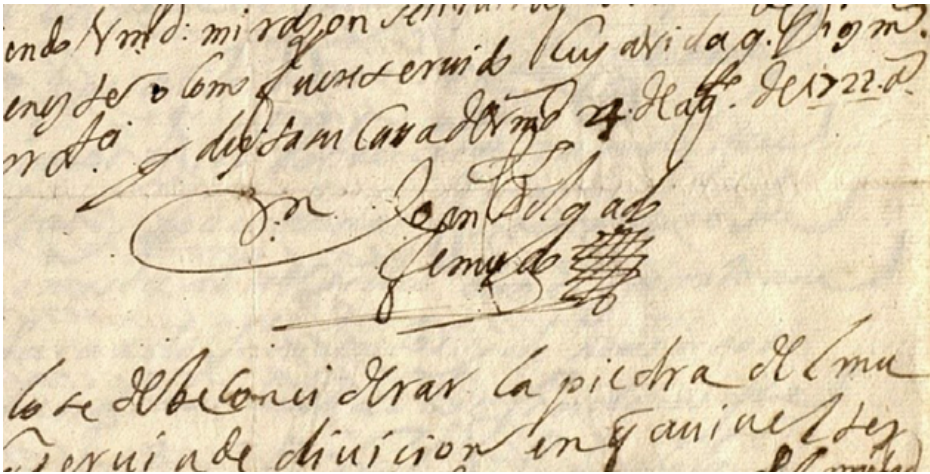
la realizada al terminar 1694 por Pedro Lorenzo, «oficial de carpintero», haciendo una habitación⁴⁵; o las apreciaciones hechas por Juan Pérez *flamenco*, vecino de la villa, y Salvador González Valladares, en diciembre de 1696 en los autos del convento contra los bienes de Lorenzo Díaz y su mujer. Se trató de un pleito llevado a la Real Audiencia por Juana de Alvarado Grimón sobre un tributo de mil seiscientos ducados impuestos en una viña en La Candia. El dinero lo habían impuesto Lorenzo Díaz y Mariana de la Cruz por las dotes de sus dos hijas que habían entrado en el monasterio en 1679, y del que se pagaban anualmente cien ducados. El pleito se tornó largo, llegando hasta 1699⁴⁶.

3.3. LAS ACTUACIONES EN EL SIGLO XVIII

Los comienzos del nuevo siglo no fueron muy halagüeños. En la documentación conservada podemos encontrar repetidamente la escasez de alimentos debido, sobre todo, a malas cosechas sucesivas. Sirva de ejemplo cómo a mediados de 1703 se le dio licencia a la abadesa Eufemia de San Matías Machado para vender «algunos

⁴⁵ AHPT, PN 3152, folio ilegible.

⁴⁶ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1797.



Firma de Juan Delgado Temudo en uno de los documentos del convento. AHN.

principales» y un tributo de ochocientos reales por no tener dinero para el grano, por la falta que «se está experimentando»⁴⁷. El problema no era secundario, ya que en ese mismo año había cincuenta y ocho monjas, además de algunas criadas, así que el sustento de ese número tan elevado de personas no podía mantenerse si no había suficientes ingresos. A pesar de esta circunstancia, el XVIII no puede considerarse un siglo negativo para la consolidación arquitectónica del edificio, ni siquiera para otros aspectos artísticos de menor envergadura. Pero, con el paso de los años, puede verse claramente el cambio en la tendencia creciente que traían consigo del siglo anterior. Este decaimiento será más notable en la segunda mitad de la nueva centuria y definitivo una vez alcanzado el año 1800.

A pesar de todo esto, en esos primeros años del setecientos siguieron recaudando tributos, algunos de personas muy importantes, como el vicario Juan Delgado Temudo, con el que mantendrán una estrecha y fructífera relación, e intervendrán en pequeñas obras dentro del monasterio, como la composición de un dormitorio al finalizar 1703⁴⁸. Como sucedió en el siglo antecedente, el cobro de estos tributos y sus réditos supuso en más de una ocasión entablar distintos pleitos, como sucedió a mediados de 1705 cuando Jacobina de santo Domingo, como mayordoma de la

⁴⁷ La licencia es del 8 de agosto de 1703. La escritura ante Francisco Núñez es del 20 de septiembre de 1703. Se lo venden al síndico del propio convento. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

⁴⁸ Se gastaron cinco reales en arreglarlo. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2. En septiembre de 1704 Juan Delgado Temudo trasladó un tributo que tenía sobre una casa a otra del mismo valor que poseía en Icod el capitán Gilberto Esmít [sic]. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.





cofradía del Carmen, sita en el convento, pleiteó contra los bienes de Jerónimo del Corral por los beneficios de un censo⁴⁹. O cuando en mayo de 1708 el monasterio emprendió un litigio contra los herederos de Marcos Suárez y María de Abreu por una casa en la calle de Pedro Díaz, también llamada de Pescote, en el barrio del Farrobo, sobre la que había un tributo de cien reales anuales para las monjas y que pagaba Cristóbal Delgado, vecino de Arico⁵⁰. Este último había trasladado dicho tributo a Lucas Hernández en 1647, pero el convento alquilaba la casa «a muchos años» por sesenta reales al alférez Diego Isidro y otros. Las religiosas iniciaron el pleito por miedo a perder los réditos, pero en esas fechas la vivienda estaba casi arruinada, así que consiguieron que fuera el alférez José García Oramas el que finalmente asumiera el costo del tributo. Este hecho, que puede ser algo enrevesado, nos da una idea de cómo sucedían las cosas a la hora de dejar claro que aquellos eran los ingresos más significativos de la fundación, al margen de las dotes.

La citada cofradía del Carmen no era la única del convento. La dedicada al Santo Nombre de Jesús fue otra de las más importantes. El libro de esta cofradía, conservado en el AHPT, nos ofrece una de las primeras referencias a intervenciones de mayor calado en el edificio. Y así, en el verano de 1711, las monjas otorgaron a favor de Diego José de Tolosa, del consejo de su majestad y oidor de la Real Audiencia, una escritura de redención de veintiocho mil setenta y seis reales y treinta y dos maravedís, de diferentes tributos y pensiones e impuestos en unos pedazos de viña y tierra calma que el dicho tenía en el pago de La Montañeta «por ser como eran redimibles y averse satisfecho»⁵¹. El dinero se destinó a la construcción de lo que se denomina «quarto nuevo y otras obras necesarias y presisas que sean hecho y están haciendo en este dicho Convento»⁵². No tenemos más datos sobre esta obra, pero dada la suma debió significar la ampliación del convento hacia los lados sur u oeste, es decir, el tramo superior y que daba a la calle Alfaro.

En el primer cuatrimestre de 1718, y bajo la abadía de Juana de San Miguel de Alfaro, se repararon los hornos y pozos. Y en el segundo se blanquearon las paredes de la iglesia con cinco fanegas de cal, cada una a seis de plata, y se pagaron veintidós reales y medio al oficial y al peón que lo hicieron. La misma operación se hizo en los últimos meses del año siguiente, gastándose cuarenta y tres reales de plata en seis fanegas de cal y diecinueve en pagar al oficial por los días en que encaló el dormitorio, el coro y los libratorios, tanto interior como exteriormente. Estas obras, que son de carácter secundario y se enmarcan dentro del mantenimiento habitual de cualquier edificio antiguo, no son, sin embargo, menos relevantes de cara a identificar el tamaño que iba adquiriendo el monasterio, pues la cantidad de material

⁴⁹ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1798-2.

⁵⁰ AHN, Clero, leg. 1798-1.

⁵¹ Se corresponden con tres pedazos de viña con tres fanegadas, tres celemines y dos cuartillos en esta zona de Los Realejos y que aparecen como bienes raíces del convento cuando son subastados entre 1837 y 1838. Véanse *BOC* 6-2-1837 y *El Atlante*, 2-11-1838.

⁵² La escritura lleva fecha posterior, del 8 de marzo de 1713. AHPT, Conventos, 2929, f. 37 y siguientes.

empleado, el número de días que se contrataba a los obreros o lo que se les pagaba dan idea de las dimensiones reales del edificio. Por ejemplo, en ese mismo sentido y tiempo se trastejaron el coro, los corredores y los dormitorios⁵³.

En esos años aparecen vinculados al convento varios peritos en diferentes pleitos. Es el caso del maestro de albañilería Sebastián Francisco de Páez y los de carpintería Claudio y Juan Roberto, el primero de ellos alcalde de su oficio. Los tres fueron los encargados de tasar en julio de 1726 dos casas terreras en el Puerto de la Cruz a petición de las monjas, al recibir las como partes de una dote⁵⁴. Y en 1730 fueron los maestros de carpintería José y Nicolás García quienes tasaron la reforma del retablo de San Rafael en los autos seguidos contra la familia Franchi⁵⁵.

No obstante, el maestro que más aparece vinculado al convento en estas fechas es Miguel Hernández Pico, del que no tenemos demasiada información, salvo que intervino tardíamente en la ermita de la Cruz Santa, pues así aparece en las cuentas de fábrica de la misma⁵⁶. Sabemos que intervino en el litigio ya citado sobre una casa en la calle Pescote, ya que se le nombra por la parte de albañilería junto a Domingo García Calzadilla y al carpintero Julio o Juan Martín⁵⁷. Entre finales de 1734 y principios de 1735 dirigió la fábrica de una crujía en el convento de San José junto a su hijo y al maestro Juan García. En las cuentas se anota un gasto de alrededor de tres mil reales, entre ellos gran cantidad de tablas, treinta y seis vigas y catorce pilares de madera de tea o cuarenta fanegadas de cal «que costearon las señoras que viven en el cuarto». Tanto Miguel Pico como su hijo estuvieron trabajando cincuenta y tres días, cobrando el padre doscientos sesenta y cinco reales y el hijo ciento noventa y ocho. Junto a ellos participaron otros oficiales de carpintería durante el mismo tiempo, aunque cobrando bastante menos, y varios maestros pedreros. Aunque la obra es mencionada simplemente como *cruxía*, por otras descripciones insertas en las cuentas podemos intuir que se trataba de la parte principal que daba a la calle de la Carrera, ya que hubo que trastejar y poner un canal nuevo en la unión con el coro. La disposición debió ser la tradicional de los conventos de clausura canarios, es decir, un edificio largo cerrado al exterior y abierto

⁵³ Todas estas cuentas en AHN, Clero Secular-Regular, L. 2456, f. 13, 25v, 87 y 87v.

⁵⁴ Una casa en la calle Real que subía a la plaza del Charco y la otra en la Cueva del Pino. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1796.

⁵⁵ Se los denomina «Maestros de lo fino de Carpintero». En ese caso tanto uno como otro fueron nombrados como peritos por parte del convento. Por parte de la familia Franchi fue nombrado el maestro Juan Bautista de Flores. Véase RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2020): «El retablo de los Franchi: historia de una disputa en el convento de San José de La Orotava en 1730», en *Revista de Historia Canaria*. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 280.

⁵⁶ Aparece en las anotaciones del libro de fábrica de la ermita en 1770 como maestro de carpintería. Como pedreros se menciona a Juan Quintero y Juan Hernández. También es mencionado el pintor Francisco de la Guardia. Colección particular, *Libro de fábrica de la ermita de la Cruz Santa*, 1770.

⁵⁷ Esto sucedió en mayo de 1708; y leg. 1795-1. Copia ante Crispulo Montengero de 29 de noviembre de 1805. AHN, Clero, leg. 1798-1.



al claustro a través de un corredor, cuyos ciento veinte balaustres fueron colocados por Miguel Pico y su hijo⁵⁸.

Estas reformas, la compra de algunas casas para aumentar la clausura, la transformación de las mismas para adaptarlas a la regla y otras intervenciones habidas en el convento en torno a los primeros cuarenta años del siglo y que supusieron una inversión económica importante pueden entenderse gracias a la revisión de las cuentas que los provinciales franciscanos hacían cada ciertos años. Y el montante de ingresos queda perfectamente reflejado en las que transcurren entre 1734 y 1737, período en el que se contabiliza una entrada de 36 326 reales y medio, de los que más del 80% fueron gracias a las dotes. Lógicamente este nivel de dinero permitió tener un gasto, en el mismo período, de más de veintiún mil reales. De ellos unos tres mil se destinaron a la obra mencionada y lo demás se fue en la compra de tributos y tierras o para actos judiciales. Del dinero encontrado en el arca en la que se guardaba, cuando se hacen las cuentas referidas, cuatro mil ciento treinta y seis son en moneda falsa, un problema que experimentarán todas las órdenes religiosas establecidas en La Orotava. Por esta razón, el provincial Juan Mireles «hizo pasar al locutorio de la Reverenda Madre Abadesa al maestro Don Juan de Arroyo oficial de Platero para que... pesara dichos quatro mill ciento treinta y seis reales y dos quartos y los [roto] según la calidad de la plata y aviendolos pesado se halló, que pesaron nueve libras y dos onzas...», mandándose que se vendieran y que el dinero obtenido se volviera a poner en el arca. Una vez fundidas, de la moneda se obtuvieron algo más de novecientos reales que el provincial ordenó guardar y no dedicarlos a comprar tributos «por la experiencia notoria de que es perderla y se guarde en la dicha arca para solo comprar tierras de pan sembrar y algunas viñas si pareciere conveniente»⁵⁹.

El monasterio volvió a ampliarse a finales de la década de los 30, al comprar unas casas contiguas que habían pertenecido al vicario Juan Delgado Temudo, ya difunto, y otras en las inmediaciones. La licencia para la operación se la había concedido el ministro general y la abadesa había ajustado el precio con fray Juan Rivero. A finales de 1740 será el provincial Martín de Ponte quien, estando en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Garachico, afirmará que la compra había sido positiva «por el crecido numero de Religiosas que auía en dicho Convento» ya que «necesitaban de alargar el dicho Convento comprando unas cassas contiguas». El citado Rivero informó que los trabajos estaban acabados y se esta-

⁵⁸ «Gastáronse en tornear 120 balaustres= 75 reales. Gastáronse en poner dichos balaustres el maestro y su hijo en medio día= 40 reales». Se compraron también mil doscientas tejas que colocaron el maestro Juan García y el maestro Joseph. AHPT, *Conventos*, 2933.

⁵⁹ Juan Mireles les prohibió sacar dinero del arca sin haberlo apuntado antes, bajo pena de excomunión. AHPT, *Conventos*, 2930. Como ejemplo de estas sumas de dinero, Anchieta menciona que en 1736 entró en el convento Agustina de Soria y que su dote fue en metálico. Véase ANCHIETA Y ALARCÓN, José de (2011): *Diario*, Daniel García Pulido (ed). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea. Anecdótico resulta cómo Amaro Rodríguez Felipe, el famoso Amaro Pargo, redimió al convento un tributo sobre dos cercados de tierra y viña en Tejina que les había recaído en agosto de 1738. Véase GARCÍA PULIDO, Daniel y PAZ SÁNCHEZ, Manuel de (2017): *Amaro Pargo. Documentos de una vida*, vol. 1, Héroe y forajido. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, p. 233.



ban «haciendo murar dichas casas, para ponerlas en perfecta Clausura, y fenecidas sea esta obra queden dichas casas incorporadas con dicho Convento». El texto que acompaña a esta importante operación urbanística en el ámbito de la manzana conventual es muy interesante desde el punto de vista de la forma en que se estipulaba cómo debían hacerse los muros claustrales y el protocolo que se debía llevar a cabo para tomar posesión del sitio. Dice así: «... y aviendo entrado el Señor Vicario del partido de Taoro a registrar y ver si los muros que del nuevo se han hecho están en perfecta clausura puede hacer dicho Señor Vicario por una de las puertas de dicha cassa, y hecha esta diligencia dando fee deella el Notario... [Juan Rivero] rompa el muro que divide las Cassas del Convento y icorpore el sitio de dichas cassas con el Convento y dé posesion a dichas Religiosas de aquellos sitios»⁶⁰.

En abril de 1741 fray Juan Rivero informó que el vicario Bartolomé de Lla-rena había entrado en las casas de Juan Delgado Temudo «a reconocer los muros, que nuevamente se han fabricado, si eran capaces para la clausura del monasterio». El vicario dio su visto bueno y en ese momento el notario mandó tapiar la última puerta y romper el muro interior «que divide el monasterio de las referidas casas e incorporar dicho sitio, y casas con el Convento», permitiendo a los monjas que lo habitasen⁶¹. Y a finales del mismo año será el propio Rivero el que, junto a varios acompañantes, entrará en el coro de la iglesia y estando presente la comunidad procesionará «con la imagen de Nuestra Señora del Patrocinio», llevándola bajo palio hasta las nuevas casas.

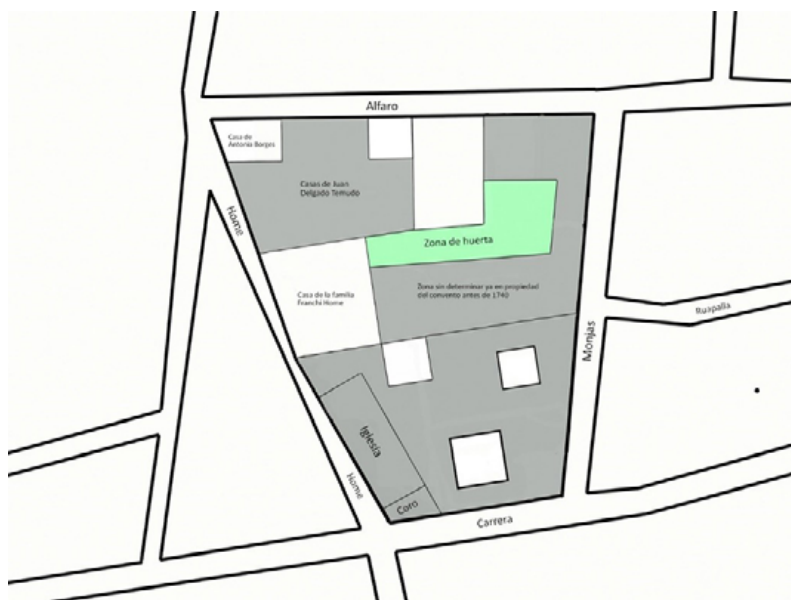
Para mayor seguridad, la abadesa pidió un certificado en el que se recogiera que Lla-rena, como «visitador general del obispado, comisario del tribunal de la santa cruzada y vicario del partido», había entrado a reconocer los muros fabricados para dividir las casas. El notario Antonio García de la Cruz certificó que el vicario, acompañado de los presbíteros Juan C. Amado y Diego Domingo de Ponte, habían entrado por la puerta de una de las casas y reconocido que tenía tapiadas todas las puertas y ventanas y hechos los muros bastante altos. Volvieron a salir y tapiaron desde el exterior la puerta por la que habían entrado.

En esta operación habían adquirido las casas del difunto vicario Temudo, a través de sus albaceas, otra de Beatriz Ramírez de Chaves y una tercera de Antonia Borges Perera. Las primeras de ellas ocupaban parte del extremo este de la manzana, teniendo la fachada hacia la calle Home, pero extendiéndose hacia detrás hasta formar una L y enlazar con la calle Alfaro. Una parte de ellas había sido comprada por el vicario en 1711 al mayordomo de fábrica de la parroquia de la Concepción, Marcos Méndez de León, quien a su vez las había adquirido en 1603; la otra parte se la había vendido el propio convento al vicario en 1704 en tres mil ciento sesenta y un reales, de ahí que las monjas entendieran que tenían derecho sobre ellas. Además, habían sido objeto de un pleito por los bienes del presbítero Antonio Jarras en

⁶⁰ AHN, leg. 1795, f. 447 y siguientes. Ante el notario Pedro Benítez.

⁶¹ Este documento lleva fecha de 4 de abril de 1741 y está firmado por fray Juan Rivero, ante Eugenio López.





Plano figurado de la manzana conventual hacia 1740. Diseño del autor.

1707 que había sido planteado por la iglesia de La Concepción. Por documentación posterior sabemos que estas casas de Temudo existían ya desde antes de 1597, ya que en ese año García de León y su mujer Leonor Bolaños se las habían vendido al mercader Juan Luis, con un tributo anual⁶². Pero el vicario las reconstruyó, mandando edificar desde los cimientos un ala nueva, con patio y «vistas a la cumbre». La totalidad de la finca fue adquirida por veintiocho mil seiscientos noventa y dos reales, incluidos los bienes que albergaba, lo que puede dar idea de su tamaño y lo importante que eran para la expansión del monasterio. La tasación fue hecha por los maestros Mateo de Párraga y Bartolomé Rodríguez, en un documento que es ilustrativo de las maneras en que se apreciaban las viviendas, así como de las dimensiones de las casas, solar y huertas del vicario. De hecho, en su parte trasera lindaba con el propio convento y hacia la calle Alfaro tenía una extensión considerable. Por abajo estaba otra casa propiedad de los herederos de Antonio Home de Franchi. En los documentos de la operación de compra se incluye una carta del propio Temudo

⁶² Escritura hecha ante Roque Suárez el 9 de mayo de 1597, inserta en AHN, leg. 1796, f. 1042 y siguientes. El tributo pasó luego a Gabriel de Casañas y de este al capitán Diego Llarena, que lo dio en dote a su hija Sebastiana de Olivares, al casarse con Carlos de Briones. Fueron estos últimos los que vendieron el tributo al Santo Oficio de la Inquisición el 31 de octubre de 1661 en La Laguna. Las monjas claras conseguirán del tribunal eclesiástico redimir este tributo en 1760.

en la que le dice a su amigo que ha hecho a su coste dos soleras que había entre sus casas, como buena vecindad. Antonio Home le respondió que sólo se había de considerar la piedra del muro que servía de división con un cuarto de granero. Sin duda, las claras pondrían entonces las casas de este último en el punto de mira de su expansión arquitectónica.

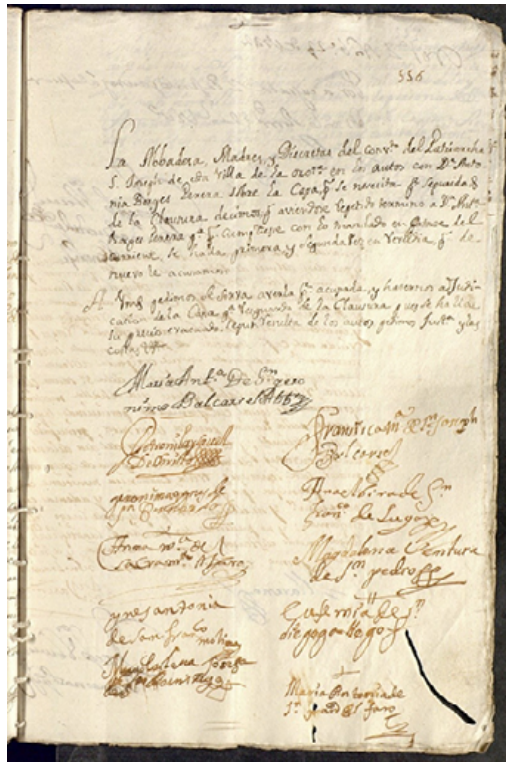
Los albaceas de Temudo aceptaron la venta de las casas para, como dicen textualmente, «satisfaser el costo de su entierro y funeral y dar cumplimiento a los legados que hizo» y porque las monjas las habían ocupado nada más fallecer el susodicho, entendiendo que tenían derecho sobre ellas, gastándose trescientos trece reales en acondicionar los muros a la clausura.

La segunda de las casas compradas en esa operación fue la de Beatriz Ramírez, para la que se sacaron ochocientos reales del arca del convento, además de otros cien para poder hacer los muros de la división⁶³. Esta casa alta estaba junto a la del vicario, dando también a la calle Home y haciendo frontera por la parte sur con otra vivienda de los herederos de Bartolomé González. Había sido la dote de su madre, al casarse con el alférez Ventura Simón Ramírez, y ella era su única heredera. Fue valorada en cinco mil doscientos noventa y seis reales, con sus tributos y obligaciones a los conventos franciscano y dominico y a la cofradía de la Misericordia.

La última de las propiedades adquiridas era una pequeña casa terrera situada en la esquina de las calles Home y Alfaro, con la fachada a la calle Real y cuya escasa altura permitía que se pudiese pasar desde ella a «las Alas del texado que incorporó dicho Monasterio». Su propietaria, Antonia Borges Perera, viuda del capitán Sebastián Herrera, vendió finalmente la casa al convento a finales de 1742, pero no sin antes presentar una enorme resistencia. Las monjas estimaban que aquella pequeña casita les estorbaba y perjudicaba su clausura por su poca altura, pero lo cierto es que lo que deseaban era adquirir la totalidad de la esquina, por lo que apelaron a la citada y a sus superiores para poder comprársela, pero ella no debía estar de acuerdo con la tasación que se le ofrecía. Lo cierto es que la justicia eclesiástica notificó a la propietaria que de no hacerlo sería excomulgada, ya que debía «santa obediencia» por las necesidades del convento. La vivienda fue apreciada por el maestro de carpintería Nicolás García y el maestro de albañilería Juan Martín de Alayón, trabajo por el que cada uno cobró seis reales de plata y supuso entablar un pleito por los tributos que sobrellevaba a la cofradía de la Misericordia, entre otros. Las monjas, no contentas con la postura de Antonia Borges, la acusaron de rebeldía hasta en dos ocasiones. El citado maestro Alayón se había encargado de hacer la apreciación, supuestamente de conformidad con las dos partes, de aquella casita que «sube del mirador del convento de las Monjas de Sancta Clara desta Villa de la Orotava; hasta la esquina que se dice de las Espantas», con los «vestigios de un horno» y «de enfrente siete varas y quarta y de largo treinta y dos varas»; la tasó en dos mil doscientos cuarenta y cuatro reales, un cuarto y dos maravedís. La apreciación del maestro de carpintería Nicolás García complementaba el aspecto de la casa,

⁶³ Apuntado el 25 de octubre de 1741 en el libro del arca. AHPT, *Conventos*, 2930.





Documento de los autos contra Antonia Borges, con la firma de las monjas. AHN.

ya que dijo que tenía cuatro huecos en la fachada y dos en el corral; cuatro vigas, soladío, grada, tirantes, tijeras, ripias, un repartimiento de pino, alpende y parral; todo lo cual sumó cuatrocientos noventa y un reales. En noviembre de ese año de 1742, el vicario y comisario de la Santa Cruzada, Bartolomé Agustín de Llerena, volvió a interpelar a la propietaria para dar cumplimiento a la orden de venta, y en consecuencia adjudicó finalmente la casa al convento⁶⁴.

De esta manera las claras se hacían con toda la esquina sur de la manzana y en esa parte ya sólo quedaba la casa que se levantaba por debajo, propiedad de los herederos de Antonio Home de Franchi y que hacía frontera con la iglesia, y que no podrán comprar hasta 1761.

Antes de llegar a la mitad del siglo consiguieron ampliar de nuevo el monasterio, al menos en dos ocasiones. La primera en febrero de 1743 al gastarse setecientos seis reales y medio en pagar a Josefa Bautista la quinta parte de una casa que

⁶⁴ AHN, leg. 1795, f. 447 y siguientes.

había vendido «a este convento para alargar la clausura»⁶⁵. La segunda a mediados de 1746 cuando pidieron licencia a fray Juan Suárez de Quintana para sacar dinero del arca «para que no habiendo otro recurso por parte del convento para satisfacer el costo de un murito que emos mandado a fabricar entre las casas que fuera de don Juan Delgado y las referidas casillas que se han de comprar»⁶⁶. Esas casillas pertenecían a María y Magdalena Pérez y hasta comienzos de 1747 no conseguirán hacerse con ellas, ya que una parte pertenecía a los hijos de la segunda de las propietarias. Por esta razón el 7 de febrero de ese año comparecieron en Santa Cruz, de donde eran vecinos, Josefa Bautista Pérez y su marido Cristóbal Hernández Pinto para vender al convento la quinta parte de unos bienes que ella había heredado de sus padres Francisco Bautista y la citada Magdalena Pérez. Se trataba de unas casas terreras, «las paredes de piedra y barro, madera de tea y cubierta de teja que lindan por delante y arriba calles reales, por el poniente y abajo el convento, son libres de tributo y siendo que el convento las necesita para sercar, y asegurar la clausura, a combenido en benderle la parte que le toca como uno de sinco herederos», y con autorización de su marido se le concedió licencia para venderlas a las monjas claras. La vivienda fue apreciada por Domingo García Calzadilla y Nicolás García, «maestros de los ofissios de albañilería y carpintería», en tres mil quinientos treinta y dos reales y medio, pero fueron vendidas en setecientos seis reales y medio, cantidad que le correspondía a la citada Josefa Bautista. Las otras partes se las quedó el convento en depósito ya que el segundo de los herederos, Domingo Bautista, había marchado a Indias y podía haber fallecido, y el tercero, Francisco Bautista, tal vez había perecido en el navío «que llamaban de Romero»⁶⁷.

En cualquier caso la obra se retrasó hasta el principio de 1749, momento en el que se sacaron del arca dos mil quinientos reales para la realización del muro que se estaba levantando en la casa que «compró el convento para sercar la clausura»⁶⁸. Las razones para adquirirla volvían a ser las esgrimidas en anteriores ocasiones: «la compra de las cassas contiguas a dicho nuestro convento para alargar la Clausura respecto al crecido número de religiosas, que en dicha Clausura se hallan, han comprado la cassa que llaman de María y Magdalena Pérez, para cuyo efecto hemos dado nuestra licencia y porque para incorporar y poner dicha casa enperfecta clausura se necesita de fabricar un muro...». Fray Gaspar de Palenzuela les dio licencia para sacar primeramente doscientos cincuenta pesos para el muro, pero en marzo les concedió otros ciento cincuenta⁶⁹. La obra comenzó el 17 de febrero y se acabó el 26 de mayo, lo que nos puede dar idea del tamaño del espacio. Se gastaron mil

⁶⁵ Lleva fecha del 8 de febrero de 1743. AHPT, Conventos, 2930.

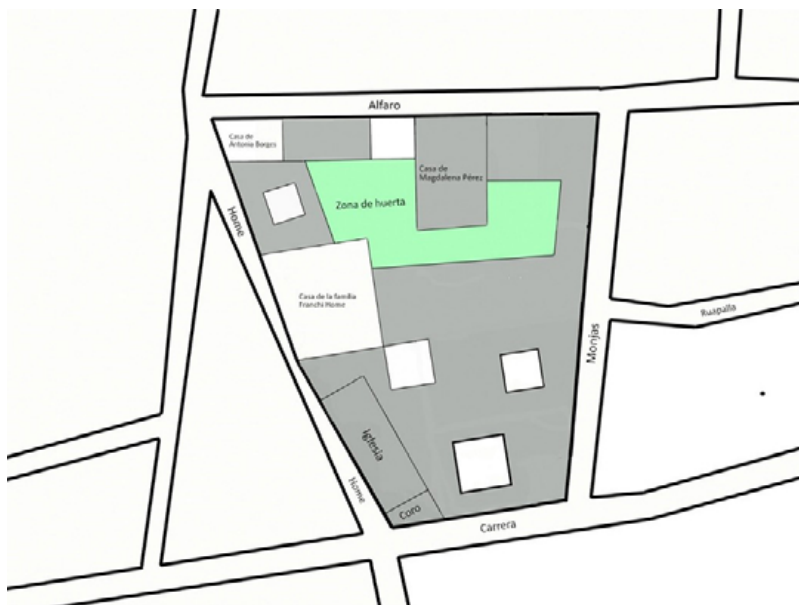
⁶⁶ Esto sucedió el 10 de agosto de 1746. Firmado por fray Juan Suárez de Quintana, ministro provincial, y fray José Francisco Suárez, secretario de la provincia.

⁶⁷ Actuaron como testigos Nicolás de Párraga, Juan Pérez y José Benítez, vecinos de la villa; y como abadesa Florentina Francisca de Jesús Llarena, ante Nicolás de Currás. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1796, f. 684.

⁶⁸ Lleva fecha del 23 de febrero de 1749. AHPT, Conventos, 2930.

⁶⁹ AHPT, Conventos, 2933.





Plano figurado de la manzana conventual hacia 1750. Diseño del autor.

seiscientos treinta y cinco reales en los oficiales, mil trescientos veintidós y medio en los peones, ochenta y ocho en el cabuquero que quebró la piedra en La Dehesa, doscientos nueve que se pagaron al «sr d. Ignacio por las esquinas que dio», más el coste de los carreteros que transportaron la piedra, la cal y la arena. La suma total ascendió a cuatro mil doscientos reales. Además, sabemos que fray José Padrón, prior y maestro de novicios del convento de San Benito, recibió en esa fecha doscientos cincuenta y seis reales que las claras le debían por un tributo que habían comprado a María Bautista y sus herederos de la memoria de capellanía de cuatro reales «con cuyo cargo compró dicho Monasterio las casas que unió a dicho convento»⁷⁰. La operación se llevó a cabo durante la abadía de María Antonia de San Jerónimo Valcárcel.

De esta manera finalizaba la primera mitad del siglo XVIII. Una época intensa, como había sido la anterior, en la que el espacio ocupado por el convento creció notablemente, aunque aún no ocupaba la manzana completa. Y, a pesar de que se harán algunas obras significativas en el edificio y continuarán adquiriendo el resto de casas hasta completar el perímetro, lo cierto es que debemos considerar la segunda mitad del setecientos como el comienzo de la etapa más complicada para su supervivencia, aunque aún le quedaran más de cien años de vida.

⁷⁰ *Ibidem*. Fechado el 14 de febrero de 1749.

Entre 1750 y 1760 las actividades que se registran en la diferente documentación conventual se refieren básicamente a cuestiones relacionadas con arreglos puntuales de algunas partes del convento o del día a día, especialmente aquellas desarrolladas en épocas importantes, como la Semana Santa⁷¹. En este período se compraron varios bienes muebles, algunos de ellos bastante significativos. Por ejemplo, al morir a finales de 1751 «la señora san Gregorio Geraldin», le quedaron al convento cuarenta y tres onzas de plata con las que se hizo la cruz del guion y se compraron cinco onzas más y quinientos reales que dio Beatriz de San Pablo para la sacristía al morir la anterior, ya que le dieron su celda. Con ese dinero se pagó al platero y se adquirieron «onse quadros que se pusieron en el Coro Vajo, y Sacristía de fuera», entre otras muchas donaciones, siendo abadesa María Antonia de san Jerónimo Valcárcel⁷². De esos once cuadros, es probable que muchos permanecieran aún en el coro bajo en los últimos años de pervivencia del monasterio, pues al menos nueve estaban en ese mismo lugar en 1835 y en la sacristía exterior se inventariaron siete más⁷³. No obstante, a pesar de estas adquisiciones el monasterio siguió pasando penurias en relación con un alimento básico como era el pan, anotándose en sus cuentas repetidamente «la gran fatalidad en que dicho Convento se halla», al menos hasta 1762⁷⁴.

También entre 1750 y 1760 se sucedieron las imposiciones de capellanías y memorias sobre advocaciones que ya existían u otras nuevas, que implicaban la compra de imágenes para tales fines. Es lo que sucedió con la impuesta por una de las monjas de velo blanco en agosto de 1757 en honor de una imagen de Jesucristo «con título de Eccehomo colocada en el coro alto de dicho conbento y por ser esta obra depiedad y meritoria, y en maior devocion de dicha Santísima Ymagen...», para la que obtuvo licencia meses después⁷⁵. O la imposición de la festividad a san Judas Tadeo que Luisa del Rosario Ruiz, criada de la reverenda madre Ana de la Cruz Fernández, hizo en febrero de 1758. Este hecho es bastante frecuente entre aquellas monjas que procedían de familias adineradas y a las que se les permitía tener criadas que las acompañaran. Para ellas también era la clausura. Luisa del Rosa-

⁷¹ En el primer cuatrimestre de 1750 se gastaron ciento veintiséis reales en armar y desarmar el monumento, en libros de plata, colores y oficiales y otros quince en poner el sitial en la capilla. Entre el segundo y tercer cuatrimestre de 1751 se arreglaron el mirador, el coro y la casa de labor. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2.

⁷² «y dicha Señora dio, en vida, tres alvas de estopilla, quatro Casullas de Damasco= Mas veinte y dos varas de tafetán negro, de quese hizo una Capa y se compuso el terno= diesiocho toallas para el mandato= el Corporal de las andas de Corpus y diferentes Corporales y amitos; y siete pares de buelos Para Navidad; un baúl para la Sacristía». Y en el libratorio de las abadesas una papelera grande nueva y un Cristo, una bodeguilla con doce frascos, doce sillas de moscovia, una mesa para el Mandato y dos candeleros de plata, además de otros utensilios y unas destiladeras de dos piedras para el refectorio y la enfermería. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2.

⁷³ No sucederá lo mismo en 1868, pues en ese último año de existencia del convento, en el coro bajo sólo se encuentran tres cuadros y la sacristía exterior ni siquiera se menciona.

⁷⁴ En 1751 se dio licencia para sacar 1500 reales del arca para comprar pan por ese motivo, aunque hay frecuentes anotaciones de ese tipo entre 1738 y 1762. AHPT, Conventos, 2933.

⁷⁵ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1796, f. 924.



rio vivía y residía en el convento y al otorgar la festividad dice que siempre había tenido devoción a san Judas Tadeo «que a colocado de bulto en la Yglesia de dicho convento atendiendo al Maior Culto de este Santo» y por lo tanto quiso «fundar una Memoria de Misas Cantadas con diácono y subdiácono...» que debían decir los monjes del convento de San Lorenzo⁷⁶. La imagen de san Judas Tadeo aparece colocada en el coro alto en 1835, junto a otras siete esculturas, mientras que el Ecce Homo puede corresponder a alguna de las inventariadas a finales del siglo XIX como efigies de Jesucristo.

No será hasta 1761 cuando las monjas retomen la idea de seguir agrandando el monasterio con la mente puesta en ocupar la totalidad de la manzana. A finales de ese año vendieron a Francisco Viña la «casa de la Calderina junto al convento» por ocho mil doscientos reales⁷⁷. Debía tratarse de una vivienda cercana, pero no en el mismo perímetro conventual. Ese dinero les servirá para que tan sólo cuatro días después compren la casa de Cecilia Home «por cima de la Capilla mayor del Convento» en catorce mil quinientos reales. Era la tan anhelada vivienda que les faltaba en la calle Home, situada entre la iglesia y las casas del vicario Temudo, que habían adquirido veinte años antes. Esta vez no tenemos constancia de quiénes fueron los oficiales que se encargaron de agregar esta vivienda a la clausura y levantar los muros y tapiar puertas y ventanas a la calle, además de adecuarla para la vida monástica. Sin embargo, es posible que algunos de los maestros mencionados en esos años como peritos que trabajaban para el convento fueran los que realizaran la obra. Nos referimos a los maestros pedreros José Calzadilla y Agustín Brito o a Juan Bautista Duque Hernández y Miguel García de Chaves, carpinteros, que en 1765 hicieron distintas tasaciones para las claras⁷⁸. Este último volverá a ejercer como perito para el monasterio en otras dos ocasiones. La primera en el verano de 1796 junto al realejero Antonio Amarante, al valorar varias casas en el Realejo de Abajo; y la segunda a finales de ese mismo año, en los autos seguidos por el convento contra los herederos de Bartolomé Álvarez sobre una viña en La Cuesta, pero en esta ocasión tuvo que ser sustituido por José Javier Sopranis, ya que Chaves se hallaba «impedido de una pierna»⁷⁹. El citado Agustín Brito también aparece en distintas ocasiones vinculado a peritajes relacionados con el convento, como en julio de 1788, cuando trabajó junto al carpintero Mateo Neda, en los autos que se siguieron contra bienes del alférez Diego Isidro Polegre y su mujer María de Castro «manos de

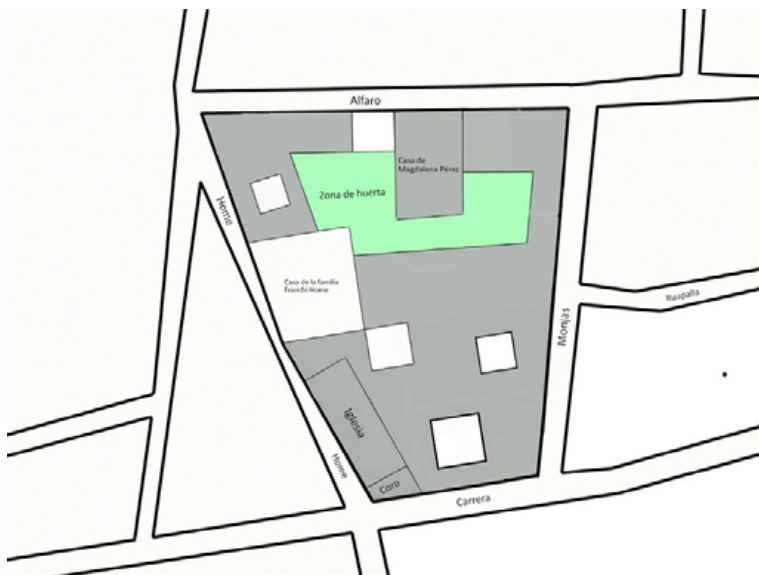
⁷⁶ Y darles cinco reales por cada misa y ocho al convento de San José, así como y hacer la procesión y la infraoctava con la imagen que ella hacía financiado. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1796, f. 1005.

⁷⁷ La venta se realizó el 1 de noviembre de 1761. AHPT, Conventos, 2930.

⁷⁸ AHN, Clero, leg. 1798-1. Esto sucedió el 12 de abril de 1765.

⁷⁹ En este caso ambos trabajan junto a Agustín Brito y Juan Manuel Escobar, en la parte de albañilería, a Lorenzo García de Orta como perito mediador y Diego Felipe Rodríguez como perito apreciador. AHN, leg. 1798-2, fols. 48v y 49. El segundo documento lleva fecha de 13 de julio de 1796. Se trata de un pleito que duró hasta 1803. *Idem*, f. 43. El documento está fechado el 9 de noviembre de 1796.





Plano figurado de la manzana conventual hacia 1765. Diseño del autor.

oro»⁸⁰. Por lo tanto, la adaptación claustral de la casa de Cecilia Home pudo haber sido hecha por alguno de ellos.

Con la compra de esta vivienda de la familia Home de Franchi conseguían unificar la fachada este del monasterio, de tal forma que, empezando desde la esquina con la calle Carrera, se situaban la iglesia, la casa de los Home de Franchi, las casas de Temudo, la casa de Beatriz Ramírez y la de Antonia Borges. A todas habría que sumar los patios y otros espacios, extendiéndose hacia el interior de la manzana y dibujando una pequeña ciudadela, con una huerta que ocupaba los espacios traseros de todas ellas.

Como había sucedido en ocasiones anteriores, los litigios por cuestiones de propiedad vuelven a aparecer de forma frecuente en este período. Hacia 1768 plantearon uno sobre la hacienda del Drago que Felipe Machado Valcárcel y Magdalena Valcárcel debían entregar, por sentencia, a los herederos de Lorenzo Rodríguez Lindo y que tenía un tributo de dos mil ducados. Las claras cargarán una parte del tributo general sobre una casa y huerta que tenían en la plaza de la iglesia de la villa y que habían recibido de Inés de Alfaro⁸¹.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ A la casa le cargan un segundo tributo de sesenta y dos reales y medio. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.



Resulta comprensible que el monasterio se embarcase en estos pleitos ya que la economía no parecía favorecerles y sus ingresos decaían al mismo tiempo que las dotes. Justo al año siguiente, ordenaron no sacar dinero del arca ya que había poco, y hacer una segunda arca más pequeña donde poder guardar el que sí podían gastarse. Esta necesidad de control sobre el presupuesto se hizo más patente cuando se ordenó que también se controlasen y registrasen las entradas y salidas de dinero. Para ello se les pidió que se buscara a una religiosa «que se aplique a leer los papeles del archivo» para saber lo que hay y que controlase las cuentas, que se llevara todo por escrito y lo hiciera bien. Ellas nombraron a María de Santa Apolonia y a Catalina Nicolasa de San José para llevar el control de los documentos y tributos⁸².

Decíamos anteriormente que durante la segunda mitad del XVIII podía observarse cómo el convento comenzaba a decaer, tanto en el montante de ingresos como en el número de monjas. Esta circunstancia llevaba aparejada la búsqueda de otro tipo de ganancias, lo que las empujó a diferentes operaciones vinculadas con las propiedades que formaban parte de sus extensos bienes raíces. Es el caso de un censo dado al abogado de los Reales Consejos y vecino de La Orotava, Juan García Calzadilla, en marzo de 1771, sobre una casa de alto y bajo muy deteriorada que tenían en la calle de Diego de León y que habían recibido por remate de José Hernández Monroy y su mujer Margarita Rodríguez⁸³. Incluso resulta aún más significativa la operación realizada en el último cuatrimestre de 1773 cuando desbarataron unas casas viejas en el interior del propio convento para vender la madera de tea. Los datos de los elementos obtenidos de la demolición dan idea del tamaño: veinte vigas que se llevó Antonio de Llarena y Carrasco para la fábrica de la nueva parroquia de la Concepción y cuarenta y cuatro que compraron Juan de la Guardia y Pedro Sansón. En ambas operaciones intervino Miguel García de Chaves, avalando y firmando la venta. Recordemos que este artista no sólo se encontraba al frente de las obras de la nueva iglesia parroquial sino que las monjas le encargaron en noviembre de 1775 el nuevo «sagrario, altar y otras piezas» que colocaron frente al retablo de la capilla mayor y que hoy se conservan en el Museo de Arte Sacro El Tesoro de la Concepción. Chaves debía encargarse de traer la plata para revestirlo y de hacer dos candeleros de plata «con alma de madera» para la sacristía. Del dinero obtenido de aquellas maderas sacadas del desbarate de las casas en el interior del edificio conventual se fueron pagando también el arreglo de los librerías, incluida una reja para los mismos, el torno, el granero y su escalera, uno de los corredores, una ventana del claustro, un lateral del ajimez o una ventana en el noviciado. Con parte de ellas se hizo también la mesa nueva del altar, junto a otras de pinavete que se reutilizaron de la caja en la que llegó el

⁸² El contador del monasterio en ese momento era Ignacio Tapia. El documento está fechado el 19 de enero de 1769. El nombramiento de las monjas se produjo el 28 de febrero y está firmado por once religiosas. AHPT, Conventos, 2933.

⁸³ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

nuevo órgano. Además, se intervino en parte de la iglesia, gastándose trescientos ladrillos que dio el marqués de Celada⁸⁴.

Tras la demolición de aquellas casas interiores y la venta de la madera, al año siguiente vendieron por dos mil doscientos reales a José Elías Sánchez, contador de la Real Aduana, una casa y sitio en la cueva del Pino, por debajo de la calle Real del Puerto de la Cruz⁸⁵. Pocos días después recibieron una casa que tenían Juan Francisco Borges y su mujer Clara Martín porque no podían pagar los tributos a ella asociados. La vivienda estaba muy cerca del convento ya que lindaba por el naciente con la calle Real «que va derecha a la que llaman de los Tostones», es decir, la calle Alfaro⁸⁶. Esta vivienda será, casi con toda seguridad, la última que adquieran, por lo que debemos entender que en 1774 ya ocupaban enteramente la manzana. Y a lo largo de ese año se hizo otra obra importante para mejorar la conducción de agua, en la que intervinieron, entre otros, el maestro pedrero Agustín Brito y «el maestro Salvador» y en la que se gastaron algo más de tres mil reales⁸⁷. Al parecer se había producido un problema en la calle que afectó al monasterio. Sin embargo, las monjas aprovecharon para hacer un tanque de agua en la huerta y para poder pagar la obra tuvieron que vender algunas maderas, aunque contaron con la financiación de Manuel Joaquín de Monteverde. El provincial aprobó el gasto, pero señaló que el dinero que había sobrado se utilizase en reparar «algunos agujeros y quebras que tiene el convento en el cuarto que da al que llaman callejón de las monjas»⁸⁸.

Al hacerse la revisión de las cuentas en 1781, el padre fray Pedro Lara, ejerciendo de visitador, abrió el arca y encontró en su interior el obligado libro de entradas y salidas. Las monjas que habían sido nombradas para llevarlo habían hecho bien su trabajo pues en él recogían los ingresos y los gastos del convento desde 1737. Así que en ese período de cuarenta y cuatro años el monasterio había ingresado la cantidad de 190 973 reales y medio, la mayor parte procedente de dotes, y había gas-

⁸⁴ El 4 de septiembre de 1773 se sacaron ochenta y cuatro pesos para «satisfacer el flete del órgano, y el costo de conducirlo de la Haduana a este convento». El 27 de noviembre se sacaron otros trescientos ochenta reales para completar su coste. AHPT, Conventos, 2930 y 2934. Véase también LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2006): «El completo saber de un oficio: Miguel García de Chávez (1734-1805) y la arquitectura orotavense de su tiempo», en *XVII Coloquio de historia canario americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria y Casa de Colón.

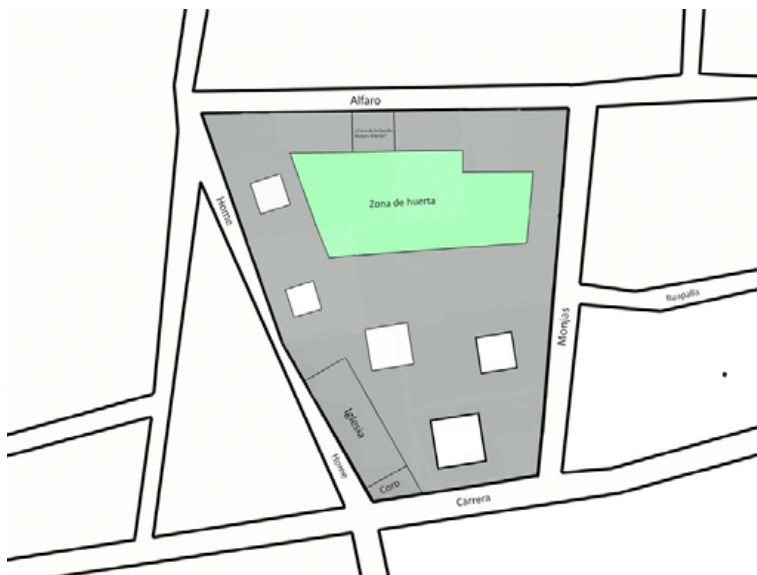
⁸⁵ La habían recibido por la dote de Ana de San Juan Robins, religiosa de velo negro, en 1726. Tenía un tributo anual de sesenta y seis reales. La operación se hizo el 26 de noviembre de 1774. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

⁸⁶ Entregan la casa el 29 de noviembre de 1774. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

⁸⁷ AHPT, Conventos, 2934.

⁸⁸ Las cuentas incluyeron el pago de veinte pesos a un religioso y a Antonio Rafael Hernández por reparar el fuelle del órgano y acrecentar los tubos con cuatro libras de plomo, haciéndose también uno nuevo por «treinta y ocho pesos siete y medio de plata». El oficial trabajó durante treinta días. AHPT, Conventos, 2934.





Plano figurado de la manzana conventual hacia 1774. Diseño del autor.

tado 181 753 reales, de los cuales el 70% había sido «En Compras de Casas para adelantar la Clausura y haciendas de trigo»⁸⁹.

En estos últimos veinte años del siglo XVIII las actuaciones en el convento tuvieron un carácter menos importante y, salvo alguna intervención más significativa, apenas supusieron modificaciones en el edificio. Entre las obras más destacadas podrían señalarse las que afectaron a la iglesia. Por ejemplo, al comenzar 1782 se gastaron ochenta pesos en fabricar dos confesionarios. Esto no sería más que una mera anécdota si no fuera porque se hicieron en las paredes y tuvieron que gastarse otro centenar de pesos en componer el muro, interviniendo en la fábrica distintos pedreros, carpinteros y peones⁹⁰. Aunque el templo estaba bien definido, aún se intervino en aspectos puntuales, como cuando se hizo una vidriera que costó «veinte de

⁸⁹ En casas para la clausura y trigo un total de 129 532 reales; en el órgano cuatro mil doscientos reales; en la conducción del agua los ya citados tres mil reales; los mismos que se habían gastado en pleitos. AHPT, Conventos, 2930.

⁹⁰ «Fábrica de los Confesionarios que se abrieron en la Yglesia, muro que se levantó, uno y otro con dinero de el Arca». Esto sucedió entre marzo de 1782 y finales de ese mismo año. En alimentar a los oficiales y frailes se gastaron dos gallinas, pollos, dos almudes de garbanzos, leche, un barril de vino, carne de carnero y papas para la «comida de Sacristía y de los religiosos que asisten a la fábrica del muro», y lo mismo se recoge en los siguientes días. AHPT, Conventos, 2930; y AHN, Clero Secular-Regular, L. 2457, s. f.

plata en la carpintería, doce de plata en los vidrios, dos de plata en el que los cortó, más clavos y tachuelas un real y medio»; o el arreglo de los bancos, el mirador, parte del tejado y los libratorios. Y entre diciembre de ese año y abril de 1783 se hizo un gasto extraordinario para arreglar la puerta de la iglesia, componer el incensario y elevar el trono⁹¹.

En los libros de fábrica de esos años apenas se mencionan los nombres de los maestros que intervinieron en estas pequeñas obras. El único artista nombrado es «el maestro Patricio el cantero». Se trata de Patricio García, uno de los responsables del nuevo templo de la Concepción y que Diego Nicolás Eduardo se había llevado a Gran Canaria. No aparece trabajando en el convento, sino que las monjas le ofrecen un oficio menor en noviembre de 1782 tras su muerte⁹². Podríamos suponer que pudo haber tenido algún tipo de relación con el monasterio, que hoy por hoy desconocemos.

Desde 1784 hasta 1800 la decadencia comenzó a ser muy evidente, motivada por diversos factores, entre ellos las deudas y tardanzas en cobrar los tributos, el descenso en las dotes o los cambios en las mentalidades de una sociedad que comenzaba a dejar de necesitar aquel aislamiento claustral. Estas circunstancias repercutirán directamente en la conservación del convento, cada vez más afectado por el paso del tiempo y el deterioro de muros y cubiertas, lo que quedará reflejado en el tipo de obras llevadas a cabo en esos años, consistentes sobre todo en reparar el tejado, albear y apuntalar⁹³. Los ingresos escaseaban y es frecuente encontrar entre la documentación del convento casos como el de Manuela Castro Benítez, viuda de Patricio Hernández Duque, que a finales de 1784 afirmaba deber ciento treinta y siete pesos a los monjas, sobre un tributo de ciento ocho reales que pagaba anual-

⁹¹ También se gastaron seis de plata en arreglar un cuarto, así como ocho más en el carpintero que armó el monumento; siete barriles de a siete y uno de a cinco; en el mirador doce de plata al carpintero y dos de plata en tachuelas. Se aprovechó para componer la custodia, que pagó la abadesa, y lo mismo se hizo con la campana pequeña del campanario, a la que se le rompieron las asas y que llevaron a La Laguna para volverlas a fundir. Les costó seis pesos y medio, más catorce de plata al herrero: «Compúsose la Pestillera de la Puerta de la Yglesia y se le hizo llave nueva, costó dose de plata= compúsose el Yncensario, costó dos y medio de plata. Compúsose también la elebacion del trono costó dos de plata= importa todo dos pesos y medio real de plata= y aunque se compuso la Custodia, y costó ocho de plata, estos los satisfizo la R. M. Santa Ysabel, y por ello no se ganen». AHN, Clero Secular-Regular, L. 2457, s. f.

⁹² Tiene fecha del 18 de noviembre de 1782. Recientemente también se ha vinculado con el convento al artista Guillermo Beraud, autor de las andas del Sagrado Corazón de Jesús que el convento le había encargado hacia 1752 y que se han identificado con el hasta ahora estudiado como relicario y que se conserva en el Museo de Arte Sacro El Tesoro de La Concepción. Véase RODRÍGUEZ CABRERA, Germán F. (2019): «Andas del Sagrado Corazón de Jesús» en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 173.

⁹³ En el primer cuatrimestre de 1784 se compuso el tejado de la sacristía y la cocina, se albeó la enfermería y el libratorio por cinco pesos y dos reales de plata, incluidos los oficiales. AHN, Clero Secular-Regular, L. 2457, s. f. Al comenzar 1787 se gastaron ochenta y cuatro pesos y dos y medio de plata en arreglar la enfermería «que se estaba cayendo», AHPT, Conventos, 2930.



mente. Al no poder pagarlo, planteó al convento que lo tomasen de los alquileres de unas lonjas para vender pescado que tenía en su propia casa, quedando a su cargo el cuidado de las mismas⁹⁴. O como la demanda que el monasterio comenzó en 1786 contra los bienes de Salvador García Calzadilla y su mujer Francisca Botello, de un censo de dos mil seiscientos ducados sobre las dotes de sus hijas Ana de San Salvador y María de la Purificación⁹⁵.

Curioso resulta que en esas fechas se impusiera un tributo por parte de Rita de San Cristóbal Aponte, religiosa en el monasterio, y Matías Díaz de Lugo, sustituto del síndico del convento de San Lorenzo, a partir de la herencia de su madre Catalina Viña de Ponte, marquesa de la Quinta, que había fallecido en el propio convento. La difunta dejó a su hija Rita y demás religiosas «todas sus Alhajas y prendas para que se valiesen de ellas siempre que se viesen con nesidad y el sobrante lo distribuyesen en beneficio de su Alma y de sus hijas», imponiendo cinco misas a san Francisco en el monasterio⁹⁶. O más sorprendente resulta que sobre esas mismas fechas compraran unas casas en el barrio de Higa, en la zona conocida como Marzagán, al capitán Francisco Figueredo de Ponte por casi treinta y un mil reales y lo pagasen al contado, siendo abadesa María de Santa Beatriz Monteverde⁹⁷.

Igualmente extraño es el testamento de Ángela Teresa de Ponte, mujer y prima del marqués de la Quinta Roja, Cristóbal de Ponte, fechado el 24 de julio de 1787, en el que pide ser enterrada en el convento de San Lorenzo. Como fiel devota del Cristo de Tacoronte, quiso que se le dijera misa en su día y «que el Nicho del Santísimo Christo de los Dolores de Tacoronte se ponga en el Convento de Monjas de mi Madre Santa Clara dela Villa dela orotava, siendo todo gusto, y aprovacion del Señor marques mi primo, y esposo por que deotra suerte quiero queno se efectúe». Al tiempo impuso sus bienes que habían de heredar sus sobrinos, otorgando cincuenta reales al convento de San José, para que se celebrase la fiesta del Cristo en la misma fecha que en Tacoronte⁹⁸. La famosa escultura del Cristo de la Salud, donada en 1806 a la parroquia de Arona, pero que perteneció al monasterio clariso, podría por lo tanto ser una obra encargada por esta señora, lo que retrasaría su ejecución más de setenta años con respecto a lo que se suponía hasta ahora, desligándose de la autoría de Lázaro González de Ocampo, cuestión que, no obstante, plantea dudas sobre su cronología debido a su estilo.

⁹⁴ Esto sucedió el 22 de septiembre de 1784. El 28 de noviembre su nieto Domingo Antonio González de Febles pidió cambiar el tributo por el fallecimiento de su abuela y problemas de partición de herencia. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-2.

⁹⁵ Siendo abadesa María de Santa Beatriz de Monteverde. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1798-2.

⁹⁶ Fechado el 23 de febrero de 1793. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-2.

⁹⁷ Él la heredó de su madre y esta a su vez de su abuela, que las tuvo de dote de los marqueses de la Florida (ante Pedro Álvarez de Ledesma el 2 de agosto de 1681). En el mismo período vendieron a Diego del Carmen dos viñas en el barranco de Llarena, con tributos al convento, ante Cayetano Lorenzo Núñez. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

⁹⁸ Testamento hecho en Icod, ante Ignacio Artacho Ramírez. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-2.



Por último, a mediados de 1790 Juan Pérez Rosado, del Puerto de la Cruz, les pidió seiscientos pesos de quince reales de vellón cada uno «con condición de que ha de poner en dicho Convento y Arca de dichas Religiosas distintas Alhajas de Plata y oro que ha ofrecido poner en dicha Arca para más seguridad de dicho Capital», incluyendo un cáliz y una patena de plata sobredorada nuevos, distintas pulseras, vinajeras, rosetas de oro y otras piezas de oro y plata, así como piedras preciosas y perlas. Las alhajas se depositaron en un arca y las monjas le dieron el dinero. En esta transacción, por la que se pagaban anualmente dieciocho pesos, las monjas estipularon que de no cobrarse se quedarían con las joyas⁹⁹.

3.4. EL OCHOCIENTOS O EL SIGLO DE LA DESAPARICIÓN

El nuevo siglo comenzó con tan sólo ocho monjas en el convento. El enorme edificio arrastraba un importante deterioro en aquellas zonas menos utilizadas, así que no es extraño que las cuentas reflejen los escasos trabajos de reparación que se iban haciendo. Entre 1803 y 1813 se gastaron trescientos veinticuatro reales en desbaratar y reparar un muro de una celda y otros doscientos noventa en arreglar el libratorio principal, una pared de la huerta o acudir a la «ruina que amenasaba una celda», entre otras actuaciones¹⁰⁰. Casi todo parece referirse a gastos superfluos, pero que dan idea del cuidado que demandaba el edificio y que una comunidad tan escasa era incapaz de asumir. Por lo que cualquier resquicio para obtener fondos era de suma importancia. Como cuando en 1814 dieron poder a Marcial Mederos, vecino de Los Valles en Lanzarote, para que pudiera demandar a las personas que tenían unas tierras con tres fanegadas de trigo anuales por no pagar, y que habían recibido por herencia de Catalina de San Amaro Bonilla¹⁰¹. Y, aunque no son frecuentes, también obtuvieron algún ingreso que debió suponerles un considerable alivio, como el tributo de cuatro mil cuatrocientos ochenta reales, con rédito anual de doscientos veinticuatro, que recibieron de manos de Fernando de Molina, familiar y alguacil del Santo Oficio, en 1816¹⁰².

En medio de estas circunstancias llegó el primer proceso desamortizador de los bienes de la Iglesia. La agitada situación durante el Trieno Liberal (1820-1823) afectó a varios conventos orotavenses, fundamentalmente a los masculinos,

⁹⁹ Documentos fechados entre 1790 y 1791 ante Pedro Miguel Gutiérrez. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-2.

¹⁰⁰ Un hoyo para desagüe, arreglar el mirador y trastejar parte del convento. Al comenzar 1811 tuvieron que reparar las barandas del claustro, el torno, el granero y un farol para la iglesia; en 1812 gastaron dieciséis reales en arreglar una bujía de plata, ciento dieciséis pesos y cuatro reales de plata en tablas de pinsapo, carpintero, pintor y demás para el monumento; y en 1813 treinta y seis reales en trastejar, comprar dos faroles y las calderas. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2.

¹⁰¹ Fechado el 25 de octubre de 1814. En este caso firman sólo siete monjas. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

¹⁰² Fechado el 20 de febrero de 1816. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.





quedando el monasterio de San José al margen de esa medida. No obstante, sí que sirvió para sentar las bases de lo que finalmente también terminaría ocurriendo con esta fundación religiosa. Y será la desamortización de 1836 la que comenzará a influir definitivamente en el futuro del convento. El 19 de septiembre de ese año, el edificio pasó a ser propiedad del Estado, aunque «en virtud de órdenes superiores» se permitió que las monjas conservaran la clausura con los oficios religiosos y la iglesia abierta al culto, sin que la administración interviniera en ninguna de sus dependencias¹⁰³. Como sucedió con todos los conventos en España, se realizó un inventario de supresión con motivo de la formación de las comisiones provinciales encargadas de rastrear todas las pinturas susceptibles de ser trasladadas a Madrid o, en su defecto, para la creación de un museo provincial. En el monasterio de San José se contabilizaron sesenta y seis cuadros en diverso estado, cinco láminas con guarnición y diecisiete esculturas, todas de carácter religioso. Los encargados de realizarlo, guiados por la abadesa, recorrieron el convento en busca de las obras, exceptuando la iglesia, que quedaba fuera de aquella incautación. Gracias a ello podemos tener una visión formal de elementos de parte de la estructura interna del edificio: la entrada de la puerta regular, que era un espacio amplio pues se encontraron cinco cuadros grandes y cuatro pequeños; el refectorio, en el que se contabilizaron doce cuadros y un pequeño retablo; el coro alto, que era de considerables dimensiones y en el que se inventariaron diecinueve lienzos y hasta diez nichos con imágenes; el coro bajo, en el que había nueve cuadros, un retablo y algunos otros nichos para esculturas, algunos vacíos; la sacristía, en la que estaban las cinco láminas enmarcadas; y, por último, la llamada sacristía exterior en la que se hallaron siete cuadros antiguos de santos¹⁰⁴. Muchas de estas obras ya habían desaparecido en un inventario posterior realizado en 1868.

Aunque las medidas desamortizadoras incluían la supresión de las fundaciones femeninas que tuviesen menos de veinte religiosas, el convento de San José permaneció abierto y los altibajos políticos de la época en España paralizaron la enajenación de los bienes conventuales femeninos en 1844, pero en 1855 volvió a iniciarse el proceso, si bien es cierto que ya en esa época el declive era evidente¹⁰⁵.

Esta fallida desamortización conventual de San José provocó reacciones contrarias y en los años posteriores, hasta la definitiva expulsión, estas se fueron sucediendo, sobre todo después del incendio del colegio jesuita en 1841, pues urgía encontrar un nuevo edificio en el que ubicar el ayuntamiento. Lógicamente, sec-

¹⁰³ AHPT, Conventos, 3069, f. 9 y siguientes.

¹⁰⁴ El inventario lo redactó el escribano Domingo de Currás bajo la tutela de Pedro Pascacio Perdigón, Guillermo Tomás Cullen y Fernando Llarena, siendo abadesa María de San Agustín Padrón. Está fechado el 16 de septiembre de 1836. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (en adelante RABASF), 2-46-1, Comisiones provinciales y central de Monumentos históricos y artísticos, Canarias (48).

¹⁰⁵ OJEDA QUINTANA, José Juan (1977): *La desamortización en Canarias (1836 y 1855)*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de investigación económica y social de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria.



Cuadros conservados en la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en La Perdoma, La Orotava. Probablemente procedentes del convento de San José.

tores de La Orotava vieron con buenos ojos que el monasterio se quedara fuera del proceso desamortizador; pero hubo una importante campaña contra esta decisión, muy visible en periódicos del momento. En julio de 1841 *El Teide* publicó un artículo en el que pedía que las monjas fueran expulsadas y añadía que «El convento de San José, es tal vez uno de los edificios más colosales de la provincia; ocupa una gran parte del pueblo, y además tiene en su ámbito cuerdas de casas y calles, que se cerraron y fueron incorporadas a la clausura: en una palabra, es tan grande como el convento de S. Francisco de esa capital, o el de S. Agustín de La Laguna». La reflexión se producía tras el incendio del antiguo colegio de San Luis Gonzaga, en el que se situaba el ayuntamiento, aunque también afirmaba que el convento de San Nicolás era más apropiado para las casas consistoriales ya que había sido reconstruido en 1815 desde los cimientos, tras incendiarse¹⁰⁶. Y, poco a poco, las medidas que se fueron tomando fueron allanando el camino al desmantelamiento, como cuando en octubre de 1842 el Ayuntamiento acordó solicitar que la campana «de la torre del monasterio de religiosas de Santa Clara de este pueblo pase a la de la dicha Yglesia [Concepción] a servir para dicho objeto, única capas para ello», afirmando que no habría inconveniente puesto que el culto estaba reducido a la misa y disponían de

¹⁰⁶ Periódico *El Teide*, 9 y 16 de julio de 1841. Llegó a instruirse un expediente en 1842 para que pudiesen establecerse las salas capitulares y las escuelas en este último. AMLO, Varios, 1842.



dos campanas, suficientes para la comunidad, ofreciéndoles a cambio una rota que estaba en la parroquia¹⁰⁷.

En esas décadas las penurias de aquellas pocas monjas debieron ser numerosas y el deterioro del edificio acelerado. A comienzos de 1867 el alcalde solicitó ensanchar la calle Home en su parte superior, pues consideraba que era la más céntrica e importante de la población. Señaló que en ella se hallaba la iglesia del convento y su fachada principal, pero se quejaba de la «suma angostura que tiene en esa parte del sur a causa de la inconveniente entrada que hacen los muros de la huerta contigua a dicho Monasterio en forma que le dejan casi a la mitad del ancho regular que tiene en la parte restante y le da la forma más defectuosa», a lo que sumaba el estorbo que causaba en el tránsito y el fatal aspecto en la que consideraba la parte más notable y concurrida del pueblo. También que afeaba al propio templo ya que delante de ellos debía haber suficiente espacio para la concurrencia, por cuestiones de moral pero también por las inconveniencias que provocaba en los pasos de Semana Santa. La iniciativa impulsaba la realización de un plano de la reforma por parte del maestro Juan Suárez¹⁰⁸, aunque es probable que nunca se llevara a efecto, porque, como es sabido, la Revolución de 1868 tuvo como consecuencia la decisión de expulsar a las monjas y ocupar el edificio¹⁰⁹. Y, sin duda, hay muchos indicios en la rapidez de las decisiones como para pensar que desde el principio se pensó en demolerlo y nunca en conservarlo. Pero incluso en esa vorágine de acontecimientos hubo personas capaces de reflexionar sobre lo equivocado de aquella postura¹¹⁰.

El permiso concedido el 13 de marzo de 1869 por el ministro de la Gobernación para la demolición del convento y el oficio del Gobierno Civil emitido el 7 de abril de ese mismo año se vieron «con la mayor complacencia» por parte de la corporación municipal, que tan sólo once días después recomendó demoler la parte del convento «de hacia arriba de dicho edificio junto a la calle de la Hoya, proponiendo se rematen por no ser necesario ese cuerpo para cosa alguna»¹¹¹. Comenzaba el desmantelamiento de un monasterio que había visto la luz doscientos setenta años

¹⁰⁷ En noviembre desistieron de esta idea al comprobar que la campana no podía usarse y pidieron usar la de la torre de Santo Domingo. AMLO, *Libro de actas*, 1842, número 6, legajo 2.º, Sesiones de 10 de octubre, f. 258v y 11 de noviembre, f. 287.

¹⁰⁸ AMLO, *Libro de actas*, 1867. Sesión de 18 de febrero, fols. 21 y siguientes. Curiosamente ya se había instruido un expediente en 1850 relativo al derribo y reedificación de un muro, aunque pudiera no referirse al mismo. AMLO, Varios, *Muro de las Monjas Claras. Expediente instruido para el derribo y reedificación del insinuado muro*, 1850.

¹⁰⁹ Este tema lo analizamos en RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2021): *La Higuera del Botánico. Historia y naturaleza*. La Orotava: LeCanarién ediciones.

¹¹⁰ Juan Xuárez de la Guardia pensaba que era mejor no demoler nada hasta que no se contara con los recursos necesarios ya que de lo contrario el centro del pueblo podía quedar convertido en escombros. AMLO, *Libro de actas*, 1869. Sesión de 2 de mayo, f. 61.

¹¹¹ AMLO, *Libro de actas*, 1869. Sesión de 18 de abril, f. 56v. El 1 de mayo de ese mismo año el alcalde Ubaldo Pimienta escribía una carta al periódico *La Asociación* en la que anunciaba la subasta de «la parte de arriba de dicho edificio junto a la calle de la Hoya y el mirador del mismo». Y apenas un mes después se aprobó el remate «de la tierra del piso de la que fue iglesia y coro bajo del exconvento clariso», así como las verjas. AHPT, ARM, signatura provisional 168.



antes y menos de un mes después se presentaban los planos de Pedro Maffiotte para el nuevo ayuntamiento.

Señalábamos al comenzar este artículo que Maffiotte debió tener un sentimiento parecido al que, tan sólo cinco años antes, había experimentado al visitar el convento de San Bernardo de Las Palmas, sobre cuya iglesia, única parte que quedaba en pie de aquel enorme edificio, tuvo que emitir un informe de estabilidad a comienzos de 1864 ya que amenazaba ruina. Finalmente, la restauración del templo recayó en el ingeniero y en marzo de ese mismo año presentó un memorial del que podemos extraer una reflexión que él mismo hace y que, sin duda, debió volver a su cabeza al ver la iglesia clarisa de La Orotava. Decía Maffiotte en su informe que la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria no podía permitirse perder aquel edificio porque la destrucción de una iglesia era siempre un suceso desgraciado¹¹². Añadía que su derribo sólo daría como resultado una calle ancha pero sin utilidad y que perder una fundación tan antigua sería lastrar la belleza de la capital. La visión historicista de Maffiotte y el respeto por el edificio pueden darnos idea de cómo se enfrentó al proyecto en La Orotava. Pero la iglesia de monjas bernardas de Las Palmas nunca llegó a ser restaurada. El proyecto de Maffiotte fue paralizado, él reclamó, pero para cuando la Academia de San Fernando aprobó sus planos en 1866, a él ya no le interesó. Con la llegada de 1868, la Junta Revolucionaria decidió derribarla para permitir el ensanche de la ciudad. Paradójicamente, tan sólo un año después se encargaba a Maffiotte el edificio municipal de La Orotava, sobre el solar del convento clariso que la misma revolución había mandado derribar. El ayudante del cuerpo de ingenieros planteó su proyecto, no sobre la iglesia o buena parte del convento, sino sobre su parte trasera. Quizás sintió que su proyecto no podía levantarse sobre el mismo lugar que admiraba, así que lo retranqueó hasta el extremo, dejando todo el frente libre, al mismo tiempo que lo elevó sobre el terreno para que impusiese su presencia en el entorno, como antes había hecho el monasterio. La muerte de Maffiotte en 1870 trastocó la evolución de un proyecto que, como ya se ha estudiado, sufrió continuos retrasos y cambios, pero que nunca modificó la idea primigenia de no construir sobre la iglesia conventual¹¹³.

Al analizar la documentación de este proceso final del edificio, es fácil deducir que los motivos por los que se tomó la decisión de demolerlo se contradicen

¹¹² «En una población como la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, cuyos habitantes se distinguen por su acendrada religiosidad, la edificación de un edificio consagrado al Culto Divino debe considerarse como un acontecimiento feliz, la destrucción de una Iglesia, por el contrario, es un suceso desgraciado». Texto recogido en PÉREZ PEÑATE, Elidia Rosa (1994): «Proyecto de reparación, de Pedro Maffiotte, de la iglesia de San Bernardo de Las Palmas a mediados del siglo XIX» en *XI Coloquio de historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

¹¹³ Dice Maffiotte en su memoria: «Al efecto el ilustre Ayuntamiento me ha encargado de la redacción del Proyecto, recomendándome la mayor economía posible, y conforme con este precepto he formado los planos y presupuestos que tengo la honra de presentar... La tablazón, que será la misma que hoy existe en el exconvento Clariso, se limpiará con cepillo, empleando la mejor en las salas consistoriales». *Planos, memoria y presupuesto de las Casas Consistoriales de la Villa de La Orotava por D. Pedro Maffiotte en 1869*, AHPT, ARM, signatura provisional 168.





con frecuencia. Por ejemplo, en el escrito del ministro se menciona «la necesidad y conveniencia de demoler dicho edificio por carecer de mérito artístico y afear al aspecto público». Pero en la documentación presentaba en 1870 para que el ayuntamiento tuviera la certificación de que era el propietario del convento por cesión gratuita del gobierno, se describe con detalle la envergadura del monasterio y su estado, muy diferente a lo que pudiéramos imaginar como un motivo para desbaratarlo. Se dice en ese expediente que el convento ocupaba el número 15 de la calle Carrera, teniendo la puerta principal hacia ella, pero también el número 1 accesorio en la calle Home, el 2 en el callejón de las Monjas y el 1 accesorio en la calle de la Hoya; que se «Compone esta finca de obra y fábrica de carpintería y mampostería y patios y huertos, con agua que les corresponde de la del Adulamiento de este pueblo y toma en un dado que se halla en la Plaza de San Francisco... siendo el área de lo descrito la de siete mil ochocientos metros cuadrados o sea setenta y ocho áreas»¹¹⁴. Pero lo más interesante y contradictorio de todo el expediente es un informe sobre el estado del edificio, fechado en noviembre de 1868, firmado por Pedro Pascacio Perdigón y dirigido al administrador principal¹¹⁵. En él señala que, tras exigir recoger las llaves de manos de un municipal y acceder al monasterio, dice no haber encontrado «desvarate alguno en lo interior; y me veo precisado voluntariamente a decir que es una suposición del Público la de que, por una parte se halla habitado y... en el edificio desde el momento de la supresión... sólo están los gatos». Añade varias reflexiones y dice estar de acuerdo con la supresión porque no tenía sentido mantener a las mujeres dentro, mientras frailes y familias engrosaban sus vinculaciones. Habla de las campanas y añade luego que los ornamentos e imágenes «han pasado la línea con encargados de parroquias y santuarios y a gentes de ermitas, sufriendo algunas el calor del sol en su cuerpo aunque no llevaran el peso del de adorno en la cabeza», haciendo alusión a la forma en que se sacaron las obras de arte de forma casi fraudulenta. Mención especial le merecen los cuadros, «incluyendo los que de no conservarse se habrán distribuido por memoria escrita», es decir, que se sacaron sin dejar constancia de quién ni a dónde se los llevaban «y no recibiendo sobre ellos la palabra de su conservación», señalando que se olvidaron de aquellos de menor valor. Singular resulta que crea que ninguno de ellos debería perderse «por si alguno mereciese ser contemplado y ocupar lugar preferente si no en el templo, como ya fuera de él... y conservando su mérito artístico y no cayendo en manos de un sacristán de ermita o la intemperie en la pared de una ayuda de taberna». Se añade a este documento otro de su misma mano y fecha en el que informaba que la comisión de vecinos encargada del convento había acordado el derribo de la parte inútil del edificio y su remate en pública subasta. Se refería a cada una de las partes del convento que, aunque «independientes unas de otras... unidas por pasillos a lo principal del monasterio desde épocas remotas según fueron adquiriéndolas», se hallaban

¹¹⁴ AHPT, Conventos, 3069. Fechado el 29 de octubre de 1870, siendo alcalde Ubaldo Pimienta.

¹¹⁵ AHPT, Conventos, 3069, fols. 19 a 21v.

ya en mal estado pues las monjas ya no las usaban¹¹⁶. Sin ninguna duda, desde el consistorio se quiso restar importancia al valor del edificio para justificar su derribo y entre las voces críticas también estuvo la de Juan Xuárez de la Guardia, en un último intento por salvarlo, como ya hemos mencionado.

La supresión definitiva motivó un segundo inventario en 1868 que, en comparación con otros, resulta bastante escueto. De los sesenta y seis cuadros que se habían apuntado en 1836, ahora sólo se mencionan dieciocho y a diferencia del anterior no recoge advocaciones de los mismos¹¹⁷. En esa fecha la comisión formada para la demolición del edificio ya había repartido las alhajas y enseres del convento y su iglesia. De hecho, en 1869 se dictó una orden para que los mayordomos de fábrica de las dos parroquias las custodiaran, por la pérdida económica que hubiese supuesto su desaparición¹¹⁸.

Con respecto a la arquitectura propiamente dicha, en junio de ese mismo año, aún quedaban materiales sin dismantelar de la parte principal del convento, pero tan sólo un mes después se aprobó la subasta de la tierra de lo que había sido la iglesia y el coro bajo, la venta de las rejas de hierro, las puertas y ventanas y los pilares pequeños¹¹⁹. No obstante, la portada del templo permaneció en pie en el mismo lugar hasta pasado el año 1879, fecha en la que se dio permiso para que se dismantelara y se colocara en la nueva capilla del cementerio, aunque esto no ocurrirá hasta 1884¹²⁰. Incluso a finales de 1870 los miembros de la junta que dirigía la obra del nuevo ayuntamiento Antonio María Lugo y Viña y Fernando Monteverde informaron que no había en las cuentas lo que se le había pagado a los labrantes «por entallar la sillería de la puerta del que fue convento de Jesuitas y la del arco de la iglesia del exconvento de monjas claras»¹²¹.

Desaparecía así cualquier vestigio del monasterio y comenzaba una nueva andadura para este inmenso solar, que, antes de acabar el siglo XIX, verá aparecer el nuevo ayuntamiento neoclásico, la enorme plaza y la bella Higuera del Botánico. Del

¹¹⁶ *Idem*, fols. 25 a 26v.

¹¹⁷ AMLO, 1868. *Ynventario de alhajas y enceres que existían en el Convento Clariso de esta Villa*.

¹¹⁸ AHPT, Conventos, 3069; y AMLO, *Varios. Para que los Mayordomos de Fábrica de las parroquias de esta Villa, retengan en su poder las Alhajas de plata que pertenecieron al Convento Clariso de esta Población*, 1869. El 18 de julio el antiguo alcalde Tomás Román entregó el inventario de alhajas y enseres que tenía por descuido en su poder.

¹¹⁹ AMLO, *Libro de actas*, 1869. Sesiones de 20 de junio, f. 74; 11 de julio, fols. 77v y 78; y 18 de julio, f. 78 y siguientes. En octubre se concedió a Antonio Díaz Flores parte de los lotes de maderas y tejas que no se habían podido subastar. AMLO, *Libro de actas*, 1869. Sesión de 31 de octubre, f. 113v.

¹²⁰ Al contrario de lo que se ha pensado hasta ahora, la portada debió permanecer en pie en su mismo lugar, incluso ya iniciadas las obras del nuevo ayuntamiento, pues en la documentación sobre la construcción del cementerio se dice que en 1879 la portada «aún existe en la parte demolida». AHPT, ARM, *signatura provisional* 64.

¹²¹ Esto ocurría el 31 de diciembre de 1870. AHPT, ARM, *signatura provisional*, 168.





Portada de la iglesia del convento de San José. A la izquierda, fotografía de la Lady Annie Brassey Photograph Collection, The Huntington Library, en el momento de su dismantelamiento. A la derecha, la portada recolocada en la capilla del cementerio en una fotografía antigua.

convento nos queda la citada puerta de la iglesia, trasladada al cementerio, y otros elementos reutilizados en las nuevas construcciones, como losas o pies derechos.

En 1894 Manuel de Ossuna van den Heede redactaba un trabajo en el que «hacía constar la desaparición de diferentes templos y objetos de arte en esta isla durante el presente siglo; borrándose de este país hasta el recuerdo de estilos arquitectónicos peculiares de estas Yslas»¹²². Nada más certero.

4. SOBRE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ

Para terminar este recorrido, hemos querido dedicar un último apartado a la iglesia del convento; probablemente una de las mayores pérdidas artísticas acaecidas en las últimas décadas del siglo XIX en Canarias. Como ya hemos dicho, se situaba en la esquina de las calles Carrera y Home, un punto crucial de la población, encuentro de caminos y enclave privilegiado desde el que ser testigo del acontecer de La Orotava. En este espacio, conocido aún hoy como las cuatro esquinas,

¹²² RABASF, *Comisiones provinciales*. Canarias, 50, 4-48-3.

reinaba el ajimez del convento, bajo el cual se situaban los coros alto y bajo y por encima la bellísima portada del templo.

La iglesia se extendía en dirección sur y contra la pendiente de la calle. De hecho debió estar algo elevada con respecto a la calle Carrera, ya que de lo contrario hubiese quedado encajonada y por debajo del nivel de la calle Home y por esta razón a la puerta principal se accedía a través de cuatro escalones para sortear el desnivel. Si bien está clara su ubicación, no podemos afirmar con rotundidad qué hubo en ese lugar anteriormente. Sabemos que el convento ocupó las casas que tenía José de Llarena en esa manzana, la suya propia y otras que había ido adquiriendo con el tiempo, entre ellas las que pertenecieron a la familia Artacho. Y, como ya mencionamos, algunos autores sitúan estas viviendas en el espacio donde se levantó la iglesia. En cualquier caso, fueron demolidas y el terreno allanado para asentar los cimientos del templo.

El primer proyecto debió tener aproximadamente las mismas dimensiones que tendrán los posteriores, es decir, que desde el principio debió ocupar prácticamente el mismo espacio y siempre contando con dos coros y un mirador. Este último se denominará *mirador viejo* en la reforma de 1649, una de las más importantes y que, como dijimos, se debió a José Piñero. Al margen del mirador, la iglesia de San José destacaba por su portada, conservada gracias a que se colocó en 1884 en la capilla del cementerio municipal, aunque algo modificada. Se trata de una joya de la labor pétreo desarrollada en el siglo XVII canario que ha sido ya estudiada, aunque recientemente se ha atribuido su ejecución al mencionado José Piñero, vinculándola con la de la iglesia de los Remedios de Buenavista, obra suya realizada en 1658¹²³. Como ya dijimos, el artista estuvo muy relacionado con el convento, pero no fue el único cantero que trabajó en él. En cualquier caso, haya o no salido la portada clarisa de su mano, creemos que se debe poner en relación con otros dos ejemplos que presentan decoraciones igual de elaboradas. Por un lado las pilastras exteriores de la antigua capilla de la Encarnación del convento de San Benito y por otro las del arco principal de la ermita de San Felipe Neri, erigida en 1665, ambas en La Orotava. Las tres presentan concordancias estilísticas y motivos decorativos similares, lo que nos lleva a concluir que debieron ser ejecutadas por Piñero. Además, el diseño de las columnas, con el tercio inferior decorado con roleos, recuerda a las del antiguo retablo mayor.

¹²³ RODRÍGUEZ MESA y ALLOZA MORENO, *op. cit.*; BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis (2019): «El carisma franciscano en La Orotava: origen, evolución y pervivencias», en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 35; y AA. VV. (2020): *I Jornadas de patrimonio histórico de La Orotava. La piedra volcánica como expresión plástica*. La Orotava: Cabildo Insular de Tenerife, Ayuntamiento de la Villa de La Orotava. Como curiosidad, la primera religiosa enterrada en el cementerio municipal en 1823 fue la abadesa del convento. Ella pidió ser enterrada en el coro bajo de la iglesia pero las autoridades se lo negaron y acabó finalmente en el nuevo camposanto, donde años después iría a parar también la portada conventual.





Detalle de una de las pilastras de la ermita de San Felipe Neri,
La Orotava, 1665.

Interiormente la iglesia de San José tenía las características comunes a la arquitectura conventual femenina en Canarias: una sola nave, con una capilla mayor amplia, coro a los pies y acceso lateral al convento. Mencionamos al comenzar que José de Llarena se comprometió a entregar a las monjas un tríptico para ser colocado en el altar. No es la primera vez que vemos cómo la primera opción para adornar la capilla mayor de un convento recién construido es la colocación de lo que antiguamente se llamaba retablo de pincel. Así se hizo en el convento de San Lorenzo, cuando en 1559 Francisco Benítez Pereyra de Lugo mandó traer desde Flandes un tríptico con el tema central del entierro de Cristo y en el que se incluyeron los retratos de su familia¹²⁴. También la ermita de San Sebastián estuvo presidida por este tipo de pintura, en este caso representando a la Virgen de la Consolación, atribuida al maestro del hijo pródigo, activo en Amberes en el segundo tercio del siglo XVI¹²⁵. Y Alonso de Llarena colocó en la capilla de san Pedro de la parroquia de la Con-

¹²⁴ BARDÓN GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁵ La tabla se conserva en la iglesia de Santo Domingo, a donde fue a parar tras el cierre de la ermita y el traslado del hospital. Al maestro del hijo pródigo se le ha identificado indistintamente con los pintores Jan Mandijn, Anthonis de Palermo y Lenaert Kroes, aunque de forma bastante controvertida.



¿Arcángel?, óleo sobre tabla. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Fotografía de Adolfo Padrón.

cepción un retablo de pincel en cuyas puertas se representaba la coronación de la Virgen y san Andrés y san Ildefonso¹²⁶.

Estos retablos solían ser trípticos de origen centroeuropeo y, salvo excepciones, lamentablemente no han llegado hasta nosotros. La pintura cedida por José de Llarena fue sustituida en el siglo xvii por el magnífico retablo mayor que pervivió hasta la demolición del edificio. Y no es mencionada en ninguno de los dos inventarios realizados en el siglo xix (1836 y 1868), o al menos nada aparece nombrado como algo que se parezca a un retablo sobre tabla. Es probable que con el tiempo fuera desmantelado, aunque podríamos especular con un detalle que se dice en 1868, cuando al inventariar las celdas interiores se apuntan cuatro «ángeles en tablas, ya viejos hechos pedazos»¹²⁷. Resulta inspirador pensar que se correspondiesen con las puertas de un tríptico, o de dos, ya que fue muy habitual que en ellas se pintaran ángeles en la parte exterior, de tal forma que fueran visibles al estar cerrado. Así sucede, por ejemplo, en otras obras del maestro del hijo pródigo citado. O con

¹²⁶ RODRÍGUEZ MESA, Manuel (1982): «Imágenes del siglo xvi en la antigua iglesia de La Orotava», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, tomo 1. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, p. 809 y siguientes.

¹²⁷ AMLO, 1868. *Ynventario de alhajas y enceres que existían en el Convento Clariso de esta Villa*.



dos tablas, puestas en valor recientemente, y que se habían utilizado como sujeción en algún retablo de la iglesia de la Concepción y que representan claramente a un arcángel. Aunque la realidad es que no tenemos más noticias del que donó el fundador y que presidió el altar.

La consolidación del convento a lo largo del siglo xvii conllevó algunos cambios sustanciales en su iglesia, como el adorno del espacio con retablos. Y así, en junio de 1632 Francisco de Valcárcel Ponte y Lugo y su mujer María de Molina Quesada y Franzances fundaron la capilla de San Nicolás de Tolentino, para la que encargaron un retablo y en la que pusieron sus armas, teniendo derecho a enterramiento. Gracias a este también colocaron su escudo en la losa de la capilla, como harán sobre el arco de entrada al erigir la ermita dedicada al mismo santo en el camino del Durazno, en el Puerto de la Cruz¹²⁸. Justo cien años después, en junio de 1732, uno de sus sucesores, Francisco Nicolás de Valcárcel y Lugo, mandó que se hiciese perpetuamente una misa cantada con vísperas y responso «al glorioso San Nicolás de Tolentino en su propio altar», pagando doce reales anuales cargados a los bienes del mayorazgo de 1632. Sin duda, esta mejora tuvo que ver con la obligación de adecentar los retablos que se llevó a cabo antes de 1731¹²⁹.

El resto de retablos debieron de ser ejecutados en ese período, de tal manera que en las primeras décadas del siglo xviii se concluyeran los siete con los que contaba la iglesia del monasterio cuando fue cerrado¹³⁰. Por ejemplo, dos de las advocaciones que aparecen en esa época en la diversa documentación son las de Nuestra Señora de Gracia y san Blas. La primera estaba vinculada al cercano convento agustino, que había sido refundado sobre la ermita de San Roque relativamente tarde, hacia 1672. En el convento clariso la advocación estuvo relacionada con Ignacio Hernández del Álamo, comisario de la Inquisición, quien declaró en 1767 haber fundado en junio de 1722 una capellanía perpetua «a la Ymagen y Madre mía Santísima de Gracia sita en el convento», pero que fuera servida por la cofradía de Nuestra Señora de Gracia del convento de San Agustín¹³¹. En el caso de san Blas, sabemos

¹²⁸ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1878): *Nobiliario y blasón de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta Isleña, pp. 612 y 622.

¹²⁹ Y a los que añadió un tributo anual de dieciséis reales y una gallina, siempre y cuando a la misa se le añadiera un diácono y se hiciera una vigilia por su alma y la de su mujer, Magdalena Andrea de Franchi. Francisco de Valcárcel y Lugo fue coronel de infantería del regimiento de La Orotava, alférez mayor y regidor perpetuo. Otorgó la obligación el 23 de diciembre de 1731. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1796. Aparece citado en el inventario de 1868 como «Un retablo con un sagrario y la efigie de S. Nicolás, con una cruz, y un pájaro; y un velo de medio uso». AMLO, 1868. *Ynventario de alhajas y encerres que existían en el Convento Clariso de esta Villa*. Véase también RODRÍGUEZ BRAVO (2020), *op. cit.*

¹³⁰ Otras actuaciones tuvieron un carácter más temporal como los mil quinientos reales gastados en 1649 en las celebraciones del jueves santo, entre ellos catorce que se pagaron al maestro de carpintería Amaro Jordán por montar el monumento. AHPT, Conventos, 2936. Amaro Jordán o Jurdan fue un maestro mayor de carpintería de origen portugués afincado en La Orotava en la primera mitad del siglo xvii. Aparece mencionado también como tal cuando en ese mismo año el Cabildo de La Laguna le encargó las piezas de fuego para las tres fiestas de la ciudad.

¹³¹ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1796, s. f.



que a María Antonia Grimaldi, viuda de Diego José de Tolosa, se le concedió en agosto de 1724 licencia para hacer un retablo al santo en la iglesia del monasterio y usar asiento y sepulcros «que comprende media reja de la iglesia, donde está el referido altar»¹³². Ninguna de estas dos obras pervivía al cerrarse el convento en 1868. Cabe la posibilidad de que ya estuvieran en desuso o simplemente se correspondan con las efigies de las que no se da nombre por ser muy viejas o estar en mal estado. La Virgen de Gracia podría corresponderse con un altorrelieve en madera policromada y dorada, datado en el siglo XVIII y conservado en el Museo de Arte Sacro de la parroquia de La Concepción. La obra fue modificada en 1904 por Nicolás Perdigón para ser transformada en Virgen del Carmen, pero las radiografías han permitido últimamente descubrir la advocación subyacente. Aunque llegó al museo desde una colección particular, podría tratarse de la obra que mencionamos¹³³. Por el contrario, el retablo sí permanecía en la iglesia clarisa en 1868, reutilizado para dar cabida a otras imágenes. De hecho, esta circunstancia ya se había producido en 1737 cuando las monjas intentaron colocar «la Santa Ymagen de nuestro Señor con el título de Cautivo en la Yglesia deste dicho Convento en el Altar del Glorioso San Blas». La citada María Antonia Grimaldi protestó para que «no se colocase la Santa Ymajen sin su permiso». El convento alegó que «estando al público sería más venerada», pero la propietaria entabló un litigio, así que optaron por retirarse y hacerle su propio retablo¹³⁴.

Una de las advocaciones sobre la que se tuvo una importante devoción fue la del Dulce Nombre de Jesús. Además, fue de las primeras en aparecer, pues se sabe que hacia 1620 ya existía y en marzo de 1637 el capitán Juan Francisco de Franchi Alfaro, familiar del Santo Oficio y devoto de su cofradía, hizo donación de un censo de veinte ducados que debían pagar el zapatero Juan Pérez y su mujer Juana Francisca, impuesta sobre una casa en la misma calle de Alfaro y una viña en el Rincón. Sobre las mismas impondrá también un tributo de once reales de plata para la cofradía de la Misericordia y que databa de 1619¹³⁵. En ese sentido, al menos desde 1706 ya se hacía procesión con la imagen, que con ese motivo había sido donada al convento por algunas monjas, que eran quienes se ocupaban de esta cofradía. Para

¹³² INCHAURBE, *op. cit.*, p. 138.

¹³³ TORRES LUIS, Pablo C. (2017): «Escultura», en *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción de La Orotava*. La Orotava: Gobierno de Canarias y parroquia de Nuestra Señora de La Concepción de La Orotava, p. 159.

¹³⁴ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1, f. 366. Actuaron como testigos Luis Bermúdez, mayordomo del convento, y Marcos Socas y Simón de los Reyes, ante José Estévez Oramas el 18 de marzo de 1737. Años después, concretamente el 7 de noviembre de 1743, Antonia Borges Perera, vecina de La Orotava y viuda del capitán de corazas Sebastián de Herrera, obtuvo licencia para imponer la fiesta solemne y anual sobre «una Santa Imagen del Christo nuestro Señor con el título de Cautivo» a celebrar el viernes infraoctavo de la ascensión de Cristo. Para ello dejó cuatrocientos reales en poder de Magdalena de Santa María Ramos, monja de velo blanco. Sobre la denominación de esta advocación hay distintas versiones, ya que varios autores señalan que se trata de Nuestra Señora del Cautivo, sin embargo, en varios documentos se le nombra en masculino.

¹³⁵ AHPT, Conventos, 2929, f. 25 y siguientes.





que tuviese mayor permanencia en el tiempo se le otorgó un tributo de sesenta reales que pagaban Francisco Rodríguez Sastre [puede corresponder a un apellido o a su ocupación] y su mujer María Luis¹³⁶. En relación con este culto, las religiosas María Bernarda de Santa Inés y Juana Agustina de San Salvador Home y Franchi entregarán una corona sobredorada para la imagen que su hermano Guillén Home Franchi Bethencourt les había enviado de Indias¹³⁷. La imagen titular de la cofradía, que tuvo retablo en el coro, debió por lo tanto llegar en las primeras décadas del siglo xvii y ser sustituida posteriormente por otra a comienzos del siglo xviii. En este sentido cobraría más fuerza la atribución a Gabriel de la Mata que se ha hecho recientemente de una efigie del Niño Jesús como niño triunfante, conservada en una colección particular, y que procede del monasterio clariso¹³⁸.

Otra cofradía que sabemos que existió desde al menos en el siglo xvii fue la dedicada a la Virgen del Rosario, una advocación vinculada a los dominicos. Por ejemplo, en 1707 Juan Antonio Domingo de los Ángeles, mayordomo de la cofradía del Rosario en el convento de San Benito, solicitó al obispo que se ampliase la procesión con la imagen de la Virgen hasta el convento de San José, pues las monjas que habían llegado desde Garachico, tras el incendio de su convento, deseaban que la imagen visitara el monasterio; licencia que le fue concedida¹³⁹.

Aunque a lo largo del siglo xix algunos de los retablos que existían en la iglesia fueron adaptados a otras advocaciones, sobre todo tras el incendio del convento de San Lorenzo en 1801 y su posterior desamortización, sabemos que en el inventario realizado en 1868 se mencionan siete: el retablo mayor y los retablos del Carmen, san Rafael, de N.S. del Cautivo, la Oración en el huerto, san Nicolás y otro sin identificar junto al coro bajo. Ya tratamos el tema del retablo del arcángel San Rafael, cuya bella imagen titular fue trasladada a la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de La Perdoma tras el cierre del convento junto con su retablo, existente en la iglesia clarisa con anterioridad a 1730¹⁴⁰. Sabemos también que hubo un retablo dedicado a san Antonio de Padua y que debió albergar la pintura que del santo se conserva en la iglesia de la Concepción, y salida sin duda de la mano de Gaspar de Quevedo. El altar debió existir desde al menos la segunda mitad del siglo xvii, ya que en 1678 se colocó allí al santo, y tenemos noticia de que en junio de 1724 el

¹³⁶ Por escritura de imposición a favor del maestro de campo Francisco Xuárez de Lugo, que había sido otorgada el 31 de julio de 1631. AHPT, Conventos, 2929.

¹³⁷ AHPT, Conventos, 2929, f. 5.

¹³⁸ BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis (2019): «Niño Jesús», en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 129.

¹³⁹ AHN, Clero, legajo 1800 y AHPT, ARM, signatura provisional 63.

¹⁴⁰ Seguimos poniendo en cuestión su atribución a Lázaro González de Ocampo. Véanse RODRÍGUEZ BRAVO (2020), *op. cit.*; y LORENZO LIMA, Juan Alejandro y HERNÁNDEZ ABREU, Pablo (2019): «San Rafael arcángel», en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 133.



Inmaculada Concepción, atribuida a Pedro Roldán, que presidió la iglesia conventual. Actualmente en la parroquia de San Juan Bautista.

licenciado y presbítero Tomás Home de Franchi-Lugo pidió ser enterrado a los pies del mismo, dedicándole unas misas en el codicilo de su testamento¹⁴¹.

Sin embargo, el más notorio de todos fue el retablo mayor, uno de los ejemplos más llamativos del barroco de las islas por su estructura de cinco calles. Como hemos señalado, al construir la capilla mayor del monasterio, se colocó en ella un tríptico que el propio José de Llarena debía tener en su casa. No sólo las modas cambiantes, sino el mismo hecho de que el espacio de la capilla fuese considerablemente ancho, debió ser motivo más que suficiente para plantear hacer uno nuevo y ajustado a la amplitud del testero. El crecimiento del convento, la buena situación económica y los encargos de esculturas singulares, como es el caso de la magnífica talla de la Inmaculada, atribuida recientemente a Pedro Roldán y que ocupará posteriormente el nicho central del nuevo retablo, debieron ser razones más que suficientes

¹⁴¹ AHN, Clero, legajo 1800. El codicilo tiene fecha de 1 de junio de 1724. Sus padres, María Inés de Franchi Luzardo y Salvador Home Afonso, eran patronos de la capilla de la Epístola en la iglesia del convento agustino. Véase también LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio (2007): «Los Franchi Alfaro de Canarias», en *Hidalguía*, n.º 324. Madrid: Ediciones Hidalguía, p. 778; y AHPT, ARM, signatura provisional 64.





para encargarlo¹⁴². No obstante, en la documentación del convento no figuran ni su ejecución ni su colocación. Pero sí se nombra a distintos maestros carpinteros que harán diversas labores a lo largo del siglo. Esto nos lleva a pensar que debió tratarse de un encargo particular, financiado o bien por los herederos de Llarena o bien por otra persona fuertemente vinculada con la fundación.

Recientemente se ha planteado que el actual retablo de la nave del Evangelio de la iglesia de San Agustín de La Orotava fue compuesto con elementos del original clariso¹⁴³. Se trata de una hipótesis altamente probable, aunque se viera reducido a tres calles para poder adecuarlo a su emplazamiento actual. El trasiego de piezas del monasterio entre iglesias de la zona nada más cerrarse en 1868 motivó varias quejas por parte de quienes entendían que habían salido perjudicados en el reparto y es significativo que los responsables del templo agustino adujeran esta circunstancia por escrito para tratar de hacerse con algunas de las mejores obras. Lo que, unido a la propia datación del retablo o al hecho de existir en la citada iglesia otras partes similares de la obra desechadas al levantar el actual, conceden a esa hipótesis bastante solidez. En cualquier caso, tanto si aceptamos este planteamiento como si se aportara otro diferente, la realidad de la obra obliga a situarla en las últimas décadas del siglo XVII, tanto por su hechura como por la entronización en él de la Inmaculada en 1682, así como por las pinturas que alberga en el segundo cuerpo y el ático, que originariamente fueron seis pero que al recomponerse se quedaron en cuatro. A este respecto, estas piezas se han relacionado recientemente con el pintor Gaspar de Quevedo o al menos con su taller¹⁴⁴. Efectivamente las pinturas que hoy adornan el retablo pueden relacionarse con el estilo quevedesco, si bien no todas parecen salidas de su mano, apreciándose ciertas carencias en algunos de sus detalles, nada propias del quehacer del artista. La que ofrece más calidad y que puede ser considerada casi con seguridad obra suya es la que representa al Cristo de La Laguna¹⁴⁵. Hay en ella varios aspectos frecuentes en la pintura de Quevedo, tales como la forma de tratar los pliegues del paño de pureza o la peana de la cruz, la calidad del tratamiento del cabello en la cabeza de Cristo o el detalle de la sombra que proyecta la imagen sobre el dosel, en la que el pintor no sólo busca la profundidad, creando un espacio físico entre la figura y el fondo, sino que también ayuda a identificar la representación como una vera efigie, dejando claro que se trata de una escultura. En las otras tres obras podemos encontrar rasgos identificables en su trayectoria artística, como el uso del color, la dependencia de la imagen grabada, el uso de los rompimientos de nubes o la presencia del paisaje. No obstante, la composición general denota la intervención

¹⁴² RODA PEÑA, José (2019): «Inmaculada Concepción», en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 211.

¹⁴³ BARDÓN GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁴ *Ibidem* y LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2019): «Cristo de La Laguna», en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección general de patrimonio cultural del Gobierno de Canarias, p. 67.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

de uno o varios discípulos. Sabemos que tanto Gaspar de Quevedo como Feliciano de Abreu, documentado como aprendiz suyo, colaboraron frecuentemente con el convento¹⁴⁶. Atendiendo a la cronología del maestro, cuya pista se pierde en 1670, la realización de las obras, y por extensión del retablo, habría que situarla en fechas anteriores a ese año. Menciona Bardón González que la presencia de un lienzo de san Esteban entre estos cuatro que formaban parte del retablo debe hacernos suponer que el encargo pudo recaer en Esteban de Llarena Calderón Ponte y Valcárcel, bisnieto del fundador del convento¹⁴⁷. Efectivamente, la horquilla cronológica de este se ajusta perfectamente a la etapa tinerfeña de Quevedo, establecida entre 1650 y 1670¹⁴⁸. Dos datos más deben apuntarse para relacionar al artista con esta obra. En primer lugar, la atribución que se ha hecho de la hechura del retablo a Antonio de Orbarán, que no se estableció en Tenerife hasta 1658 y que estuvo activo en La Orotava entre 1661, año en el que se le encarga el retablo mayor de la iglesia del convento dominico de San Benito, y 1671, cuando falleció¹⁴⁹. Y en segundo lugar, la presencia de los dos aprendices documentados de Quevedo, pues Feliciano de Abreu entra en su taller en 1655 y Vicente González Suárez en 1664. Por lo tanto, las pinturas tendrían que fecharse aproximadamente entre 1660 y 1670 o al menos la que consideramos como obra segura del pintor, cabiendo la posibilidad de que fueran sus aprendices quienes las concluyeran. De hecho Feliciano de Abreu aparece trabajando en el convento desde finales del siglo y hasta su muerte en 1706¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Feliciano de Abreu aparece en varias ocasiones en las cuentas del monasterio y Quevedo parece haber participado no sólo en las pinturas del retablo mayor sino en otras. No referimos al lienzo que representa la *Crucifixión* y que puede haber pertenecido al monasterio clariso junto con el *Ecce Homo* y el *Entierro de Cristo* que guarda el Museo de Arte Sacro El Tesoro de la Concepción. Los tres lienzos, reunidos, tras años separados, en la exposición *Passio Domini. El legado del pueblo*, celebrada en 2021, pueden corresponderse con los situados en el coro del convento, pero, aunque guardan una temática unitaria, no parecen haber formado un único conjunto. De hecho, ya dijimos en su momento que las dos piezas del Museo son de distinta mano, apreciándose en el *Entierro de Cristo* ciertos paralelismos con la pintura sevillana a caballo entre los siglos XVI y XVII, de la que también es deudor Gaspar de Quevedo. Ponemos aquí en valor el tercero de los lienzos, la citada *Crucifixión*, actualmente en la parroquia de San Juan Bautista, en la que vemos la mano de Quevedo, pues varios elementos de la obra se corresponden con su estilo de trabajo. No sería extraño que el pintor fuera el autor de este cuadro, pues de su círculo parece haber salido también la *Crucifixión con donante* del citado Museo y que se inspira claramente en él.

¹⁴⁷ BARDÓN GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 29

¹⁴⁸ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2017): «Gaspar de Quevedo y la encrucijada de su pintura», en *Revista de Historia Canaria*, n.º 199. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.

¹⁴⁹ También Gaspar de Quevedo estuvo relacionado con este convento, para el que pudo pintar algunas de sus obras más apreciadas.

¹⁵⁰ Entre los años 1661 y 1704 aparece frecuentemente entre las cuentas del convento el pago a carpinteros y pintores en relación con el monumento de Semana Santa. Así en 1661 se le dieron al pintor cien reales y cuarenta al carpintero; también en 1663 y en los años sucesivos. En marzo de 1703 se le pagaron setenta reales a Feliciano de Abreu para el monumento de Semana Santa, además de lo que se le pagó al carpintero por armarlo. Lo mismo sucede en marzo de 1704 cuando se le pagan a él y a los oficiales ciento nueve reales por lo mismo: «Por settenta reales que hizo de costo el monumento en que se pagó a felisiano de Abreu por los papeles, lo que se dio al oficial de carpintero





Ático del retablo del Evangelio, iglesia de San Agustín, La Orotava.

De los tres lienzos restantes, el de la derecha representa *La visión de san Francisco de Paula*. La composición del rostro nos remite a san Elías y san Juan de la Cruz, obras que adornan el retablo de la ermita de Franchi y que ya relacionamos con el taller de Gaspar de Quevedo. De hecho, tanto estas pinturas como los cuatro lienzos del retablo que estudiamos fueron atribuidos en su momento a Jorge Iscrot, pintor y dorador de estilo similar, lo que revela el parecido en la ejecución de todas ellas. Este san Francisco de Paula bebe de la misma fuente que el magnífico óleo del mismo título que Murillo pintó hacia 1670, hoy en el Museo J. Paul Getty; o que una obra de escuela sevillana de la misma época, subastada en 2018. Las tres son deudoras de grabados posteriores a 1620, entre ellos los de dos artistas frecuentes entre las fuentes de Quevedo, como son Hieronymus Wierix y Schelte Adamsz Bolswert. El lienzo que representa la *Aparición de la Virgen a san Ildefonso* ofrece mayores recursos técnicos y algunas de las constantes de la pintura de Quevedo, como el uso del color en las vestimentas o el círculo de angelitos que rodea la figura de María. En este caso el pintor opta por una composición más sobria, alejada de disposiciones más complejas y que suelen ser habituales en la escena de la imposición de la casulla al santo. Como es habitual en Quevedo, parte de grabados de la época o ligeramente anteriores, sin complicar demasiado la escena, ya que el cuadro estaba destinado a lo alto de un retablo y debía resaltar la figura del obispo.

por armarlo y el costo de clavos y tachuelas». AHN, Clero Secular-Regular, leg.1793-2. Incluso Salvador de Quevedo, hermano del pintor, actuó como testigo en una escritura del convento el 6 de noviembre de 1683. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-2.



Detalle de *San José con el niño*, anónimo, Sevilla, c. 1600-1610. Parroquia de la Concepción, La Orotava. Fotografía de Adolfo Padrón.

Lo mismo sucede con la pintura de *San Esteban*, en la que sobresale la figura del santo, dejando en un segundo plano otras escenas de su vida, como la lapidación que puede verse a los pies. Este recurso ya lo había utilizado Quevedo en el *San Felipe apóstol* de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, aunque en el caso que nos ocupa parece menos probable su autoría total. De tal forma que la figura es más estática y huye de las composiciones abigarradas que suelen asociarse a la representación de su martirio¹⁵¹.

En este retablo se encontraba también la imagen de san José que el fundador se comprometió a colocar en el documento fundacional fechado en 1601. Esto nos lleva a determinar que la escultura que hoy conserva la parroquia de la Concepción, llegada desde el convento tras su cierre en 1868, es sin duda la que encargó José de Larena, posiblemente traída desde Sevilla, dada su factura y para la que en 1661 se gastaron veinticinco reales en una capa¹⁵². Algo que en recientes publicaciones no se dejaba claro y que aquí cercioramos, pudiendo datarse en los primeros

¹⁵¹ En la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de La Perdoma se conservan dos lienzos, un Crucificado y un san Rafael, probablemente procedentes del convento, aunque parecen obras del siglo XVIII.

¹⁵² AHN, Clero Secular-Regular, legajo 1793 (2).



años del siglo XVII. En lo que sí estamos de acuerdo es en los paralelismos con la escultura sevillana a caballo entre el manierismo y el naturalismo¹⁵³. Antes de que la obra fuera depositada en la parroquia de la Concepción tras el cierre del convento, se sustituyó la figura del niño por una nueva, salida con casi total seguridad de la mano del escultor Fernando Estévez, que ya había trabajado para las monjas. Pudo haber una segunda escultura del santo, pero de vestir, y utilizada para procesionar, con un mayor porte y que llegaría en el siglo XVIII, aunque su destino actual es difícil de determinar.

También desde tempranamente el ambiente de la iglesia fue completado con la música. La comunidad clarisa contó con un órgano al menos desde la segunda mitad del siglo XVII, fecha en la que fue adecentado¹⁵⁴. Y antes de 1690 se gastaron doscientos ochenta y cuatro reales para que se «reparta con las músicas que trabaxan en el culto divino por los gastos de ynstrumentos»¹⁵⁵. En 1723 los religiosos del convento de San Juan Bautista del Puerto de la Cruz pidieron enseñar a alguna o algunas monjas a tocar el órgano «con los modos y cautelas» debidos para mejorar el culto en las funciones importantes¹⁵⁶. Las monjas pidieron a María Magdalena de la Concepción Valcárcel que se dedicara a tocar el órgano y se «exercite en el arte de la Música» ya que no había quien pudiera hacerlo, permitiéndole entrar en el hábito sin dote. Por su parte, ella se obligaba a ser «perpetua organista y asistir a todos los actos que se ofrescan tanto de música como de comunidad»¹⁵⁷. Este órgano antiguo fue de nuevo arreglado en 1749 cuando se gastaron cincuenta reales, junto con otras piezas¹⁵⁸. Parece ser que fue sustituido por otro llegado en 1773 procedente de Hamburgo¹⁵⁹. No obstante, sabemos que a finales de 1792 se consignó un único gasto significativo anotado de la siguiente manera: «se sacaron del Arca tresientos

¹⁵³ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2019): «San José con el niño», en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 127.

¹⁵⁴ BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis (2019): «Órgano», en *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 85.

¹⁵⁵ Es un documento de Juan Riquelme, visitador de la provincia de Andalucía, y es una copia de 1690. Riquelme llegó en 1689. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1795-1.

¹⁵⁶ Petición hecha el 10 de mayo de ese año. AHPT, Conventos, 2933.

¹⁵⁷ AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1796, f. 1025.

¹⁵⁸ Y otros cuarenta y cuatro en una mesa y oficiales; cinco reales más en armar y desarmar el trono; treinta en comprar un incensario y unas vinajeras; ciento cuarenta libros de plata para «platear el trono, con las siete varas de palio, y guión, cada libro asinco de plata que hasen vellón ochossientos setenta y sinco. Mas siento sesenta y quatro reales en los colores y demas materiales. Mas dossientos noventa y sinco reales al ofisial. Mas siento treinta y tres reales y seis quartos en madera y ofisial de las varas de palio y carteras que sesacan»; y quince reales en componer la cruz de plata. Y aunque pareciera que el convento estaba en auge, la realidad es que apenas contaba con trece monjas. AHN, Clero Secular-Regular, leg. 1793-2. En septiembre de 1791 se gastaron siete doblones en la colgadura de coro bajo; y a comienzos de 1795 volvieron a arreglar la conducción del agua, incluida la parte de la calle. AHPT, *Conventos*, 2930.

¹⁵⁹ BARDÓN GONZÁLEZ, *op. cit.*





Plano figurado de la manzana conventual, ya transformada, hacia 1920.
Diseño del autor.

peços los que se entregaron al Señor Jues de Yndias Don Bartolomé Casabuena para efecto de traer por su mano un órgano, para este Convento»¹⁶⁰. Podría corresponder a pagos atrasados, aunque el margen de fechas es demasiado amplio. En cualquier caso parece que este interesante instrumento, conservado hoy en día en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, debió ejercer un papel importante en las celebraciones del monasterio.

RECIBIDO: 12/3/2022; ACEPTADO: 7/4/2022

¹⁶⁰ Tiene fecha del 17 de noviembre de ese año. AHPT, *Conventos*, 2930.



LA PINTURA MURAL EN LOS REALEJOS Y EL PATROCINIO ARTÍSTICO DE JOSÉ LEAL Y LEAL. TRES FRESCOS DE FRANCISCO BONNÍN EN LA CASONA DE LA GORVORANA

Germán F. Rodríguez Cabrera*

RESUMEN

Este artículo intenta acercarse a la pintura mural en Los Realejos. Con un escaso grupo de obras conservadas, destacan los tres frescos realizados por Francisco Bonnín Guerín (1874-1963) en uno de los corredores de la casona de La Gorvorana. La hacienda es un buen ejemplo de las grandes propiedades vinculadas en el mayorazgo que en siglo XIX pasan a ser propiedad de los burgueses retornados del Caribe español. En estas obras se muestra la influencia sobre Bonnín de otros artistas insulares. De igual manera profundizamos sobre su promotor, José Leal y Leal, su vida, sensibilidad artística y su retrato.

PALABRAS CLAVE: La Gorvorana, Francisco Bonnín Guerín, José Leal y Leal, Jules Edoard Diart, La Breña, pintura mural, Los Realejos, El Sauzal.

THE MURAL PAINTING IN LOS REALEJOS AND THE ARTISTIC PATRONAGE OF JOSÉ LEAL Y LEAL. THREE FRESCOS BY FRANCISCO BONNÍN IN LA CASONA DE LA GORVORANA

ABSTRACT

This article tries to approach the mural painting in Los Realejos. With a small group of preserved works, the three frescoes by Francisco Bonnín Guerín (1874-1963) in one of the corridors of the La Gorvorana mansion stand out. The hacienda is a good example of the large properties linked in entailment that in the 19th century became the property of bourgeois returned from the Spanish Caribbean. In these works, the painter shows the influence on Bonnín of other insular artists. In the same way, we delve into its promoter, José Leal y Leal, his life, artistic sensitivity and his portrait.

KEYWORDS: La Gorvorana, Francisco Bonnín Guerín, José Leal y Leal, Jules Edoard Diart, La Breña, mural painting, Los Realejos, El Sauzal.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histcan.2022.204.08>

REVISTA DE HISTORIA CANARIA, 204; mayo 2022, pp. 215-234; ISSN: e-2530-8270





Los Realejos se sitúa en la cara norte de la isla de Tenerife, territorio rico en recursos naturales, culturales y patrimoniales, y forma parte del valle de La Orotava, extendiéndose desde el centro del valle hasta el barranco de Ruiz. El municipio es fruto de la fusión de los antiguos Realejo Alto y Realejo Bajo en 1955. Sus tierras fueron destinadas a uso agrícola y estuvieron vinculadas, durante el Antiguo Régimen, a las principales casas aristocráticas de las islas. Espacios destacados por sus características e historia son las Ramblas, en la costa, parte baja de la ladera de Tigaiga. En ella se conserva un conjunto destacable de haciendas que desde el siglo XVI han seguido las pautas de los ciclos agrícolas isleños. Junto a esta zona, las tierras de La Zamora y La Gorvorana son ejemplo de uno de los paisajes agrícolas que han sobrevivido al desarrollo urbanístico al que ha sido sometido este territorio en las últimas décadas. En la actualidad este grupo de haciendas conforman un paisaje asociado a labores agrícolas y uso residencial que ha permanecido, en parte, poco alterado hasta las últimas décadas.

En La Gorvorana se encuentra la hacienda del mismo nombre, actualmente propiedad municipal, en cuyo interior se localizan las pinturas murales objeto de nuestro estudio. Sus tierras fueron destinadas al cultivo de la vid, no participando mayoritariamente del ciclo del azúcar como otras fincas agrícolas del lugar¹. La explotación tardó en poseer aguas propias para el riego, por lo que se nutría de las aguas sobrantes de la hacienda de Los Príncipes, subastadas en 1642, sumándosele luego las de la fuente de Las Furnias tras su sesión por parte de Carlos II a Baltasar de Vergara y Grimón². El vino y luego el plátano son los protagonistas de los ciclos productivos de la misma hasta la urbanización de buena parte de sus tierras durante la segunda mitad del siglo XX. Estos cultivos necesitan abundante mano de obra, lo que obliga al establecimiento de una población estable dentro de la hacienda para su cuidado. Los colonos durante el Antiguo Régimen, luego medianeros en el siglo XX, fueron la solución dada en la zona desde el siglo XVII. En un primer momento contaron con ocho casas tras el perímetro amurallado, generándose posteriormente grupos de población extramuros como La Longuera o El Toscal, origen del actual barrio del Toscal-Longuera. En el siglo XIX, con el fin del Antiguo Régimen, estas tierras sujetas a vínculos hereditarios son vendidas a nuevas fortunas llegadas de América, que en parte las renuevan y dotan de nueva vida. Estas familias vuelven a habitar estos antiguos edificios renovando parte de ellos y creando nuevos espacios habitacionales, productivos o de recreo. En el caso de La Gorvorana, destaca el corredor cerrado con ventanas acristaladas donde se encuentran las obras ahora tratadas y la creación de *El Bosque*, un jardín en medio de un mar de plataneras.

* Instituto de Estudios Canarios. E-mail: gerfaroca@hotmail.com.

¹ PÉREZ MORERA, Jesús (2013): «El azúcar y su cultura en las islas Atlánticas», en *500 años de La Palma y Flandes (1513-2013)*. Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Islas Canarias.

² CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, Guillermo (1943): «La hacienda de Los Príncipes». Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.



Figs. 1 y 2. Cabecera exterior de la capilla mayor. Iglesia del Apóstol Santiago (det.).
Fotos del autor.

LA PINTURA MURAL EN LOS REALEJOS

El municipio cuenta con pocos ejemplos conservados, por lo que son interesantes las obras que sobrevivieron tras las destrucciones sufridas durante los siglos XIX y XX. Al respecto, en la pared externa de la capilla mayor de la parroquia del Apóstol Santiago se descubrió, en el año 2020, el único ejemplo de pintura mural al aire libre del municipio. La pared, además, ya contiene varios elementos como una cruz de tea con fecha de 1596 y una placa de mármol que recuerda el fin de la conquista de la isla. Esa consideración nos lleva a suponer que al pie del santo madero se trazaron a finales del siglo XVIII unas ramas como palmas de victoria y un medallón orlado y coronado, que contiene en su interior una leyenda parcialmente perdida³. Estos elementos aluden al fin de la conquista dotando a la pared de un carácter histórico que se ha ido remarcando desde el siglo XVI al XIX (figs. 1 y 2). Por otro lado, en el interior del templo, las jambas de las ventanas abocinadas ubicadas sobre las puertas laterales y las de la antigua capilla de Nuestra Señora del Rosario (actual de Los Remedios) acogen otros ejemplos de pintura parietal, concretamente motivos florales que decoran los muros de los tres huecos. Realizados en el Setecientos, su trazo, motivos y composición nos permiten vincularlos con la labor del pintor Cristóbal Afonso (1742-1797)⁴. En este mismo lugar, además, se le pueden atribuir los

³ La aparición de estas pinturas propició la paralización de las obras en este tramo del edificio para su valoración y puesta en valor.

⁴ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2020): «Cristóbal Afonso (1742-1797) y la pintura mural en Canarias. Nuevas ideas y atribuciones», *Actas de los XXIV Coloquios de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria.





Fig. 3. Detalle de las jambas de las ventanas. Iglesia del Apóstol Santiago. Foto del autor.

trabajos decorativos de las paredes exteriores del cerramiento de la sillería del coro y la caja del órgano del siglo XVIII⁵ (fig. 3).

También las ermitas de San Vicente Mártir y San Pedro Apóstol conservan otros ejemplos de pintura parietal. En el primero de los casos nos encontramos frente a una cabecera policromada imitando una colgadura de damasco decorada con ramos vegetales y ondulante guardamalleta, rematada por borlas en su parte superior. Siguiendo el patrón de los damascos del siglo XVIII, son un precedente de los cortinajes pintados en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, de manos de autores tan destacados como Gumersindo Robayna Lazo (Santa Cruz de Tenerife, 1829-1898) y/o Manuel López Ruiz (Cádiz, 1869-Tenerife, 1960). Las de Los Realejos, barrocas en su naturaleza y representación, debemos relacionarlas con la renovación del discurso estético del que es protagonista la ermita en la segunda mitad del siglo setecientos⁶. En ese tiempo se construye un nuevo retablo y andas proce-

⁵ En la segunda mitad del siglo XX el coro y su sillería fueron desbaratados. Sus restos se apilan en los depósitos de la casa parroquial. La sillería es una pieza única en la isla realizada por Cristóbal Fernández y Juan Rodríguez Zamora en 1669. En 1776 se construyó la tribuna donde se colocó el órgano realizado por Antonio Corchado Fernández (1750-1813).

⁶ Las obras son de de gran interés. Su aspecto actual en tonos blancos y ocre es fruto de un repinte, ocultando el tono morado de fondo. Pese a su buen estado general se hace necesaria su restauración.



Fig. 4. Cabecera de la ermita de San Vicente mártir. Foto del autor.

sionales que atribuimos a Laureano Beraud, castellanizado Verde (Realejo de Abajo, 1737- +?), hijo del tallista francés Guillermo Beraud (c. 1725-1755). Respecto a la policromía del retablo, púlpito y colgaduras de la cabecera, las relacionamos con los pinceles del pintor Gerardo Núñez de Villavicencio (1729-1778...), no así el trono de la imagen, compuesto por predela, flameros y frontal, que consideramos salió de la mano del mentado Cristóbal Afonso. Por otro lado la ermita de San Pedro recuperó, tras su restauración en los años noventa del pasado siglo, una orla que recorre todos sus muros y reproduce la encontrada durante los citados trabajos (fig. 4).

A comienzos del siglo xx, el entonces santuario de Nuestra Señora del Carmen, antigua iglesia conventual de San Andrés y Santa Mónica, recibe dos obras de Manuel López Ruiz, concretamente dos lienzos adheridos al muro. Estas pinturas exvoto plasmaban los acontecimientos acaecidos en los primeros años del Novecientos en el Puerto de la Cruz, donde por intervención mariana se evitó una desgracia a los marinos. Las pinturas estaban a ambos lados de la capilla mayor y desaparecieron en el incendio acaecido en el mes de febrero de 1952, que destruyó este convento de monjas agustinas⁷.

⁷ RODRÍGUEZ CABRERA, Germán F. (2013): «Devenir histórico de la Venerable Hermandad-Cofradía de Nuestra Señora del Carmen», en *Vitis florigrá. La virgen del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia*. Los Realejos, pp. 367-399.



La llegada del Ochocientos, con los cambios sociales, económicos, territoriales y políticos que se dan en el país, propicia la renovación de los espacios domésticos heredados y la construcción de nuevas viviendas y residencias. En este contexto debemos encuadrar la intervención de José Leal y Leal en la casona de La Gorrerana y el encargo en otras viviendas de la naciente burguesía local. Por las mismas fechas, la hacienda de Los Príncipes –antes en el Realejo de Abajo– también cambia de manos, siendo adquirida en 1870 por Celedonio Camacho Pino y Pedro Melo Hernández, que se habían constituido en sociedad para su compra, repartiéndose luego sus tierras y casas. En esa partición, la casa de La Parra cayó en manos de Camacho y la de Los Lagares en la de Melo. Un año después, en 1871, se levanta un nuevo cuerpo en la vivienda, en el lado del poniente, que vendría a completar la construcción ya existente⁸. La nueva obra miraba a los jardines de La Princesa, donde estaba uno de los estanques para los remanentes de agua del heredamiento. El salón principal de la vivienda fue decorado con pinturas murales que representaban escenas galantes en idealizados paisajes y cortinajes, tal vez recreando momentos vividos por sus antiguos propietarios, los príncipes de Asculi, cuyas vidas se perfilan como un tema recurrente en esta centuria. Esta vivienda pasó a manos del Ayuntamiento de Los Realejos a finales del siglo xx y en su proceso de restauración se destruyeron las pinturas que las decoraban.

Junto con los nuevos terratenientes, la burguesía se perfila como otro elemento dinamizador de la cultura y las artes en el municipio. En los años ochenta del siglo xix llega al Realejo de Abajo el matrimonio compuesto por Cipriano de Arribas e Hilaria de Abia⁹. Tras la muerte de la esposa, Arribas contrae nuevas nupcias con la profesora Concepción Ruiz Marín (1895-1919) y construye una nueva vivienda al pie de la plaza Joaquín García Estrada, en el núcleo de San Agustín. En estilo ecléctico, su salón principal fue decorado por Manuel López Ruiz durante los primeros años del siglo xx, tal vez coincidiendo con su intervención en los muros de la cercana iglesia de Nuestra Señora del Carmen. El artista y el mecenas debían conocerse desde su estancia en Icod de los Vinos, donde el gaditano pintó varias obras. Las cuatro paredes de la estancia contenían paisajes, espacios ajardinados con árboles y una alacena central en uno de sus muros; la decoración mural se extendía por la cubierta donde se recreaba un celaje con andoriñas. Tras la muerte de su promotor, la vivienda fue adquirida por Nicolás González Abreu y Manuela del Carmen, pasando a sus descendientes, que la derribaron en la década de los ochenta del mismo siglo. Los cuatro murales se conservan tras ser arrancados de las paredes antes del derribo bajo la supervisión de Ezequiel de León Domínguez (La Orotava, 1926-2008), ignorándose su paradero actual.

⁸ En la base de piedra de uno de los pilares de tea que sostienen los corredores de esta zona de la casa se encuentra grabada esta fecha. La vivienda de Los Lagares ahora se denomina Casas de La Parra.

⁹ RODRÍGUEZ CABRERA, Germán F. (2022): «Hilaria de Abia, la musa de Cipriano de Arribas, historiadora por Amor. Nuevos datos sobre su vida». *Catharum*, n.º 19. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Puerto de la Cruz, pp. 15-24.





Figs. 5 y 6. Angelina González, c. 1920. Colección particular, Los Realejos. Foto del autor.

Otros ejemplos se conservan en la vivienda situada en el número 4 de la calle de El Medio, en el casco histórico del Realejo de Abajo. Se trata de cuatro pinturas murales colocadas en la zona superior de las puertas de acceso a las dos primeras habitaciones. Comparten una ubicación similar a las estudiadas en la hacienda de La Gorvorana. La casa fue construida por Francisco de Mesa y Balbina Fregel Andújar a principios del siglo xx, propietarios de otras viviendas en la misma calle¹⁰. Las cuatro pinturas, en concreto óleos sobre lienzo adherido a la pared¹¹, representan paisajes idílicos con escenas de campiña y marítimas. Estas obras muestran la influencia paisajística de las escuelas del norte de Europa, pero plasmadas con poca soltura en los pinceles y una mínima composición, aunque no carentes de encanto. Las cuatro están firmadas por Angelina González Rodríguez (Los Realejos, 1908-2001), dueña de la vivienda, que la había heredado de su madrina de bautismo, Balbina Fregel, por lo que debieron ser realizadas en las primeras décadas del siglo xx (fig. 5 y fig. 6).

¹⁰ El matrimonio era dueño de diversas explotaciones agrícolas en el municipio y destacó por su apoyo a la cercana parroquia. En ella construyeron la sala de los hermanos para la confraternidad del Santísimo Sacramento y el baptisterio, espacio ahora ocupado por la torre, donde tenían su tumba.

¹¹ Las cuatro obras comparten las mismas medidas: 100 × 39 cm. Su estado de conservación es aceptable. Agradecemos a María Negrín, su actual propietaria, y a Francisco Javier Hernández la información.



EL MAYORAZGO DE LA GORVORANA Y LOS LEAL

Respecto a las tierras que componen el antiguo mayorazgo de La Gorvorana, son producto de las datas entregadas a la familia Grimón y las compras realizadas tras el matrimonio de Juana Grimón y Hemerando con Cristóbal López de Vergara, que consolidaron su dominio territorial del lugar. En 1629, tras la muerte de Cristóbal López seis años antes, se establece la vinculación bajo mayorazgo de los bienes familiares y se ligan a la figura de su hijo Baltasar de Vergara y Grimón, desde 1666 primer marqués de Acialcazar.

Mediante una acertada política matrimonial, la familia López de Vergara-Grimón logra consolidar una importante posición en la sociedad isleña. Esos enlaces matrimoniales les permitieron mantener vínculos estables con las principales familias de la isla y la corte, esfera donde pasaron a residir tras el matrimonio en 1681 de Mariana Alvarado-Bracamonte y Benavente (hija del primer marqués de La Breña, Diego Alvarado-Bracamonte y Vergara-Grimón) con Pedro Fernández del Campo Angulo, segundo marqués de Mejorada del Campo, llegando sus sucesores a ser grandes de España y habitar de manera permanente en la península.

La ausencia de los propietarios tras la marcha de la II marquesa de La Breña a la península hará que se nombren diversos administradores para el gobierno del mayorazgo. Este modelo de gestión también será seguido por otras casas nobiliarias, como sucedió con las tierras del adelantado de Canarias con sede en la cercana hacienda de Los Príncipes, donde muchos de sus administradores pasaron luego a gestionar los bienes de los Vergara-Grimón. Destacan en el desempeño del cargo, por su gestión y su proyección posterior, Matías de Gálvez y Gallardo (1717-1784), luego nombrado virrey de México, y, por su impacto en los bienes muebles del mayorazgo, Agustín García de Bustamante, en el cargo desde 1724 a 1746¹². Este administrador, además de aumentar la rentabilidad de las tierras mejorando la canalización de las aguas, remozó y aumentó la casa del mayorazgo en el Puerto de la Cruz y dio la dimensión y gran parte del aspecto actual a la casona de La Gorvorana, como así lo atestigua su correspondencia con los propietarios y la inscripción que luce en una de las almenas que remata el edificio en su lado norte¹³ (fig. 7).

Tras el final del Antiguo Régimen, muchas de estas grandes propiedades, vinculadas durante siglos a unos apellidos, cambiaron de manos. En la década de los años setenta del siglo XIX, llegan a las islas muchas familias canarias emigradas al Caribe que compran algunos de los antiguos mayorazgos o parte de ellos siendo así como las dos principales haciendas realejeras cambiaron de manos. La de Los Prín-

¹² ARVELO GARCÍA, Adolfo (2006): «Propietarios absentistas y administradores emprendedores. Una mirada a la sociedad canaria del siglo XVIII desde la correspondencia privada de Agustín García de Bustamante». *Revista de Historia de Canaria*, n.º 188. Universidad de La Laguna, La Laguna, pp. 11-44.

¹³ RODRÍGUEZ CABRERA, Germán F. (2020): «De las casas que habitó el escritor Agustín Espinosa. Nuevos datos y aportaciones». *Catharum*. Revista de ciencia y humanidades del IEHC. n.º 18. Puerto de la Cruz, pp. 63-78.





Fig. 7. Casona de La Gorvorana. Los Realejos. Foto del autor.

cipes fue adquirida por Celedonio Camacho Pino y Pedro Melo Hernández, y la de La Gorvorana por los hermanos Leal y Leal en octubre de 1877; ambas familias, con orígenes palmeros, regresan a las islas a consecuencia de la creciente inestabilidad política en el Caribe hispano.

La compra de las tierras de La Gorvorana y La Breña por los hermanos Leal y la división entre ellos de las propiedades del mayorazgo dotan a la casona de La Gorvorana de renovado protagonismo en el norte de Tenerife. El amplio número de propiedades vinculadas es dividido entre los Leal adjudicándose entre ellos las tierras y casas del valle de La Orotava, la comarca de Acentejo, La Laguna y Santa Cruz de Tenerife¹⁴. Los hermanos aprovecharon las residencias ya existentes en La Laguna, Casa de Alvarado-Bracamonte y sus solares adyacentes, para levantar nuevas viviendas mostrando una imagen de renovación y cambio. En Los Realejos la casona de La Gorvorana quedó en manos de José Leal y Leal tras la partición de 1884. En la misma, pese a su tamaño y amplitud, se renuevan algunas estancias para darle una nueva imagen y adaptarse a los nuevos tiempos. Lo único que ha llegado hasta nuestros días es el corredor abierto al sur, que, frente a los habituales corredores abiertos con baranda y antepecho de madera, como el conservado en el lado del poniente

¹⁴ La hacienda de referencia del mayorazgo en la comarca es la de La Breña, en El Sauzal. Ésta, junto con otras tierras, fue sumada al mayorazgo de los Vergara-Grimón tras el enlace con los Alvarado-Bracamonte.



(siglo XVII), se presenta cerrado por ventanas de guillotina y muros de mampostería. Este sitio dotado de nueva carpintería es ornamentado con pinturas murales sobre las puertas. Delimitados por tapajuntas que rematan los vanos se conservan, al menos, tres obras pintadas por Francisco Bonnín Guerin. Posiblemente existiera una cuarta pintura, pero no es visible al estar repintado el cuarto paño. Exteriormente la intervención se materializa en la renovación de parte de la escalera de acceso a la planta noble¹⁵. Las ventanas de guillotina y el remate con barandas de balaustres recortados para el espacio de solaz representan la intervención en el viejo corredor. Hay que añadir que la estancia se cubre no por techos a cuatro aguas y teja árabe como ocurre en el resto del edificio, sino por una azotea de torta de barro, astillas y el envigado como soporte. Estas obras se realizaron, probablemente, el año de la partición de los bienes, como puede interpretarse por la inscripción que aparece en la chimenea más antigua de la vivienda, donde figura el año 1884, así como la que se observa en las pinturas de Bonnín, 1891.

La familia también construyó una nueva vivienda hacia 1879 en la parcela conocida por Los Bancales, en el lindero del poniente de las propiedades realejeñas. La nueva casa de los Leal, en las tierras del mayorazgo de La Gorvorana, es de una sola planta con amplios corredores exteriores sobre pilares de fundición en sus corredores abiertos al sur y al naciente, que contienen la inscripción *Pérez Hernández, Sevilla*. En lo alto de una de sus cubiertas se encuentra la fecha de 1897, lo que hace suponer un proceso constructivo en fases. En esta idea redunda la presencia del año 1900 en uno de los tres almacenes que se encuentran en la explanada frente a la fachada principal de la residencia. Su interior lo articula un patio central con una fuente de mármol y cierre de puertas con vidrios de colores en su parte noble. Los suelos y parte de los techos del corredor están enlosados con piedra chasnera. La construcción se completa con un jardín al norte y otras dependencias agrícolas y casas de colonos. Destaca la portada constituida por altos pilares rematados por copas, todo en piedra, y puertas de barrotes de hierro y madera. Esta residencia con todas las construcciones aledañas queda en manos de Antonio Leal Martín, y en la actualidad es propiedad de los descendientes de sus sobrinos¹⁶. Otro espacio de nueva creación, con mayor recuerdo en la población del valle, es *El Bosque*, un jardín de plátanos del Líbano, eucaliptos y palmeras canarias situado en el extremo sur de la propiedad. El lugar se convierte en particular espacio de recreo para propietarios y vecinos, en una nueva versión de los ideales de la jardinería, dentro de los parámetros estéticos del posromanticismo¹⁷.

¹⁵ La escalera de acceso a la segunda planta, la principal de la edificación, muestra una zona donde los escalones originales de piedra están cubiertos por losas nuevas. Estas nuevas piedras podrían corresponder con las obras de mejora de la edificación que realizó José Leal y Leal.

¹⁶ Agradecemos a D. Carlos de la Cruz Chauvet –recientemente fallecido– que nos haya facilitado la visita a la vivienda.

¹⁷ Aún perduran restos a pesar de las intervenciones urbanísticas y trazados de nuevas vías sobre gran parte de la superficie que ocupaba. Sobre la jardinera de la zona y Los Realejos tratamos en el artículo «Los Castro y sus tierras. Las haciendas de Zamora y El Miradero», en *El Legado de la*



En 1884 se ejecuta la partición de las propiedades entre José Leal y Leal y su sobrino José Leal Martín. La muerte de Antonio Leal y Leal (Güira de Mellena, Cuba, 1851-1883) propicia que su viuda, Lucía Martín Pérez, asuma la representación de su hijo, José Leal Martín nacido en La Laguna en 1881, y se haga partición de los bienes. Posteriormente ella contrae nuevas nupcias con Juan de la Cruz González, procreando varios hijos. El hermano menor de Antonio Leal y Leal era José, que nace en 1854 en Palacios, isla de Cuba. Hijos de Antonio Leal Méndez, natural de Mazo (La Palma), y Antonia Leal Domínguez de Güira de Melera. Tras su traslado a Tenerife contraen matrimonio. Antonio Leal casa con Lucía Martín, natural de La Laguna, mientras que su hermano José lo hace con M.^a Candelaria Laserna Guzmán. De este matrimonio nacieron varios hijos, a saber: José, Catalina, María del Carmen y Pedro Leal Laserna, este último fallecido con menos de un año en La Gorvorana¹⁸. En el momento de la muerte de su hermano, José Leal se encontraba en Tenerife, donde se había establecido. En la partición de los bienes conjuntos del mayorazgo de La Gorvorana y La Breña, José Leal se queda con las casas principales de La Breña en El Sauzal y en Los Realejos con la casona principal del mayorazgo de La Gorvorana y las tierras a sus espaldas. En manos de Antonio quedó la nueva vivienda en las tierras de Los Bancales y la casa Leal.

José Leal pasa sus días entre las casas de Los Realejos, El Sauzal y Santa Cruz. Durante sus estancias en La Gorvorana lleva a cabo algunas reformas, tal y como lo constatan las fechas ya citadas, presentes en la chimenea y en las pinturas de Francisco Bonnín. En noviembre de 1899 muere María Candelaria Laserna dejando huérfanos a tres hijos de corta edad¹⁹. Algunos años después, en agosto de 1904, contrae un segundo matrimonio con María de las Nieves Padrón Anceume, hermana del notario del Realejo de Abajo, Juan Bautista Padrón. José Leal y Leal muere poco después, el 5 de septiembre de 1904, con 51 años de edad en Santa Cruz de Tenerife²⁰. Un año después de su fallecimiento, en 1905, se procede al reparto de sus bienes entre sus hijos y su viuda. Y ese mismo año, el 27 de septiembre, su hija Catalina Leal Laserna contrae matrimonio con su primo hermano Antonio Leal Martín (La Laguna, 1881-Madrid, 1936?)²¹. De esta unión nace Sara Leal y Leal, que más tarde casará con Feliciano Torres (figs. 8 y 9).

Tras la muerte de José Leal y Leal, la gestión de La Gorvorana dependerá de sus hijos, que a lo largo de los años veinte firman diversos contratos de arren-

familia Betancourt. Aliciente académico, patrimonial y turístico en Tenerife. Universidad Europea de Canarias, Gobierno de Canarias, villa de La Orotava, 2018, pp. 117-140.

¹⁸ Falleció el 10 de noviembre de 1889 a la edad de cuatro meses en La Gorvorana. Fue enterrado en el antiguo cementerio del Realejo Alto. Como informante de su muerte figura el notario del lugar Juan Bautista Padrón.

¹⁹ *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de noviembre de 1904. En ese año se publica la esquela por el quinto aniversario de su fallecimiento.

²⁰ *El Tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de agosto de 1904.

²¹ *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de septiembre de 1905. El enlace lo ofició el Rdo. José Rodríguez Moure, actuando como padrinos Lucía Martín, madre del novio, y Antonio T. Valle, tutor legal de la novia.





Figs. 8 y 9. Retratos de José Leal y Leal y Candelaria Laserna Guzmán.
Colección particular, El Sauzal. Fotos del autor.

damiento con varias compañías fruteras como la casa Yeoward²². En la postguerra, parte de la propiedad es vendida a Manuel Hernández Suárez, que explota las tierras con el cultivo del plátano, adquiriendo también la elevadora de aguas de la Gordejuela. Manuel Espuela, como era conocido, regenta muchas de las tierras de la zona denominada Toscal-Longuera a largo de las estas décadas. A él se deben las sorribas de las huertas de la propiedad y parte de los Llanos de Méndez, junto con la firma Yeoward, propietaria o arrendataria de éstas. Durante el tiempo que fue propietario eliminó gran parte de la tea de un ala de la casa de La Gorvorana, sustraída para la construcción de su residencia en Santa Cruz de Tenerife bajo la dirección de Tomás Machado. En esta intervención se destruyó una parte del despacho del administrador²³.

En los años ochenta del siglo xx la propiedad es adquirida por la familia Acevedo, que ocupa gran parte de las tierras de Manuel Hernández y el elevador de la Gordejuela, haciendo uso residencial de parte de la casona. Durante varias

²² Puede servir de ejemplo este anuncio publicado en *La Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, el 31 de mayo de 1927.

²³ La estancia del administrador se sitúa en el extremo norte de la edificación, con ventanas a la explotación, al Puerto de la Cruz, y acceso desde la planta noble a las bodegas y cuadras. Desde la estancia se podía acceder a la azotea de vigas, astillas y torta, en su parte superior, y a un pequeño mirador que daba un mayor control de las tierras y el horizonte. Este mirador servía de comunicación con el que poseía desde la primera mitad del siglo xviii la casa que el mayorazgo tenía en el Puerto de la Cruz, lo que facilitaría la comunicación comercial y la exportación.

décadas fue usada como residencia de los trabajadores y como empaquetado de plátanos, alterando la configuración original del patio, pero no del edificio. En el presente siglo es cedida en compensación urbanística al Ayuntamiento de Los Realejos, actual propietario del inmueble. Durante este tiempo las pinturas murales de Bonnín no han sido alteradas.

LAS PINTURAS MURALES DE FRANCISCO BONNÍN EN LA GORVORANA

Francisco Bonnín Guerín (Santa Cruz de Tenerife, 1874-Barcelona, 1967) es uno de los pintores más recocidos del siglo xx de Canarias. Su contribución a la iconografía del pueblo aún no se ha valorado suficientemente a pesar de que ésta se inicia desde fechas tempranas. Desde el punto de vista técnico su nombre se asocia a la acuarela, siendo su dominio uno de los hitos de la disciplina en la historia del arte en las islas. Las pinturas al fresco realizadas en la casona de La Gorvorana son una rareza en su producción, tanto por la realización como por su antigüedad. Firmadas y fechadas en el lado inferior derecho, indican que fueron ejecutadas entre octubre y noviembre de 1891, cuando solo tenía diecisiete años. En total son tres obras, repartidas sobre tres de los cuatro dinteles que se abren al corredor cerrado; es posible que hubiera una cuarta sobre el cuarto dintel. Desde la puerta de acceso al recinto, la primera la hemos titulado *Vista de ciudad desde la otra orilla del lago* y aparece firmada en octubre de 1891. Representa un idealizado paisaje europeo continental donde un grupo de árboles en primer plano dejan ver la superficie un lago navegable y al fondo el perfil de la urbe; presenta influencias de la pintura paisajística europea. La segunda pintura es más interesante para el municipio, pues reproduce una *Vista del Realejo Alto* donde se observa el casco urbano con la torre de la iglesia recortando el perfil de la loma, donde reconocemos las laderas de Tigaiga. En cambio, en primer plano nos ofrece una vista del mundo del agro isleño. La figura de un paisano vestido con traje tradicional cargando los útiles de labranza domina la composición, además de un carretero que guía una carreta llena de trigo. El paisaje aparece salpicado de pajeros, otras viviendas y una era. Podría considerarse una de las primeras aproximaciones al paisaje insular del autor, que resultó más adelante su principal recurso temático. La obra relaciona estas primeras creaciones con los gustos del momento, el de una naciente pintura paisajista de las islas en la que se muestra la influencia de Cirilo Truilhé y Filiberto Lallier sobre un joven Bonnín tanto en la temática como en la técnica²⁴. La tercera es un *Bodegón con aves y pandereta* firmado en noviembre de 1891, presentado en medio de un patio alicatado donde se abre a un cielo con golondrinas en su lado izquierdo. La composición, remarcada por un

²⁴ Ésta es la obra que más ha sufrido los actos vandálicos a los que ha sido sometido el edificio desde hace más de una década. El fresco presenta varios ataques con pintura plástica que han cubierto al personaje central y otras partes de la misma.





Fig. 10. *Vista de ciudad desde la otra orilla del lago*. Francisco Bonnín, 1891.



Fig. 11. *Vista del Realejo Alto*. Francisco Bonnín, 1891.

cortinaje, sitúa en el centro el bodegón compuesto por una pandereta, aves, jarrones y macetas con flores y cintas. Plasma el gusto modernista del tránsito del siglo siendo la que presenta una mejor soltura de pincelada, con una clara influencia en los trazos y color de su maestro Ubaldo Bordanova Moreno (Madrid, 1866-Santa Cruz de La Palma, 1909). Sobre la puerta de la estancia más destacada del edificio, por su antigüedad y labores de carpintería en su techumbre, se encuentra un cuarto paño ahora repintado²⁵ (figs. 10, 11 y 12).

²⁵ Las medidas son: *Vista de ciudad desde la otra orilla del lago* (120 × 52 cm); *Vista del Realejo Alto* (150 × 41 cm); *Bodegón con aves y pandereta* (126 × 47 cm); y el paño repintado (120 × 52 cm). Sería recomendable su intervención en el cuarto dintel para comprobar si se conserva o no la cuarta pintura.

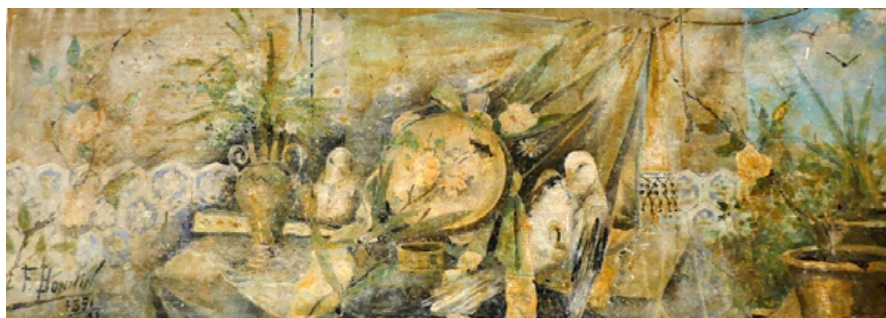


Fig. 12. *Bodegón con aves y pandereta*. Francisco Bonnín, 1891.

Estas pinturas se perfilan como las primeras intervenciones murales del artista. Esta disciplina, tan poco practicada posteriormente, es resuelta con bastante soltura. No es hasta la vuelta de su estancia formativa militar y artística en la Península cuando interviene en fechas cercanas a 1912 en los techos de la vivienda de la familia Miranda en el Puerto de la Cruz, ya con otro registro de pincelada²⁶. La formación de Francisco Bonnín en Tenerife se desarrolla en la capital de la mano de Ubaldo Bordanova, que ejercía como profesor entre los años 1888 y 1890²⁷. En los últimos meses de 1891 Francisco Bonnín está trabajando en la casona de La Gorvorana, donde aplica muchos de los conocimientos adquiridos con su maestro, un madrileño nacido en 1866, especialista en pintura mural. Durante su estancia en Canarias trabajó tanto para Tenerife como para La Palma, donde se concentra el grueso de su obra y donde muere en 1909. Entre 1890 y 1895 intervino en la capilla de San Pedro de Arriba en Güímar. La influencia del maestro se aprecia igualmente en otra pintura firmada por Francisco Bonnín el mismo año que intervino en los murales realejeros y conservada en la parroquial de San Juan de La Rambla. La composición la centran dos ángeles plasmados con gran soltura de pincel y, a su alrededor, diversos tipos de plantas floridas y mariposas dotan a la obra de una frescura propia del siglo y de la estética de Bordanova (fig. 13).

El promotor de la intervención de Bonnín Guerin en la centenaria casona es José Leal y Leal, un rico indiano que se muestra como un personaje atrayente por el interés que muestra por mejorar las propiedades adquiridas y los bienes muebles asociados a ellos. En su casa de La Breña, en El Sauzal, se conservaban, además de sus retratos, una serie de obras de autores contemporáneos como Filiberto Lallier Aussell (La Laguna, 1844-Santa Cruz de Tenerife, 1914) y Cirilo Truilhé Hernández

²⁶ GONZÁLEZ COSSÍO, Carmen (1993): *Francisco Bonnín*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias.

²⁷ POGGIO CAPOTE, Manuel (2019): «Bordanova en La Palma» en *Anales de la Real Academia Canaria de las Bellas Artes*, n.º 12. Tenerife, pp. 39-50.





Fig. 13. Francisco Bonnín, 1891. Iglesia de San Juan Bautista, San Juan de la Rambla. Foto del autor.

(Santa Cruz de Tenerife, 1813-1904)²⁸. Estos pintores son referencia obligada para los gustos estéticos del momento, con amplia presencia en otras colecciones burguesas tinerfeñas de su tiempo, caso de la de Patricio Estévez hasta su disgregación²⁹. Nuevos gustos que apostaban por la pintura de paisaje, siguiendo las corrientes del romanticismo en España de modo que en los frescos de la hacienda de La Gorrerana, además de la influencia de Ubaldo Bordanova, se aprecia el influjo de estos autores, principalmente por lo que respecta a los paisajes³⁰.

En los retratos conservados de José Leal y Leal (1854-1904), aparece como un hombre que mira al espectador seguro de sí mismo. Pintado al óleo y con unas medi-

²⁸ Agradecemos a la familia Guimerá Ravina y a Juan de la Cruz Rodríguez las facilidades dadas para la visita a la hacienda.

²⁹ En los últimos años las obras de autores del siglo XIX se han ido liquidando, pasando a otras colecciones privadas emergentes y a instituciones públicas de la isla de Gran Canaria.

³⁰ Sobre su figura debemos citar los trabajos de FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (2013): «Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico», en *Anales de la Real Academia Canaria de las Bellas Artes*, n.º 6. Tenerife, pp. 131-153 e *ibidem* (2014): «El Académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914)» en *Anales de la Real Academia Canaria de las Bellas Artes*, n.º 7. Tenerife, pp. 189-207.

das de 95 × 75 cm, está sentado, vestido de negro con leontina y gemelos haciendo gala de su fortuna y posición. Aparece con gafas y barba recortada siguiendo la moda de su tiempo. Sentado en una silla de brazos y espaldar curvos, apoyando una de sus manos en uno de sus brazos en la que muestra un puro encendido, mientras que en la otra porta un bastón, presentándose como un indiano, un nuevo terrateniente. Pese a que la obra presenta algunos desperfectos, éstos no le restan calidad. En el lienzo encaja la figura de medio cuerpo, mostrando un discurso elaborado por pequeños detalles que se convierten en protagonistas, siendo un buen ejemplo del nuevo modo de representar a las élites del momento, la modernidad, donde las formas del Antiguo Régimen se abandonan. En cuanto a la autoría proponemos una atribución al pintor francés Jules Edouard Diart (1840-1890), establecido en Tenerife entre 1861 y 1864³¹. Diart llega a Canarias buscando los beneficios de su clima para la salud, instalándose en el Puerto de la Cruz. De su estancia en Tenerife se han identificado hasta el momento tres obras, a saber, el retrato del beneficiado de la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, Manuel Ildefonso Esquivel en 1861; el de Sebastiana del Castillo, marquesa de la Quinta Roja; y el retrato de su hijo Diego Ponte del Castillo (1840-1880). A ellos hay que añadir esta propuesta para el retrato de José Leal y el del aristócrata Lorenzo Machado Ascanio (1804-1864), firmado en 1862 e integrado en la galería de retratos de la Casa Machado³². En todos ellos, Diart realiza un acercamiento a los retratados plasmando con mucho acierto su psicología. Con una paleta de tonos oscuros y ocres y con fluido pincel, ejecutó durante su paso por la isla unos interesantes ejemplos para el retrato insular del Ochocientos (fig. 14).

También se conservan en la casa de La Breña sendos retratos de José Leal y su esposa María Candelaria Laserna Guzmán, hechos al carboncillo y enmarcados en óvalos que plasman similares características psicológicas para él. Las obras, firmadas con las iniciales A.M. y enmarcadas en la ciudad de La Habana, parecen anteriores cronológicamente al retrato al óleo, por sus rasgos juveniles³³.

Junto con la mejora y ornato de sus residencias, José Leal se ocupó también de las ermitas de los antiguos mayorazgos en los que mantuvieron la propiedad. De su voluntad pudo haber partido el repinte anaranjado que matizaba el oro y la policromía del retablo barroco de la de Nuestra Señora de Guadalupe de La Gorvorana; retirado en 2013, cuando se redoraron nuevamente las tallas. En la ermita de San José de La Breña, José Leal mostró mayor interés en su restauración, aportándose algunos datos en la partición de los bienes familiares con su sobrino, Antonio Leal

³¹ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (2008): «Edificación de la nueva fachada en la parroquia matriz del Puerto de la Cruz». *Catharum*, Revista de ciencias y humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, n.º 9. Puerto de la Cruz, pp. 49-59.

³² Lorenzo Machado está muy relacionado con la actividad cultural del valle de La Orotava, donde se le vincula con la creación de las primeras bandas de música de La Orotava y Los Realejos. En este último municipio fundó la Sociedad La Filarmónica del Realejo Bajo, que aún perdura.

³³ Con unas medidas de 45 × 57 cm, en su trasera contienen la publicidad de la casa de enmarcado: *la Paleta Dorada de Godofredo Balsa*.





Fig. 14. Retrato de José Leal y Leal. Jules Edouard Diart (atrib.).
Colección particular, El Sauzal. Foto del autor.

Martín³⁴. En ese tiempo la imagen de su patrón se encontraba en la ermita de San Diego de Alcalá, en La Matanza de Acentejo, de la que eran también propietarios³⁵. Esta escultura y su retablo pasan a ser de su propiedad por haber velado por su conservación como así lo puntualiza el notario:

La imagen y retablo de San José que hoy existe en la ermita de la hacienda de San Diego, pertenece a la de San José de donde tomó nombre la finca, por lo cual y porque los gastos de composición los hizo exclusivamente el partícipe don José Leal y Leal, dicha imagen y retablo serán propiedad de éste.

Posteriormente, la imagen y el retablo fueron trasladados a la ermita de San José de La Breña tras su reforma. El estudio de ambas obras habla de los gustos clásicos para el nuevo altar. El retablo compuesto por un solo cuerpo se articula alrededor

³⁴ Archivo Histórico Provincial de Tenerife. P.N. n.º 4149.

³⁵ ARMAS NÚÑEZ, Jonás (2009): *Templus edax est Rerum. Patrimonio religioso de La Matanza de Acentejo*, Ayuntamiento de La Matanza de Acentejo, pp. 129-147. La ermita fue una fundación de María de Vergara Grimón, esposa de Diego de Alvarado Bracamonte y hermana de Baltasar de Vergara, primer marqués de la Acialcazar, creador y poseedor del mayorazgo de La Gorvorana. Es donada en 1676 a Diego Alvarado Bracamonte y Vergara Grimón por su madre, vinculándola de esta manera al marquesado de La Breña y al devenir familiar.

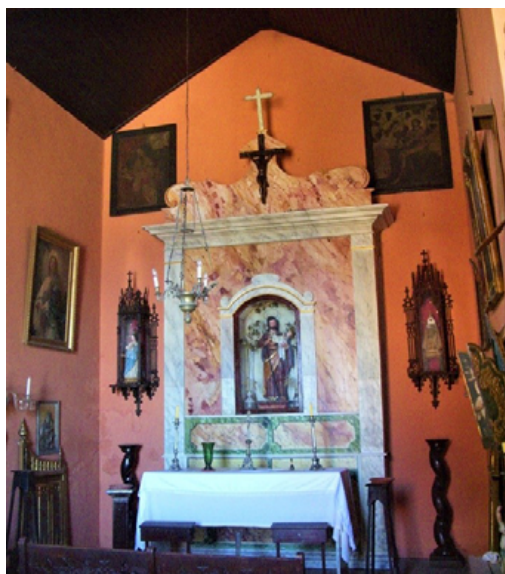


Fig. 15. Interior de la ermita de San José de La Breña, El Sauzal. Foto del autor.

de la hornacina que preside la imagen titular. Carente de columnas, se compone de cornisas y pilares estriados que enmarcan el hueco central y toda la estructura. Se remata por un frontis mixtilíneo que recuerda los trazos del Barroco. Su policromía sigue los gustos neoclásicos, imitando mármoles blancos para los pilares, cornisas doradas y piedras duras³⁶. La escultura fue intervenida en la policromía y no en la talla, salvo la imagen del Divino Infante, que muestra su rostro muy repintado. De bulto redondo, creemos que presenta características formales y compositivas suficientes para ser vinculada con el escultor Lázaro González de Ocampo (Güímar, 1657-Santa Cruz de Tenerife, 1714). En la ermita se aprecian elementos de la intervención auspiciada por José Leal para remozar esta edificación levantada en los años ochenta del siglo xvii³⁷ (fig. 15).

³⁶ Además del retablo de San José, que preside el recinto sacro, se encuentran dos más, uno a cada lado, de estilo neogótico, dedicados al Sagrado Corazón de Jesús y a Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, presididos por sendas litografías coloreadas de principios del siglo xx.

³⁷ La ermita de San José fue fundada en 1688 por el capitán José de la Santa y Ariza y su esposa Francisca de Castilla y Valdés, bajo el patronato de Nuestra Señora de Candelaria y San José. En el siglo xviii fue asumida por el mayorazgo de La Gorvorana. En la actualidad, tras ser recientemente enajenada la hacienda, sus bienes muebles se han dispersado. Entre ellos destacaba su interesante colección de pinturas de distintas épocas.



Las pinturas realizadas por Francisco Bonnín Guerin en la casa principal del mayorazgo de La Gorvorana, en Los Realejos, han sobrevivido al paso de los años hasta la actualidad. Estas obras de juventud son fundamentales para entender su evolución estilística. No habiendo sido tratadas por la historiografía, han permanecido olvidadas y no integradas en la producción artística del pintor. El lamentable estado de conservación del edificio que las acoge, así como los actos vandálicos a los que han sido sometidas, aconsejan, ahora, de manera urgente su puesta en valor y su recuperación.

RECIBIDO: 4/4/2022; ACEPTADO: 7/4/2022



EL ORNATO EN CANARIAS 1907-1930. LOS ARQUITECTOS Y EL USO DE LAS MOLDURAS EN LAS FACHADAS DE TENERIFE

José Antonio Sabina González*
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Las molduras, que complementan la decoración de un edificio, se representaron con una calidad de detalles geométricos y orgánicos importante, en una época en la que imperaba el ornato en la fachada. El presente artículo mostrará algunas, y especialmente se estudiará en Tenerife a los arquitectos que las han incluido en sus fachadas, consultando sus planos en los archivos municipales entre los años 1907 y 1930 para poder obtener resultados sobre las características particulares de estos técnicos con respecto a estos ornatos.

PALABRAS CLAVE: decoración, detalle, fachada, arquitectura.

THE ORNAMENT IN THE CANARY ISLANDS 1907-1930.
THE ARCHITECTS AND THE USE OF THE MOLDING
IN THE FACADES OF TENERIFE

ABSTRAT

The moldings, which complement the decoration of a building, were represented with an important quality of geometric and organic details, at a time when ornamentation on the facade prevailed. This article will show some, and especially the architects who have included them in their facades will be studied in Tenerife, consulting their plans in the municipal archives between the years 1907 and 1930 in order to obtain results on the particular characteristics of these technicians with respect to these ornaments.

KEYWORDS: decoration, detail, facade, architecture.



INTRODUCCIÓN

Desde los tiempos de las más antiguas culturas, la práctica de adornar cualquier obra siempre ha sido una pauta constante para la humanidad, muchas veces considerada como indispensable.

Con respecto a la arquitectura, las fachadas se comportan como lienzos decorados, que expuestos al público reflejan aspectos como las tendencias del momento, la inquietud de los arquitectos o las preferencias de su propietario, pero poseen un trasfondo evolutivo de épocas pasadas. De esta manera, detrás de esa sencilla apariencia podemos encontrarnos con todo un estudio perfeccionado a lo largo del tiempo. Un ejemplo de ello lo encontramos en las diferentes definiciones, en función de lo que puede o no puede considerarse como decoración. En este sentido, los edificios tienen que contar con elementos imprescindibles para su estabilidad, como es sabido, y si quedan vistos pueden decorarse o no; o bien, pueden contar con detalles que no cumplan ninguna función estructural. En esta línea, el término *decoración* puede limitarse a las partes estructurales o activas, y el término *ornamentación* a las no estructurales o pasivas¹.

Fernández Gómez y Aranda Navarro señalan que desde el Renacimiento ya existía una inquietud por la definición correcta de los conceptos, de forma que es necesario distinguir entre ornamento, conjunto indispensable para definir un edificio, y adorno, como algo de lo que sí se puede prescindir².

Los estilos decorativos se transmiten a lo largo del tiempo, pero también se renuevan con otros nuevos, o se modifican y varían según los gustos del momento. Esta práctica no se da sin la aparición de controversias por parte de diversos autores, porque unos piensan que los lenguajes deben mantenerse originales y puros, y otros piensan que se pueden modificar si ello trae consigo una mejora del mismo o una entrada de aire fresco innovador.

Esto pasó con los lenguajes que son protagonistas de nuestro artículo, el Eclecticismo y el Modernismo, porque suele surgir cierta desconfianza cuando aparecen novedades que se atreven a sustituir una «sagrada» tradición arquitectónica por otra tendencia distinta que además es de gran expresividad. Formas geométricas, animales, humanas y vegetales son motivos que cuentan estos estilos para componer la fachada.

El Eclecticismo, como sabemos, toma elementos de otros estilos del momento o del pasado, y los combina para componer un resultado. Pues para unos si esto es así, no es apropiado para considerarlo como un estilo propio, como afirma Fran-

* Universidad de La Laguna. Escuela Politécnica Superior de Ingeniería. Departamento de Técnicas y Proyectos en Ingeniería y Arquitectura. Avenida Ángel Guimerá Jorge, s/n. 38001. La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: jsabinag@ull.edu.es.

¹ ESPASA CALPE, S.A. (1991). *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid. Espasa-Calpe, pp. 560-561.

² FERNÁNDEZ GÓMEZ, Margarita y ARANDA NAVARRO, Fernando (1989). *Arquitectura y ornamento*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, pp. 6-7.



chez³. Pero otros autores consideran como necesaria la innovación, y si además estas incorporaciones son las de más calidad se crea un lenguaje propio único y válido⁴.

Con el Modernismo ocurrió de forma similar, agravado por poseer una mayor expresividad que provocó que lo calificaran como ridículo y extravagante. Otero Alía al respecto comenta que fue necesario en ese momento modificar las prácticas arquitectónicas para desplegar toda la imaginación⁵. Bajo mi punto de vista, las líneas curvas propias del *art nouveau* en ciertos edificios son de una belleza y finura espléndida, que en algunos casos nos muestra cómo la rigidez arquitectónica, apropiada en ciertos inmuebles, puede convertirse en una agradable visión que sorprende y atrae al espectador y le ofrece algo distinto a lo que está acostumbrado.

Finalmente, estas tendencias llegan a Canarias, hecho favorecido por las relaciones comerciales y el consiguiente establecimiento de comerciantes en las islas que contribuyen a la introducción estas nuevas ideas.

La decoración de molduras que presentamos en este estudio está comprendida entre 1907 y 1930, rango presente dentro del periodo que hemos registrado y que incorporan la decoración en las fachadas de forma importante⁶, cuyas fechas están incluidas en sus peticiones de licencias de construcción y que reflejan en sus planos los lenguajes indicados anteriormente.

LAS MOLDURAS

Las molduras son bandas continuas estrechas y en relieve, que en arquitectura adornan, refuerzan o complementan la decoración existente y, aunque pueden presentar gran variedad de formas, su sección transversal suele ser uniforme. Pueden cumplir la función de separar dos cuerpos que se pretenden diferenciar, utilizando el efecto de sombra proyectada que genera. Aparecen en casi todos los estilos y en todas las civilizaciones antiguas, como la Grecia clásica; en el Renacimiento se utilizaban para separar las plantas, y cobraron gran importancia en el Barroco y Rococó, pero decayeron en el siglo xx, en el que se prefería la sencillez formal⁷.

³ FRANCHEZ APEZETXEA, José Luis (2009). *El arte de construir: del Románico al Eclecticismo en la arquitectura*. Navarra. EUNSA. p. 315.

⁴ GARCÍA DE PAREDES PÉREZ, Eugenio Alfonso (1996). «Pervivencia del lenguaje clásico en el Eclecticismo canario». *Boletín de Arte. Departamento de Historia del Arte*. Málaga: Universidad de Málaga.

⁵ OTERO ALIA, F.J. (1991). «El debate en torno al ornamento arquitectónico en la revista arquitectura y construcción: 1897-1922». *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Historia del Arte*, t. 4, pp. 430, 437, 435, 442.

⁶ SABINA GONZÁLEZ, José Antonio (2019). *El ornato arquitectónico en Tenerife (1880-1935). Catalogación y análisis morfológico de sus lenguajes*, tesis doctoral, Tenerife, Universidad de La Laguna, p. 42.

⁷ PLAZA ESCUDERO, L. de la y MARTÍNEZ MURILLO, J.M. (2012). «Diccionario visual de términos arquitectónicos (2.ª ed.)». Madrid: Cátedra. p. 381.





Figura 1. Moldura en ovario del edificio n.º 57 de la avenida Ángel Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.



Figura 2. Molduras en el antepecho de cubierta del edificio n.º 14 de la calle Nueva de La Guancha. Foto: el autor.

Las molduras también pueden decorarse, es el tipo que tratamos en el presente artículo, con motivos en relieves geométricos u orgánicos, y aunque estos son muy variados, es muy frecuente el vegetal. No obstante, hay elementos habituales como cuentas, discos, dardos, ovas, sogas, y tipos de vegetales como laureles⁸.

Se muestran algunos ejemplos (figs. 1 a 4).

Como las molduras se decoran con motivos de repetición, se puede dar sensación de movimiento. Esto es debido a la asociación rítmica que genera, provocando además que su apoyo parezca más largo, como Kentdoy afirma⁹.

Esta forma ornamental muestra similitudes con las cenefas pero son mucho más estrechas, y además no solo se representan únicamente en horizontal, como estas, sino también en vertical, y pueden formar parte de casi cualquier elemento decorativo, por lo que no tienen un lugar fijo en la fachada.

En la línea de esto último nos podemos encontrar con molduras en la posición del ornato central sobre las puertas, generalmente en la posición del dintel, en la isla de Tenerife, en Santa Cruz de Tenerife, edificio n.º 14 de la calle Santa Rosa de Lima; en el n.º 89 de la calle Subida Cuesta Piedra; en el n.º 7 de la calle Suárez Guerra; en el n.º 45 de la calle Imeldo Serís, en el n.º 25 de la calle Cruz Verde y en el n.º 29 de la avenida Veinticinco de Julio. En La Orotava la encontramos en el inmueble n.º 1 de la calle Inocencio García y en el n.º 25 de la calle San Pedro Abajo de Güímar.

Es frecuente y elegante situar las molduras entre las ventanas, formando una pequeña cornisa que divide dos partes con un perfil a base de ondulaciones, pero es menos frecuente que esa moldura se decore con algún motivo más. No obstante, en el edificio de n.º 6 de la calle Juan Rumeu García del barrio del Perú, en Santa Cruz

⁸ PLAZA ESCUDERO, L. de la y MARTÍNEZ MURILLO, J.M. (2012). *Diccionario visual de términos arquitectónicos* (2.ª ed.). Madrid: Cátedra. p. 388.

⁹ KENTDOY, M. (1960). *Técnica del ornamento actual*. Barcelona, LEDA, pp. 47-82.



Figura 3. Moldura de laurel del edificio n.º 25 de la calle de Cruz Verde de Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.



Figura 4. Moldura vertical del edificio n.ºs 46 y 48 de la avenida de Buenos Aires de Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.

de Tenerife, incorporan discos concéntricos; en el edificio n.º 9 de la calle Imeldo Serís de Santa Cruz de Tenerife, un bonito motivo vegetal y en el edificio n.º 57 de la avenida de Ángel Guimerá un clásico motivo griego de ovas y dardos cuya imagen mostramos en la figura 1, moldura que suele decorar los capiteles jónicos. En el Puerto de la Cruz combinan una moldura geométrica que se curva sobre una bonita roseta, en el edificio n.º 4 de la calle Quintana.

La molduras pueden disponerse en vertical, como ocurre con el edificio n.º 14 de la calle Nueva de La Guancha, que representa una sinuosa rama que asciende entre hojas, situada en los laterales de los pilaretes del antepecho de cubierta y que mostramos en la figura 2; o bien en la esquina de un cuerpo saliente de la fachada, como ocurre con el edificio n.ºs 45 y 48 de la avenida de Buenos Aires de Santa Cruz de Tenerife, con un motivo floral sencillo de hojas que se repite. En el edificio n.º 19 de la Rambla de Santa Cruz se aprovechan las esquinas de las pilastras para formar una bonita moldura de flores y hojas situada en la parte alta de las mismas.

Las molduras también pueden representarse en curva, simulando un arco, como ocurre con el edificio n.º 7 de la avenida del Obispo Pérez Cáceres de Güímar, con un diseño en bucle; o bien adornar un arco ya definido, presente en el edificio n.º 1 de la calle Inocencio García de La Orotava, situado en las esquinas del mismo y con un diseño floral de repetición de hojas de gran realismo.

Pero realmente lo más habitual es situar la moldura en horizontal, generalmente bajo la cornisa que separa las plantas de un edificio, como ocurre con el inmueble n.º 4 de la calle Suárez Guerra de Santa Cruz de Tenerife, que incluye un sencillo diseño campaniforme, o sin cornisa, como ocurre con el n.º 7 de la calle Suárez Guerra, que presenta una pauta de flor entre hojas que se repite y en la misma posición el n.º 15 de esta misma calle con un diseño en ovario. Este último edificio presenta otra variante situada a mitad del antepecho de cubierta con un diseño que combina bucles y círculos.

La definición y realismo puede ser máxima, dando como resultado ejemplos de gran belleza, como el que presenta el edificio n.º 29 de la avenida Veinticinco de





Figura 5. Banda denticular de pórtico del Ágora Romana. Atenas, Grecia. Foto: el autor.

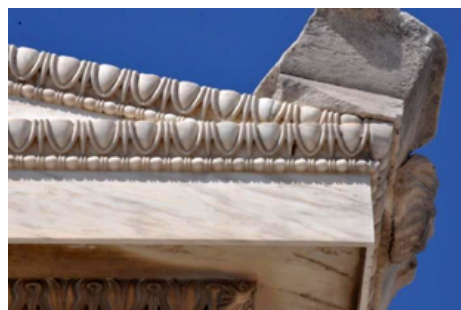


Figura 6. Molduras en ovario de la cubierta del Erecteión. Acrópolis de Atenas, Grecia. Foto: el autor.

Julio de Santa Cruz de Tenerife, con un entrecruzamiento de hojas que toca el Modernismo, situado bajo la cornisa de cubierta del núcleo central. Y finalmente podemos encontrar variantes que incorporan las molduras entre la cornisa que separa las plantas y el dintel del hueco inferior, como ocurre con el edificio n.º 3 de la calle Rodríguez Moure de Santa Cruz de Tenerife, con un sencillo diseño de hojas que se repite.

El diseño de la moldura puede inspirarse en modelos de culturas pasadas. Las más frecuentes son los laureles, las molduras en ovario ya nombradas y las bandas denticulares como las de la figura 5, que es un motivo ornamental, más que una moldura, formadas por denticulos. Con respecto a estas últimas, Vitruvio afirmaba que emulaban a los travesaños que soportaban la techumbre y que al apoyarse en los laterales del soporte sobresalían del mismo. Esta banda se mantuvo posteriormente en el Románico y en el Renacimiento y ya se colocaba en cornisa protojónica del Asia Menor¹⁰. Los laureles son muy característicos de las culturas clásicas. Para componer la moldura las hojas se agrupan y orientan en una misma dirección algunas veces con la inclusión de pequeñas esferas que simulan frutos y algunas veces se interpone una banda que aparenta unir las hojas. En la figura 3 se muestra un ejemplo. El conjunto clásico en ovario que mostramos en la figura 6 está formado por elementos de formas ovoides alternadas con afilados dardos, es una moldura que también se incluye en el diseño del clásico capitel jónico. En esta figura, bajo el ovario, puede observarse otra clásica moldura de abalorios, más pequeña (generalmente cuentas y discos) y menos frecuente.

Las molduras con laureles clásicos están presentes en Santa Cruz de Tenerife, en el edificio n.º 25 de la calle de Cruz Verde, con un diseño de laureles y frutos, y también en el edificio n.º 23 de la calle Valentín Sanz de esta misma capital, con una banda en espiral que envuelve la moldura.

¹⁰ PLAZA ESCUDERO, L. de la y MARTÍNEZ MURILLO, J.M. (2012). «Diccionario visual de términos arquitectónicos (2.ª ed.)». Madrid: Cátedra. p. 266.

La banda denticular es más frecuente. La incorpora el edificio n.º 14 de la calle Santa Rosa de Lima de esta capital bajo la cornisa de cubierta, su lugar habitual, y también en La Victoria, el inmueble n.ºs 25 y 27 de la carretera general TF-217 y el n.º 38 de la calle Pérez Díaz. La innovación la encontramos en el edificio n.º 64 de la calle San Lucas de Santa Cruz de Tenerife, pues ubica la banda bajo el alféizar de las ventanas; y en el n.º 47 de la calle Calvario de La Orotava, la sitúa bajo el balcón, y con un perfil curvo similar a un modillón. También en La Orotava está presente en el edificio n.º 1 de la calle de Tomás Zerolo, bajo una cornisa, en un inmueble de la arquitectura tradicional, al que se le ha querido modificar la primera planta con los nuevos lenguajes. En Los Realejos, en el edificio n.º 36 de la calle El Medio Arriba se ubica bajo la cornisa de cubierta, en el mismo lugar que el edificio de San Juan de la Rambla n.º 7 de la avenida de José Antonio y en el n.º 7 de la calle Tinguaro de Santa Cruz de Tenerife. En Granadilla se vuelve a producir otro cambio de posición, pues en este caso la banda se sitúa en el contorno superior de los huecos de la planta baja y en Güímar, se vuelve a retomar la cornisa de cubierta, en el edificio n.º 7 de la avenida del Obispo Pérez Cáceres al igual que el edificio n.º 19 de la calle de Canarias, también en Güímar, un inmueble que emula un clásico entablamento. El cambio lo volvemos a contemplar en el edificio n.º 11 y 13 de la calle Imeldo Serís de Santa Cruz de Tenerife, pues la banda forma parte del capitel de las pilastras de orden gigante que presenta, y en esta misma calle también está en el n.º 73, bajo una pequeña cornisa que separa la planta 1.ª de la 2.ª, interrumpida por tramos. En el n.º 23 de la calle Santo Domingo de esta capital, se vuelve a retomar la cornisa de cubierta.

Para finalizar las reseñas sobre las molduras clásicas, también encontramos la moldura en ovario en nuestros edificios. En el n.º 14 de la calle Santa Rosa de Lima de Santa Cruz de Tenerife se ubica sobre la decoración central de los huecos de la planta segunda, en la misma zona que la moldura que presenta el edificio n.º 25 de la calle San Pedro de Abajo de Güímar y en el edificio n.º 2 de la Rambla de Santa Cruz de esta capital, pero en este último bajo otro ornato mayor complementándolo, al igual que ocurre en el edificio n.º 29 de la avenida Veinticinco de Julio también de Santa Cruz de Tenerife. En el n.º 2 y 4 de la plaza de La Paz de La Orotava la sitúa bajo el balcón. En el n.º 89 de la calle Subida Cuesta Piedra de Santa Cruz de Tenerife lo ubica sobre la clave de dintel del hueco de la planta baja; y en el pilarete central del antepecho de la cubierta del edificio n.º 2 en la calle Asiria, también de esta capital, y doble, uno en su parte baja y otro a media altura pero a distinta escala. Se vuelve a retomar el capitel de las pilastras de orden gigante para alojar nuestra moldura, en el edificio n.º 4 de la calle Suárez Guerra de Santa Cruz de Tenerife, o puede ubicarse en un capitel más sencillo, como ocurre en el edificio n.º 15 de la calle del Castillo, los que flanquean la puerta de entrada, o formar parte de un capitel existente, de estilo jónico en el caso del inmueble n.º 11 de la calle Valentín Sanz, también de esta capital, al igual que ocurre con el edificio n.º 3 de la calle Rodríguez Moure de La Laguna. También en Santa Cruz de Tenerife, en el n.º 15 de la calle Suárez Guerra podemos apreciarla entre las ménsulas de los balcones. En el edificio n.º 45 de la calle Imeldo Serís separa una planta de otra, y en el n.º 57 de la avenida Ángel Guimerá se dispone entre las ventanas de la planta primera, ambos de esta capital.



Como puede apreciarse, la banda denticular se utiliza con cierta frecuencia, al igual que el ovario. La primera no solo se ubica en su clásica posición, sino que hay un gusto muy extendido por cambiarla de lugar. El ovario también cambia de posición, pero destaca complementando la decoración central de los huecos y los capiteles. Los laureles son menos utilizados.

REPRESENTACIÓN GRÁFICA: LOS ARQUITECTOS

A continuación, se expone el verdadero estudio indagado, y son los planos de los arquitectos que utilizan las molduras en sus obras. Las molduras son elementos reducidos que dificultan su representación en un plano de fachada, por lo que su presencia denota una aptitud minuciosa. Debe indicarse que una moldura puede tener un ancho mayor de lo normal, por lo que puede aproximarse a una cenefa, con lo que ha sido necesaria su clasificación.

Los expedientes del archivo municipal que incorporan molduras se indican en los siguientes cuadros con su año correspondiente, partiendo de los arquitectos que menos ejemplos de molduras se han detectado.

MARIANO ESTANGA Y ARIAS GIRÓN

Mariano Estanga nació en Valladolid, aunque realizó sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Sus obras de marcado estilo ecléctico no le impidieron seguir también con otras tendencias, como la modernista, según Darías comenta¹¹.

TABLA 1. EDIFICIO DE MARIANO ESTANGA QUE HA INCORPORADO MOLDURAS

N.º ORDEN	ARCHIVO MUNICIPAL	EXPEDIENTE	MOTIVO	AÑO LICENCIA
1	S/C Tenerife	Ud. Instal. 451/50	Rectángulos	1907

El ejemplo de Mariano Estanga es el más antiguo localizado con molduras que van más allá de las simples líneas. Se trata de un edificio en el que el autor decora con una gran minuciosidad y claridad, y que junto con la aplicación de las sombras en su justa medida consigue un acabado de gran elegancia y sencillez sin llegar a recargar demasiado. Estanga utiliza la disposición geométrica para alternar rectángulos con aspas, formas que se muestran en la figura 7, al componer un diseño que recuerda a las bandas denticulares. Las aspas no se aprecian debido a la escala pero generan una sensación de claro-oscuro a los rectángulos que forman la moldura.

¹¹ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, editorial confederación de Cajas de Ahorros, p. 315.

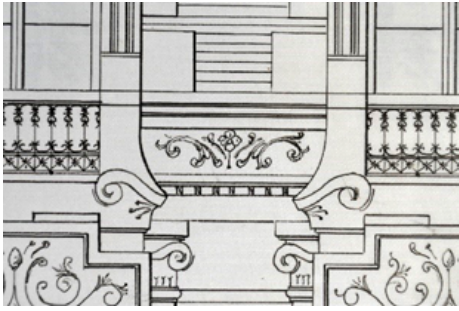


Figura 7. Moldura de rectángulos. Ornato Público. Unid. Instal. 451-50. Archivo Municipal S/C Tfe. Arqto. Mariano Estanga. Foto: el autor.

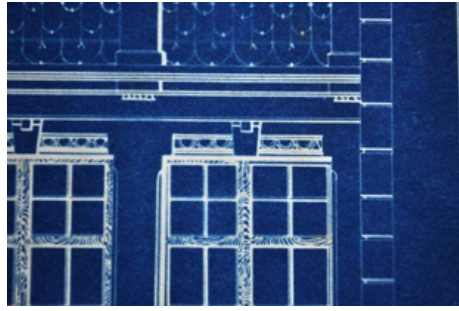


Figura 8. Moldura en ovario. Ornato Unid. Instal. 608-37. Archivo Municipal de La Laguna. Arqto. Otilio Arroyo. Foto: el autor.

El autor la utiliza para separar dos cuerpos la continuación de los herrajes de antepecho de las ventanas, en la que plasma una forma floral, y la simulación de un dintel soportado por dos capiteles jónicos de la planta anterior.

OTILIO ARROYO HERRERA

Otilio Arroyo fue un arquitecto que nació en Santa Cruz de Tenerife, aunque parte de su formación la realizó en Barcelona. Darías destaca su gran honradez profesional, aunque se vio envuelto en algunas disputas. A continuación mostramos solo dos ejemplos porque no fue un arquitecto dedicado encargos particulares, ya que concentró su trabajo en el trazado de calles del Ayuntamiento¹².

TABLA 2. EDIFICIOS DE OTILIO ARROYO QUE HAN INCORPORADO MOLDURAS				
N.º ORDEN	ARCHIVO MUNICIPAL	EXPEDIENTE	MOTIVO	AÑO LICENCIA
2	S/C Tenerife	Ud. Instal. 76/93	Roleos	1926
3	La Laguna	Ud. Instal. 608/37	Ovarios	1928

Los edificios localizados con molduras decoradas son los siguientes:

El primer ejemplo, número 2, es un edificio moderadamente ornamentado en el que destacan las anchas franjas, tanto en dinteles como en capiteles, a modo de grandes cenejas. Arroyo dedica las impostas de los arcos para situar tímidamente

¹² DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, editorial confederación de Cajas de Ahorros, pp. 365, 366 y 368.

las molduras. Se trata de un diseño sencillo a base de roleos que se sitúa en el arco de la puerta de entrada y en los arcos de la planta segunda.

En el segundo ejemplo, número 3, se vuelve a entrecruzar su tendencia a las anchas franjas porque en este caso, aunque se trata de molduras, tiende ligeramente a aumentar su ancho. Toma un diseño inspirado en los clásicos ovarios y lo destina al capitel, como corresponde al jónico, de las columnas de orden gigante y al dintel de las puertas de la planta primera, que mostramos en la figura 8. Vuelve a decorar las impostas de los arcos de la planta segunda en este caso con un motivo animal, cuyo ancho se encuentra entre una moldura y una cenefa, lo que deja entrecruzar su tendencia a las anchas franjas.

JAVIER FELIP SOLÁ

Solá fue el arquitecto municipal de San Cristóbal de La Laguna. De hecho los edificios localizados son de esta ciudad, pero anteriormente, también ocupó el mismo puesto en el Puerto de la Cruz, entre 1926 y 1927.

TABLA 3. EDIFICIOS DE JAVIER FELIP SOLÁ QUE HAN INCORPORADO MOLDURAS

N.º ORDEN	ARCHIVO MUNICIPAL	EXPEDIENTE	MOTIVO	AÑO LICENCIA
4	La Laguna	Ud. Instal. 608/8	Banda denticular y esferas	1928
5	La Laguna	Ud. Instal. 608/20	Banda denticular, roleos y semiesferas	1928
6	La Laguna	Ud. Instal. 608/28	Banda denticular, roleos y semiesferas	1928

En el primer ejemplo, número 4, impera la sencillez. Se trata de un edificio de una planta en el que la decoración se basa en molduras. No hay una definición o minuciosidad de los detalles, sino que escuetamente se representan los mismos. Las molduras se basan en una alternancia de esferas de dos tamaños en el dintel de las puertas y en una banda denticular bajo la cornisa de cubierta.

En el siguiente, Solá vuelve a optar por la banda denticular bajo la cornisa de cubierta pero limitada inferiormente por un sencillo listelo. Los dinteles vuelven a decorarse con otra moldura de roleos que recuerda a las clásicas grecas, y entre la puerta de entrada y el balcón incorpora semicírculos que recuerdan a la clásica moldura en ovario. Sus finos grosores casi no permiten identificar el motivo de las molduras.

En el último edificio de Solá, el número 6, que se trata de un inmueble de mayor envergadura, el arquitecto vuelve a utilizar la misma disposición anterior: inspiraciones clásicas en banda denticular, roleos y esferas, en las mismas posiciones que el caso anterior. En la figura 9 se muestra una imagen de ello.





Figura 9. Moldura de roleos. Ornato Público. Unid. Instal. 608-28. Archivo Municipal La Laguna. Arqto. Javier Felip Solá. Foto: el autor.

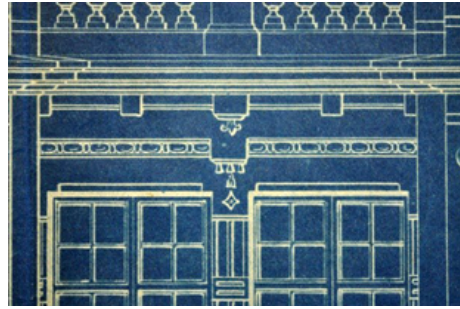


Figura 10. Moldura de abalorios. Ornato Público. Unid. Instal. 75-14. Archivo Municipal de S/C Tenerife. Arqto. Pelayo López y Martín Romero. Foto: el autor.

PELAYO LÓPEZ Y MARTÍN ROMERO

Pelayo López nació en Santa Cruz de La Palma y cumplimentó sus estudios en la Escuela Superior de Barcelona. No solo estableció su residencia en su isla natal, sino que también estuvo en Tenerife y Madrid. Un encargo de proyecto para Las Palmas exteriorizó sus tendencias decorativas¹³.

TABLA 4. EDIFICIOS DE PELAYO LÓPEZ Y MARTÍN ROMERO QUE HAN INCORPORADO MOLDURAS

N.º ORDEN	ARCHIVO MUNICIPAL	EXPEDIENTE	MOTIVO	AÑO LICENCIA
7	S/C Tenerife	Ud. Instal. 26/117	Molduras de óvalos y círculos	1925
8	S/C Tenerife	Ud. Instal. 22/7	Ovario en dintel y capitel	1925
9	S/C Tenerife	Ud. Instal. 75/14	Molduras dintel en ovario y abalorios	1926
10	S/C Tenerife	Ud. Instal. 77/115	Ovario en dintel	1926
11	La Laguna	Ud. Instal. 608/37	Ovario en dintel y capitel	1928
12	S/C Tenerife	Ud. Instal. 136/286	Ovario en dintel	1930

Los edificios localizados con molduras decoradas son los siguientes:

¹³ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, editorial confederación de Cajas de Ahorros, pp. 345 y 346.





El primer edificio, número 7, de Pelayo López desvela ciertos tintes modernistas, concretamente en la decoración circular de los huecos de la planta baja. Las molduras son semicirculares; las ubica siguiendo los arcos de la planta primera y segunda y se trata de una sucesión de cuerpos ovoides y circulares que recuerdan a las clásicas molduras de abalorios como los de la figura 10. Sobre ellas, en algunos arcos, el arquitecto continúa la decoración central de cubierta con sutiles trazos de roleos. La pequeña escala que supone la moldura dentro de la magnitud del edificio revela una actitud minuciosa y detallista.

En el segundo edificio de Pelayo, de número 8, el arquitecto se decanta por el clásico ovario. Las molduras las ubica en el dintel de los huecos de la planta baja y primera, y en los capiteles de la cubierta, en un edificio moderado en la decoración. Se observa cómo Pelayo intercala en la moldura de los huecos una clave de dintel.

En el tercer edificio, número 9, de Pelayo, correspondiente al siguiente año, se observa cierta evolución. Vuelven a ser los dinteles de los huecos las ubicaciones preferidas de las molduras, de forma que en la planta primera utiliza el clásico ovario, pero en la planta baja el arquitecto lo modifica, sustituyendo los dardos por un semicírculo menor que las ovas, y finalmente en la planta segunda el arquitecto define mejor los cuerpos ovoides utilizados en el edificio ya nombrado número siete, para formar una clásica moldura de diseño de abalorios.

En el siguiente edificio, número 10, el arquitecto se modera algo más con las molduras decoradas, pues a pesar de tratarse de un imponente edificio, solo la ubica en la planta baja, utilizando su diseño preferido en ovario y en el lugar acostumbrado del dintel de los huecos. Bajo la cornisa de cubierta y en el cuerpo central sí que presenta una franja más próxima a una cenefa de roleos.

Seguidamente nos encontramos con el inmueble número 11, en el que Pelayo vuelve a utilizar el ovario en el dintel de los huecos, pero solamente en la planta primera; y en los capiteles jónicos de la cubierta.

Y por último, el edificio número 12 de Pelayo, en el que el arquitecto utiliza de nuevo su clásico diseño preferido en ovario en el dintel de dos huecos de la planta baja en esta caso.

DOMINGO PISACA BURGADA

Domingo Pisaca, arquitecto que nació en Santa Cruz de Tenerife, estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. En sus edificios la decoración es la protagonista, con una aptitud minuciosa y detallista marcada preferentemente por el estilo ecléctico aunque a veces deja entrever su influencia modernista en algunos detalles. Darías comenta sobre la importante cantidad de edificios de Pisaca, inmuebles de importante calidad ornamental¹⁴.

¹⁴ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, editorial confederación de Cajas de Ahorros, pp. 380, 382, 384 y 385.

TABLA 5. EDIFICIOS DE DOMINGO PISACA QUE HAN INCORPORADO MOLDURAS

N.º ORDEN	ARCHIVO MUNICIPAL	EXPEDIENTE	MOTIVO	AÑO LICENCIA
13	S/C Tenerife	Ud. Instal. 23/44	Banda denticular	1924
14	S/C Tenerife	Ud. Instal. 25/44	Ovario	1924
15	S/C Tenerife	Ud. Instal. 23/49	Banda denticular y roleos	1924
16	S/C Tenerife	Ud. Instal. 22/35	Moldura entre ventanas	1925
17	S/C Tenerife	Ud. Instal. 76/86	Molduras en dintel y ovario en capitel	1926
18	S/C Tenerife	Ud. Instal. 105/127	Moldura vertical y roleos	1926
19	S/C Tenerife	Ud. Instal. 94/113	Moldura en dintel	1927
20	S/C Tenerife	Ud. Instal. 389/19	Moldura vertical y ovario	1927

A continuación exponemos los edificios detectados de Pisaca con molduras decorativas:

Su primer edificio, número 13, con este tipo de molduras, un inmueble sencillo y de una planta, de 1924, incluye una versión de banda denticular pues las piezas no las sitúa bajo la cornisa de cubierta, su lugar habitual, sino sobre ella y a partir de ella, y además se limitan superiormente por sencillas molduras planas en listelo.

El siguiente edificio, número 14, es la fábrica de tabacos el Águila Tinerfeña. En este inmueble de gran decoración de fachada, aunque predominan las grandes franjas decoradas, el arquitecto incorpora una moldura en ovario bajo las basas de las pilastras de la planta segunda. La moldura la prolonga, de forma que también la ubica bajo el balcón que soporta el volado, pero en el diseño las ovas son más afiladas, y no presenta dardos. Evidentemente también incluye una gran cantidad de sencillas molduras geométricas como el listel, es decir, sin decorar, como la mayoría de los edificios y que no tratamos en este estudio.

El siguiente edificio, número 15, vuelve a llamar la atención debido a la exquisita decoración que presenta. Se trata de una reforma de fachada para mejorar las condiciones de ornato según se expone. En él, el arquitecto sitúa bajo la cornisa de cubierta una banda denticular cuyos denticulos no parten de la cornisa, sino que los dispone curiosamente en cremallera.

Sobre las puertas de la planta baja, el arquitecto dispone una moldura de roleos en la que la puerta principal se inspira para decorar sus largueros y travesaños. Como curiosidad apuntamos que la puerta de la derecha no presenta esta moldura, por error, porque el edificio es perfectamente simétrico.

A continuación le corresponde el turno al edificio número 16, un inmueble de una planta y decorado en su justa medida. En este caso el arquitecto opta por una moldura entre ventanas con un motivo que no queda definido, lo cual no deja de ser una singularidad en Pisaca, y se decide por insinuar las formas mediante un trazado sucesivo de arcos en forma de C para dar la sensación de volumen.

El edificio siguiente es el número 17. Un majestuoso inmueble del estilo de la fábrica de tabacos que comentamos anteriormente. En este caso se repite el diseño en C del edificio anterior en algunos tramos, pero lo más que llama la aten-





Figura 11. Moldura en cintas del dintel. Ornato Público. Unid. Instal.76-86. Archivo Municipal de S/C de Tenerife. Arqto. Domingo Pisaca. Foto: el autor.

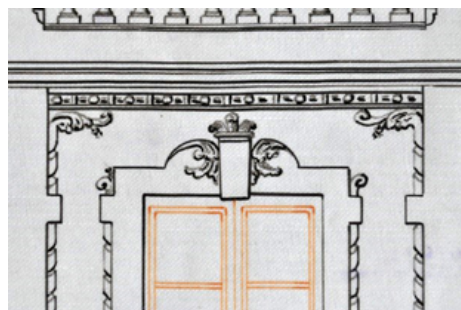


Figura 12. Molduras verticales. Ornato Público. Unid. Instal. 26-141. Archivo Municipal de S/C de Tenerife. Arqto. Antonio Pintor. Foto: el autor.

ción con respecto a los remates son dos diseños nuevos sobre los dinteles curvos o rectos de las ventanas: uno de ellos parece insinuar los bucles de una cinta, diseño que mostramos en la figura 11, y el otro una sucesión de aspas. Está presente otro más sencillo, formado por la repetición de semicírculos y el típico ovario, ubicado en su correspondiente capitel jónico.

A continuación disponemos el edificio número 18, en el que se puede asegurar una importante utilización de las molduras. Aunque también están presentes diversas cenefas y anchas franjas decoradas, en este caso destaca la utilización de las molduras envolviendo los huecos, situadas tanto en las jambas como en el dintel. Aunque no se aprecia bien el motivo debido al paso del tiempo sobre el plano, se trata de una sucesión de roleos muy definidos y adornados que a veces curiosamente se interrumpen por tramos, especialmente los verticales, y lo mismo ocurre con los horizontales para dejar espacio a la clave del dintel. En otras zonas de la fachada unen dos ventanas de dinteles en arco, lo cual resulta una disposición de molduras en curva.

El siguiente edificio es el número 19. En este caso Pisaca usa la moldura decorada como complemento de la decoración de los dinteles en arco de la planta primera, pues realmente los dinteles se adornan mediante una ancha franja que termina lateralmente en bucles y limitada superiormente por una franja moldurada sin decorar. Nuestra moldura se ubica en el borde inferior del dintel, y presenta un diseño que consta de una sucesión de elipses apaisadas, retocadas para aparentar relieve y elipses verticales más pequeñas.

El último edificio de Pisaca, el número 20, es un majestuoso inmueble de cuatro plantas y cubierta destinado a la antigua caja de ahorros. El arquitecto vuelve a decorar el contorno de algunos huecos con estas pequeñas molduras que se interrumpen en las esquinas superiores. El diseño es sencillo, pues simplemente consta de una sucesión de semicírculos, pero aportan cierto realce a las ventanas. En la cubierta y bajo la albardilla que protege el antepecho de cubierta se dispone otra sucesión semicircular invertida que trata interiormente para aparentar semiesferas. En el resto del edificio se disponen infinidad de molduras lisas sin decorar.



ANTONIO PINTOR Y OCETE

El último arquitecto es Antonio Pintor, una persona generosa como indica Darías, que nació en Granada y que también estuvo en Barcelona y Madrid para completar sus estudios. Se estableció finalmente en Tenerife al acceder a una plaza de arquitecto municipal, cumpliendo una importante labor en el proyecto para conseguir el ensanche de Santa Cruz¹⁵.

Su aptitud trabajadora es máxima, comparada con sus compañeros de profesión, lo que explica la mayor cantidad de inmuebles detectados con molduras. Darías además subraya cómo se rodeó de técnicos muy competentes para realizar su labor¹⁶.

TABLA 6. EDIFICIOS DE ANTONIO PINTOR QUE HAN INCORPORADO MOLDURAS

N.º ORDEN	ARCHIVO MUNICIPAL	EXPEDIENTE	MOTIVO	AÑO LICENCIA
21	S/C Tenerife	Ud. Instal. 77/149	Moldura en el dintel	1910
22	S/C Tenerife	Ud. Instal. 20/46	Banda denticular	1911
23	La Laguna	Ud. Instal. 600/47	Banda denticular	1912
24	La Laguna	Ud. Instal. 601/44	Banda denticular	1913
25	S/C Tenerife	Ud. Instal. 32/14	Ovario en capitel	1913
26	S/C Tenerife	Ud. Instal. 32/48	Banda denticular	1915
27	S/C Tenerife	Ud. Instal. 13/6	Banda denticular	1916
28	S/C Tenerife	Ud. Instal. 17/47	Moldura entre ventanas y banda denticular	1918
29	S/C Tenerife	Ud. Instal. 44/53	Banda denticular	1920
30	S/C Tenerife	Ud. Instal. 44/12	Moldura entre ventanas	1920
31	S/C Tenerife	Ud. Instal. 41/55	Moldura en el dintel	1922
32	S/C Tenerife	Ud. Instal. 24/48	Moldura en el dintel	1923
33	S/C Tenerife	Ud. Instal. 28/27	Moldura dintel y banda denticular	1924
34	S/C Tenerife	Ud. Instal. 28/47	Banda denticular	1924
35	S/C Tenerife	Ud. Instal. 23/18	Moldura entre ventanas	1924
36	S/C Tenerife	Ud. Instal. 23/63	Moldura en el dintel	1924
37	S/C Tenerife	Ud. Instal. 77/134	Molduras verticales y horizontales	1925
38	S/C Tenerife	Ud. Instal. 26/101	Moldura en el dintel, roleos y banda denticular	1925

¹⁵ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, editorial confederación de Cajas de Ahorros, pp. 175-179.

¹⁶ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, editorial confederación de Cajas de Ahorros, pp. 179-180.



39	S/C Tenerife	Ud. Instal. 26/111	Moldura vertical y ovario en el dintel	1925
40	S/C Tenerife	Ud. Instal. 26/136	Moldura vertical y banda denticular	1925
41	S/C Tenerife	Ud. Instal. 26/141	Moldura vertical	1925
42	S/C Tenerife	Ud. Instal. 27/47	Moldura vertical, ovario en el dintel y capitel	1925
43	S/C Tenerife	Ud. Instal. 27/52	Moldura entre ventanas	1925
44	S/C Tenerife	Ud. Instal. 27/57	Banda denticular	1925
45	S/C Tenerife	Ud. Instal. 27/61	Moldura en el dintel	1925
46	S/C Tenerife	Ud. Instal. 27/87	Ovario	1925
47	S/C Tenerife	Ud. Instal. 75/52	Molduras entre ventanas, verticales y ovario	1926
48	S/C Tenerife	Ud. Instal. 77/149	Molduras dintel	1926
49	S/C Tenerife	Ud. Instal. 93/82	Banda denticular	1927

El primer edificio de Pintor localizado con molduras es el número 21. En él, el arquitecto opta por un diseño sencillo que consiste en una banda interrumpida por semiesferas equidistantes, en el que el sombreado crea un efecto de gran realismo. La ubicación elegida es el dintel de las ventanas de la planta baja, en el interior de una franja más ancha.

Los años siguientes, están marcados por las influencias clásicas.

Con el edificio número 22, de 1911, esboza una banda denticular en un sencillo edificio de una planta mediante las líneas de los lados de los dentículos que marcan las sombras, dejando el tercer lado libre, a modo de claridad.

En los dos años siguientes, cambiamos el archivo de Santa Cruz por el de La Laguna para representar una banda denticular en un edificio de 1912, el número 23, y otra en otro edificio de 1913, el número 24. En el primero de ellos, Pintor representa la banda denticular en su estado más puro y fiel a su origen, tanto en forma como en ubicación. Bajo la cornisa de cubierta podemos encontrarla, con su correspondiente efecto de relieve aportado por el grosor de las líneas. Sin embargo, en el número 24, edificio de gran importancia ornamental ya desaparecido junto con el antiguo casino, con el que colindaba, y que se vieron envueltos por la polémica de su demolición¹⁷, nos encontramos con una innovación: la banda denticular se dispone bajo la cornisa de cubierta, pero en este caso en grupos de tres dentículos, y bajo ellos los envuelve un festón.

Pintor tanto reproduce fielmente los pautas clásicas ornamentales como las varía: en el mismo año, en el edificio número 25, el arquitecto refleja la moldura en

¹⁷ Véase SABINA GONZÁLEZ, José Antonio (2018). *Pérdidas del patrimonio ornamental arquitectónico de La Laguna*. Estudios Canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios, núm. 62, pp. 205-220.



ovario en los capiteles, como corresponde al estilo jónico clásico; al año siguiente refleja una banda denticular bajo la cornisa de cubierta, en el edificio número 26, pero sin cumplir la clásica separación entre los dentículos; y en el edificio número 27, solo sitúa la banda en la parte central de la cornisa de cubierta.

Con el edificio número 28, Pintor deja entrever otra de sus tendencias y se trata de colocar la moldura entre ventanas. En este caso opta por un diseño sencillo, una sucesión de círculos que interrumpe a su paso por las columnas, y en los torreones laterales, su banda denticular, pero uniendo los dentículos con una línea a modo de nexo.

En 1920 encontramos dos edificios, en el número 29 Pintor repite la banda denticular, pero en el antepecho de las ventanas de la planta primera, lugar singular, además representa los dentículos en cremallera. Y el segundo con el número 30, el mismo tipo de moldura entre ventanas de círculos pero con una ancha franja que más se asemeja a una cenefa.

En 1922, Pintor ubica una moldura en el dintel de los huecos del edificio número 31, con un diseño que parece inspirado en la banda denticular, pero con los dentículos unidos. Y en edificio número 32, el diseño de banda denticular pero con los dentículos mucho más separados y retocados, y con la línea que los une, como ocurría con el edificio número 28.

En el número 33 recupera la banda denticular insinuada solo con las líneas de sombra, como ocurría en sus inicios, y sobre el dintel de algunos huecos una sencilla moldura ranurada que complementa a un ornato más elaborado sobre el dintel. Se trata de un año en el que se localizan varios ejemplos. El arquitecto repite banda denticular en el edificio número 34, con los dentículos retocados más separados de lo normal y la línea de nexo entre ellos. En el número 35, su moldura entre ventanas de círculos de franja más estrecha y en el número 36, parece simular una moldura de azulejos sobre el dintel, con un diseño de roleos, que podría pasar por una cenefa.

Con el edificio número 37, iniciamos el año 1925 con diez ejemplos. En el primero las molduras tienen un denominador común, y es que el ancho se aumenta, por lo que el ornato se encuentra entre una moldura y una cenefa. Está presente su diseño típico de círculos continuos dispuestos entre las ventanas, con los círculos convertidos en semiesferas por medio del sombreado y situados más juntos; además, presenta diseños verticales sobre las pilastras y en la cubierta una disposición floral que sigue el perfil en arco.

A continuación, en el edificio número 38, Pintor opta por complementar la decoración de algunos dinteles con una moldura de roleos, y también vuelve a utilizar la banda denticular en la cornisa de cubierta.

En el edificio número 39, se vuelve a inspirar en el clásico ovario para representar una moldura en el dintel de algunos huecos, complementando a una decoración floral más alta, pero sin los dardos. También dispone algunas molduras verticales de motivos vegetales.

Seguidamente, el arquitecto vuelve a recurrir a su habitual banda denticular en el edificio número 40, pero en este caso con los dentículos más próximos de lo normal, y también dispone una gran cantidad de molduras verticales compuestas de rectángulos sucesivos que enriquecen la fachada, ubicadas principalmente flan-



queando los huecos de la planta primera. Esta disposición vertical vuelve a repetirse en el edificio número 41, pero con un atractivo diseño helicoidal que vuelve a ubicar en el contorno de uno de los huecos, como puede apreciarse en la figura 12. Pero el arquitecto también utiliza las molduras verticales en otras zonas de la fachada, como ocurre en el edificio número 42, situadas en la parte superior de las pilastras con un diseño en trazos ondulados.

En el edificio número 43, se repite el diseño de círculos sucesivos que a veces utiliza y en el número 44, su banda denticular modificada, pues sitúa los dentículos juntos.

Pintor puede optar por continuar las molduras del dintel hacia la parte superior de las jambas, como ocurre con el edificio número 45, con un diseño de ondulaciones en línea que interrumpe en la clave del dintel y en las esquinas.

Y en el último edificio de 1925, el número 46, el arquitecto vuelve a inspirarse en el ovario para componer una moldura en la parte superior de las pilastras de la planta baja; un diseño en ovas que ranura para aparentar relieve, pero carente de dardos. Bajo el balcón, representa otra moldura de círculos sucesivos.

En 1926, tenemos dos edificios de molduras decoradas, el número 47, con su típico diseño de círculos sucesivos que sombrea para convertir en semiesferas, y en el tramo central de la fachada, su banda denticular esquemática marcando solo la línea de las sombras, como hace algunas veces. En el edificio siguiente, número 48, repite la sucesión de semiesferas pero unidas por una franja central que complementa la decoración del dintel de los huecos de las plantas baja.

Pintor finaliza con el edificio número 49, un proyecto de ampliación para garaje, en el que representa bajo la cornisa de cubierta su típica banda denticular esquemática.

CONCLUSIONES

En ornamentación, todos los detalles son importantes, y la presencia de molduras decoradas en los planos genera sensación de minuciosidad, pero debe tenerse en cuenta que muchos arquitectos prefieren las anchas franjas, más espectaculares, que las estrechas molduras. No obstante, estas molduras no dejan de ser una franja decorada, de tal manera que si se representan con cierto ancho se las puede confundir con una cenefa, como se ha comentado. Está presente por tanto una libertad expresiva que define el estilo de los arquitectos.

Los edificios localizados con estas molduras que se salen un poco más allá de las simples líneas revelan una cronología de uso por parte de los arquitectos: Mariano Estanga la inicia con una obra de 1907, a continuación Antonio Pintor con un inmueble de 1910, le sigue Domingo Pisaca con un ejemplo de 1924, a continuación Pelayo López y Martín Romero con un edificio de 1925, le sigue Otilio Arroyo con un caso de 1926, y por último Javier Felíp Solá con un inmueble de 1928.

Con respecto al uso frecuente de las molduras decoradas destaca Antonio Pintor con un 59,20%, aunque influye lo prolífico que fue, como se ha comentado; le sigue Domingo Pisaca con un 16,30%, a continuación Pelayo López con



un 12,30%, Felip Solá con un 6,10%, Otilio Arroyo con un 4,10% y por último Mariano Estanga con un 2%.

Los casos estudiados revelan las siguientes conclusiones con respecto a los arquitectos y sus molduras decoradas:

El ejemplo localizado de Mariano Estanga revela que, aunque se inspira en modelos del pasado, que conoce perfectamente, los puede modificar para crear un diseño propio, a pesar de su reconocido historicismo estricto, aunque prefiere otros ornatos de más cuerpo.

Otilio Arroyo demuestra una clara tendencia a las anchas franjas más que a las molduras y en algunos casos, cuando las utiliza, las engrosa ligeramente. Se observa cierta preferencia por las impostas de los arcos para situarlas. No duda algunas veces en inspirarse en diseños del pasado para componerlas.

A diferencia de Javier Felip Solá sí que utiliza los finos grosores en las molduras. La inspiración clásica es patente en todos los casos: clásicas grecas, ovarios y banda denticular, y crea el estilo, presente en varias de sus obras, de ubicar la misma moldura bajo el balcón que limita con la parte superior del dintel de la puerta de entrada. A veces insinúa las formas más que definir las. El año que más destacan sus ejemplos es 1928.

En Pelayo López y Martín se observa una especial predilección por las clásicas molduras, especialmente el ovario, que prefiere representarlo en el dintel de algunos huecos e intercalarle en la mayoría de los casos una clave de dintel decorada, disposición que también han utilizado otros arquitectos como mostramos en la figura 8 con un ejemplo de Arroyo. Pelayo inició la utilización de las molduras insinuando las formas, como una emulación, para continuar definiéndolas más posteriormente. En menor grado también utiliza el clásico diseño de abalorios. Los años de sus edificios localizados se sitúan entre 1925 y 1930, aunque correspondan a su segunda etapa menos estética.

Domingo Pisaca se basa en diseños clásicos del pasado pero no los reproduce fielmente, sino que les aporta tanto su versión como su nueva orientación o posición, aunque en general prefiere las anchas franjas decoradas a las pequeñas molduras. Hay algunas excepciones, pues nos podemos encontrar un edificio suyo con abundancia de molduras decoradas, como ocurre con el número 18. El arquitecto a veces utiliza estas molduras para complementar, insertadas en anchas franjas. Las suele utilizar en el dintel de los huecos, preferentemente en los curvos, y acostumbra interrumpirlas para ubicar una clave; pero también el arquitecto posee un estilo que consiste en decorar el contorno de los huecos con estas molduras, tanto en el dintel como en las jambas, y las interrumpe por tramos o en las esquinas.

Pisaca comenzó con una clara inspiración clásica para estas molduras, en 1924, y a partir de 1925 combina otros motivos, sin olvidar los clásicos, y juega con distintas posiciones como el dintel, entre las ventanas y ciertas disposiciones verticales.

En el caso de Antonio Pintor podemos decir que juega con la representación de los clásicos ornatos, y los modifica para conseguir distintos acabados, o los reproduce fielmente, aunque preferentemente se decanta más por lo primero. Hasta 1920, Pintor sigue una tendencia clásica, con las modificaciones que cree conveniente, para a continuación variar a otros motivos para las molduras decoradas, aunque alterna



a veces con algún ejemplo clásico. Se encuentran casos en los que las sitúa entre las ventanas, con su sucesión de círculos o esferas como diseño predilecto, pero el arquitecto tiende a aumentar la franja que las ubica aproximándose más a una cenefa en algunos casos. De todas maneras, en general varía el ancho de las molduras encontrándonos con el dilema entre moldura decorada o cenefa.

Pintor es muy dedicado a la banda denticular y a las variantes que crea; la mayor parte de sus edificios cuentan con ella aunque también deja entrever otras opciones, es decir, molduras para decorar el dintel aunque prefiere no situarlas solas, sino complementando a otra decoración existente en este lugar. Como tercera preferencia es partidario de representarlas también entre las ventanas y, como cuarta, se encuentran casos de utilizarlas verticalmente, pero cuando lo hace prefiere ubicarlas en las jambas de los huecos.

El primer ejemplo de Pintor pertenece a 1910, y a partir de ahí destacamos 1924, año en el que en cuatro edificios el arquitecto aplica distintos tipos de molduras decoradas; pero es realmente 1925 el año más prolífico para este tipo de ornato, hasta finalmente llegar a 1927 con su último caso detectado. Salvo sus clásicos inicios ya comentados, no se aprecia un momento en el que destaque una tendencia clara con respecto a las molduras decoradas, sino que el arquitecto aporta variedad representativa a lo largo de su vida profesional.

La principal conclusión que se deriva de este artículo se resume en la gran influencia que tienen los diseños del pasado en permanecer a través de los tiempos, en este caso incluso en detalles ornamentales tan específicos y reducidos como son las molduras decoradas. Pero nos hemos encontrado que son también utilizadas como inspiración para crear variantes, pero a pesar de ello siempre dejan entrever sus clásicos orígenes.

RECIBIDO: 4/10/2021; ACEPTADO: 7/4/2022



SECCIÓN DOCUMENTOS /
DOCUMENTS SECTION

TRANSCRIPCIÓN DE UN CONJUNTO DOCUMENTAL RELATIVO A LA FORTIFICACIÓN DEL LUGAR Y PUERTO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE ENTRE 1655 Y 1657, Y RELACIÓN DE LA BATALLA DE SANTA CRUZ DE 30 DE ABRIL DE 1657, POR ALONSO DÁVILA Y GUZMÁN

Alberto García Montes de Oca*
José Miguel Rodríguez Illescas**

RESUMEN

Muchas veces, conocemos eventos partiendo de fuentes indirectas y secundarias, que son estudiadas como fuentes originales. Pero en muchas ocasiones, lo que contienen induce a error. Para conocer de primera mano un evento o proceso histórico, debemos recurrir a las fuentes de información contemporáneas y cercanas a los hechos siempre que sea posible, para compararlas, confrontarlas y contrastarlas. Este es el caso del evento de la Flota de Nueva España hundida en Santa Cruz de Tenerife y la información relativa a la fortificación del lugar durante la guerra con Inglaterra iniciada en 1655.

PALABRAS CLAVE: batalla de Santa Cruz, 1657, Flota de Nueva España, documentación original.

TRANSCRIPTION OF A GROUP OF DOCUMENTS RELATIVE TO THE FORTIFICATION
OF THE PLACE AND HARBOUR OF SANTA CRUZ DE TENERIFE BETWEEN 1655
AND 1657, AND LIST OF THE BATTLE OF SANTA CRUZ OF APRIL,
THE 30TH OF 1657, BY ALONSO DÁVILA Y GUZMÁN

ABSTRACT

Many times, we know about events based in indirect and secondary sources, that are studied like original sources. But many times, their content lead to error. In order to get information about an event or historical process, if it is posible, we have to search information sources near to the events, to be able to compare and check them. This is the case of the event of the New Spain Fleet sunk in Santa Cruz de Tenerife and the information about the fortification of the place during the war with England, started in 1655.

KEYWORDS: battle of Santa Cruz, 1657, New Spain fleet, original papers.





Tal y como hicimos en el n.º 202 de la *Revista de Historia Canaria*, presentamos una selección de documentos para sustentar y, en otros casos, modificar la historia que conocemos. Lo hacemos ya no solo como documentos con los que contrastar, comparar y confrontar la literatura histórica existente, en muchos casos compuesta de recopilaciones orales donde la tradición ha modificado la exactitud documental manuscrita oficial, sino también para estudiar aspectos desconocidos. Es cierto que esta misma documentación directa y primaria puede estar posicionada y caracterizada por sesgos de diversa índole, y que la tradición oral recoge aspectos no plasmados en dicha documentación oficial, pero es necesario conocer y hacer un análisis de las fuentes cotejándolas para hacer un análisis crítico y comparativo. Tal y como ocurre en la vida diaria, para bien o para mal, el documento oficial, ya sea de producción pública, privada o espiritual, es una prueba validada por algún tipo de fedatario, y por lo tanto es la versión oficial de los hechos.

En este caso presentamos tres conjuntos documentales que puntualizan varios aspectos reinterpretables de la historia de Canarias. Muchos autores se basan en fuentes secundarias que, contrastadas con la documentación original, ofrecen muchas novedades. El oficio de historiador debe ser apolítico, pero también crítico, estudiando y ofreciendo a la sociedad la documentación necesaria para que, por sí misma, corrobore y entienda los aspectos de una realidad que no es unilateral, y el proceso de génesis y transformación documental y social. En este caso aportaremos el acceso a las imágenes digitales de los documentos originales a través de un enlace¹. Así otros investigadores podrán corroborar las transcripciones e interpretarlas según criterios propios, facilitando el trabajo crítico, y ofreciendo a la comunidad científica los soportes en los que nos hemos basado, para que quienes lo deseen puedan revisarlos.

Por esta vía ofertamos el estudio documental de una realidad veraz, o al menos más veraz, por proximidad cronológica y geográfica de los hechos y sus autores, y por las características de la génesis documental, oficialidad y su intencionalidad. Documentos por los cuales se puede reinterpretar mucha información basada en las mencionadas fuentes secundarias, y cuyos autores, siglos ha, no hicieron. De la misma manera, en bastantes casos nos hemos encontrado con conjeturas históricas basadas en interpretaciones libres de los hechos, incluso dándose el caso de que nuestros propios aportes han sido interpretados como los públicos han querido.

Como profesionales que atendemos a un trabajo en muchos casos denostado, tergiversado por quienes dicen saber lo que citan las lecturas sin sustento documental, y donde muchas veces el intrusismo y la defensa a ultranza de las que confirmamos como fuentes secundarias parcialmente erróneas está a la orden del día, nos atrevemos a presentar estos documentos. De modo que quien desee rebatirlos pueda hacerlo con pruebas fehacientes, esperando de esa crítica la misma profe-

* SONARS-Asociación Nacional de Arqueología Subacuática, Comité Científico. FEDE-CAS-Federación Canaria de Actividades Subacuáticas. *E-mail*: albertogmdo@gmail.com.

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

¹ URL: <https://www.sonarsarqueologia.org/>.

sionalidad procesal, porque en eso consiste un trabajo de investigación bien hecho. Muchas veces hemos visto en compilaciones históricas informaciones que, tras una investigación profunda, no sabemos de dónde han salido. Este es un claro ejemplo.

La documentación generada por algunos de los partícipes en el evento fue enviada a la Corona, y por procedimiento común en la época, se mandaban una o más copias por uno o varios medios. De esta documentación original y duplicados, se hacían a su vez copias para recopilar y centralizar la información en terceros lugares. Estas han sido base de diversas obras, pero en determinados casos no vemos mención al proceso de transmisión². Ante toda esta serie de incongruencias y vacíos documentales, presentamos tres conjuntos que no dejan de ser una selección personal, que aúna fuentes primarias y secundarias de forma parcial.

Primeramente tenemos una selección de sesiones recogidas en los libros de actas del Cabildo de Tenerife entre los años de 1655 y 1656, que no hemos visto reflejadas en otros estudios. Se trata del libro 15 de actas o acuerdos del Oficio Segundo del Cabildo. En este caso las sesiones de las que se ha transcrito acta son relativas al proceso de fortificación de Santa Cruz de Tenerife ante la noticia de la guerra contra Inglaterra iniciada en 1655.

En segundo lugar, y dispuesta de manera correlativa en el tiempo, presentamos la transcripción presente en el Archivo General del Ejército, en Madrid, de José Aparici, enviado en 1850 a Simancas para hacer una recopilación documental, que se organizará en dicho archivo de la capital por cronología y regiones geográficas. Se trata de la copia de la carta que don Alonso Dávila y Guzmán, capitán general de Canarias, envía al rey el 7 de mayo de 1657³, dando cuenta de la relación de la batalla de Santa Cruz, además de otras cuestiones. Se trata de una carta proveniente del Archivo de Simancas, Negociado de Guerra, Legajo 1875⁴. En la obra de Aparici, se encuentra en la página 417 y siguientes del rollo 9⁵, con correspondencia al Volumen 30 de la Colección Aparici del Archivo General del Ejército.

El tercer conjunto documental es la relación del inventario hecho en las fortificaciones de Santa Cruz en diciembre de 1657. Está ubicada en la carpeta número 32, letra F-XIII (Fortificaciones y Castillos), de la Sección 1.ª del Fondo Antiguo del Archivo Municipal de La Laguna, legajos relacionados con las disposiciones del Cabildo. Información de este documento la encontramos como mera referencia del inventario de fortificaciones en 1657 en *Apuntes para la Historia de las Antiguas Fortificaciones de Canarias*, de José María Pinto y de la Rosa, página 437, proveniente del aporte de Darías Padrón, documento que, por lo que conocemos, no había visto la luz. La otra referencia a las fortificaciones la encontramos en los escritos de José Félix

² Sobre este caso trataremos en publicaciones futuras.

³ El mismo día que don Diego de Egues, capitán general de la Flota de Nueva España, remite la suya. La transcripción está íntegramente recogida en el Bosquejo Biográfico de Don Diego de Egues y Beaumont, de Cesáreo Fernández Duro, de 1892, páginas 50-55.

⁴ Carta de la que hay un duplicado en Sevilla: Archivo General de Indias, Indiferente General, 2598.

⁵ Está microfilmado.



Álvarez Prieto sobre fortificaciones en Canarias –gran desconocida–, que menciona específicamente, en sus páginas 149 a 152, las fortificaciones de la Marina de Santa Cruz y su relación respecto a un plano de Santa Cruz conservado en el Archivo General del Ejército, que se mostrará más adelante. Respecto a su consideración de que el Fortín de la Cruz es el del Calvario, discrepamos, ya que en la transcripción mostrada se dispone la relación de baterías y fortines de norte a sur precedida por la de los dos castillos, San Cristóbal –el principal– y San Juan Bautista, y entendemos que el Fortín de la Cruz podría hacer referencia a una de las fortificaciones acabadas el 16 de marzo de 1657 de El Bufadero y Valleseco, mencionadas en el conjunto documental 2, de las que se remite informe ese día a la Corona⁶. En la obra de Álvarez Prieto, pese a ser de gran trabajo, no encontramos justificación documental que sostenga la correspondencia de El Calvario con el Fortín de la Cruz. Por otra parte, hacemos especial mención de las fortificaciones de la Caleta, que suponemos que se trata de la Caleta de la Aduana, y, muy probablemente, ubicadas en torno al solar de la primera fortaleza de Santa Cruz o fortaleza vieja, donde posteriormente se ubicará la Batería de la Concepción. Por último, queremos hacer mención de los pertrechos de los castillos, caracterizados en gran medida por artillería proveniente de la Flota de Nueva España, peculiar también por sus encabalgamientos y no cureñas, y la muy posible disposición en las baterías más accesibles y castillos, y, al parecer, todos de bronce⁷.

SOBRE LA METODOLOGÍA

Los términos que hemos utilizado provienen en su mayor medida de explicaciones propias de definiciones obtenidas del Diccionario de la Real Academia Española, y de la obra de Julio César Firrufino de 1642, *Manual para el perfecto artillero*. Y las transcripciones adecúan los signos de puntuación actuales, de la manera que consideramos más oportuna para la inteligibilidad del texto. Se usan tildes diacríticas en algunos casos en que pudiera haber confusión, se ajustan las mayúsculas iniciales de los nombres propios y se respeta la grafía de los textos originales. Se han omitido los saltos de línea de los textos originales para no dilatar en exceso las páginas que ocupan las transcripciones.

CONJUNTO DOCUMENTAL 1

Libro 15 de Acuerdos, principado en 22 de Mayo de 1653, y acaba en 17 de Octubre de 1656. Oficio 2.º, n.º 18. En 22 de octubre de 1655⁸.

En la muy noble çidad de San Cristoval de La Laguna, en viernes por la mañana, veinte y dos de otubre de mill y sseiscientos y çinquenta y çinco años, se juntaron a cavildo

⁶ Esta documentación se publicará próximamente.

⁷ *Ibidem*. En Canarias se quedan 30 cañones de bronce provenientes de la Flota.

⁸ Folio 282 vuelto.



en la sala del ayuntamiento desta Isla, la Justicia y regimiento della, como lo an de usso y costumbre; combiene a saber: su merced, el señor Cappitan y Sargento Mayor Don Ambrosio de Barrientos, corregidor, y cappitan a guerra, superyntendente desta Isla de Thenerife y La Palma, por su Magestad, y el Cappitan Don Alonso de Llarena, regidor y alguacil mayor desta Isla, y el cappitan Francisco del Hoyo Solorçano, y el cappitan Pedro Fernandes Docampo, y el Dotor Don Diego Carrero de Prendis, y Don Bernardino del Hoyo, y el cappitan Don Alvaro de Messa y Asoca, y Don Juan Colombo⁹, y el cappitan Don Melchor Prieto, y Don Luis de Bandama, regidores desta Isla, y por pressencia de mí, Antonio Reguilon y Villarroel, escrivano mayor del Concejo.

El Cappitan Don Alonso Llarena dijo que en esta Isla se estan haziendo las pretençiones de harmas y muniziones ques notorio por orden de su Señoria el Señor Cappitan¹⁰ General, y acuerdo de este cavildo, y assi mismo, se esta reparando el castillo de Santa Cruz y haziendo una fortificazion en aquel puerto de mucha ynportancia para la defensa de esta Isla, por dispossizion de su señoria el dicho señor Cappitan General, que personalmente a reconocido el puerto y dado la planta y forma para la dicha fortificazion en que se gastara gran cantidad de maravedies, que fuera ympossivle suplirlos conforme la mucha nezesidad y cortedad desta Isla, si no fuera por el medio que a propuesto y ordenado su señoria el señor Cappitan General, ques muy sabe¹¹, y es esta considerazion, contribuyendo juntamente los vezinos con gusto, y assi mesmo, se esta disponiendo por dicho señor Cappitan General, la fortificazion de los puertos de la Villa de La Orotava y Garachico, assiendiendo personalmente a todas las quales obras son nezesarissimas para el serviçio de su Magestad y defensa desta Isla, y que se acaben en la forma que se an empezado; y para que esto tenga efecto, como se desea, es su parezer deste capitular, que se suplique a su Magestad por este cavildo, en su Real Consejo de la Marina¹² y Guerra, se sirvan de conservar en estos puestos al dicho señor cappitan general Don Alonso de Avila y Gusman, cavallero de la orden de Calatrava y presidente de la Real Audiencia de estas Islas y General de la Artilleria¹³ de Estremadura, para que se prosigan las dichas obras y fortificaciones, representando a su Magestad los demas serviçios que a echo su señoria en estas Islas desde que las gobierna, y la satisfazion con que estan sus moradores de su procedimiento, y que se pida juntamente le aga merced su Magestad de aumentarle el sueldo a darle ayuda de costa competente para que pueda passar con la dezencia que es justo, respecto de la cortedad y falta de caudal con que esta, por el desinteres y limpieza con que procede, y que, sin embargo de su cortedad, a comenzado las dichas fortificaciones, y dado prinçipio a ellas a su costa en el puerto de Santa Cruz, y en el de la Orotava, de que es digno de mucha remunerazion, y que para todo lo referido, se encargue a los cavalleros mensajeros que estan en corte de su Magestad, los dicten, y esto dijo y propusso para que este cabildo acuda, de lo que mas conbenga.

La Justicia y rejimiento, abiendo oydo y entendido lo propuesto por el señor cappitan Don Alonso Llarena Lorenzo, dijeron que es tan notorio lo referido en dicha propuesta a este cavildo y a todos los regidores desta Isla, que no alla palabras con que electarlo¹⁴, pues

⁹ Interpretado como Colombo.

¹⁰ Folio 283 recto.

¹¹ Interpretado como 'sabe'.

¹² Interpretado como Marina.

¹³ Folio 283 vuelto. Nota al margen: Propone Don Alonso Llarena, se escriba a su Magestad, conserve en estas Islas al Señor General Don Alonso Davila y Gusman.

¹⁴ Grafía de difícil interpretación.



a ssido tan grande la¹⁵ fineza, cuydado y zelo que a mostrado su señoria el Señor Cappitan General de estas Islas en todo aquello que en el tiempo que a que gobierna, en todas las ocaisiones que se an ofrezido del servicio de su Magestad, y bien publico y comun de esta Isla, sin perdonar nada¹⁶ en la solicitud, posponiendo su salud y anteponiendo el trabajo en particular, en la occassion pressente, luego que tubo notizia de las sospechas que el Reyno de Ynglaterra abia de quebrar con España, proviniendo todo lo nezesario para peltrechar toda la Isla y sus Castillos de todo Jenero de muniziones, y juntamente desazer fortificaziones no tan combenientes, como fueron trincheras poco defensivas, mandando hazer otras con toda perpetuydad, y al parezer, yncontrastables del enemigo, y assi mesmo, disponiendo se agan redutos en las partes façiles de ser ymbadidas, de que a resultado gran de alegria y gusto a todos los vezinos y moradores desta Isla, de todos estados, que biendo que su señoria, el dicho Señor Cappitan General, para exemplificar a costa de su familia, dio principio a dichas fortificaziones, se an alentado todos los vezinos a continuar obra tan grande e en que se promete poco riesgo, aunque el enemigo benga a ella, y tanto que la venerable clerezia, biendo tan buen exemplar, y reconociendo quan gran bien es el fortificarse¹⁷ en la forma dispuesta por dicho Cappitan General, an contribuido para hazer parte de dichas trincheras y fortificaziones de cal y canto, y sintiera esta Isla, que obra de tanta monta, no se acabase, y por ofiçio nase; y que para que tenga el efecto deseado, quisieran que su señoria, el Señor Cappitan General, no saliesse de estas Islas asta estar todo perfiçionado, pues con su patrozinio y amor a la porfia, los dichos vezinos se alientan a qual a de hazer mas; sin embargo, de la miseria en que se allan por la falta de todos comerçios que por sus pecados estan estinguidos,¹⁸ en considerazion de todo lo qual, acordaron se suplique a su Magestad e merced de este cavildo por los cavalleros mansajeros y abogado de este cavildo, que assisten en corte de su Magestad, lo agan con toda buena direccion, en conformidad y con todo en dicha propuesta del señor Don Alonso de Larena y acuerdo de este cavildo, pidiendo assi mesmo a su Magestad, se sirva de conzeder a esta Isla el que se prorogue el donativo como lo tiene acordado este cavildo, para que lo que se rindiere¹⁹ del, se gaste en dichas fortificaziones comenzadas, y se pague lo que se ubiere tomado prestado para que no quede la dicha obra ynperfecta, que²⁰ para todos, e les da poder en la materia referida en bastante forma, sirbiendo este acuerdo de tal poder, y si ubiere pasaje, se remita a dichos señores mensajeros este acuerdo, con cartas que lo uno y otro se encarga a los cavalleros diputados de los presentes meses, que son los señores licenciado Don Alonso Gallegos Espinola y el Doctor Don Diego Carreno de Prendes. Y assi lo acordaron y libren el costo al escribiente.

[...]

+

En 23 de octubre de 1655, día de revato²¹

En la muy noble ciudad de San Cristoval de La Laguna, en veinte y tres de octubre de mill y seissientos y cinquenta y çinco años, savado a la tarde, se juntaron a cavildo en la sala del ayuntamiento, la justicia y rejimiento desta Isla, como lo an de usso y costumbre;

¹⁵ Folio 284 recto.

¹⁶ Tachado: y por.

¹⁷ Folio 284 vuelto.

¹⁸ Tachado: Todos.

¹⁹ Interpretado como rindiere.

²⁰ Folio 285 recto.

²¹ Folio 286 vuelto.

combiene a saber: su merced el señor capitán y sargento mayor Don Anbrossio de Barrientos, corregidor y cappitan a guerra, superintendente desta Isla de Thenerife y La Palma por su Magestad, y el cappitan Don Alonso de Llarena Lorenzo, regidor y alguazil mayor, y Fernando del Hoyo, y cappitan Pedro Fernandes Docampo, y Dotor Don Diego Carreño, y cappitan Don Alvaro de Messa, y cappitan Don Melchor Prieto, Don Juan Colorado y Don Luis de Mesa, regidores desta Isla, y por presencia de mi, Antonio Reguilon y Villarroel, escrivano mayor del concejo.

Propone el Señor Corregidor es nezesario bastimento para las fuerzas y la jente

Su merced, el señor corregidor, dijo que bien notoria es la guerra con Ynglaterra, y juntamente, segun se a escrito por el señor Don Juan Baupista de Ponte cómo amenazan esta Isla, y que se ben a vista desta Isla treinta y cinco bajeles, segun lo afirman las çentinelas, tanto que su señoria, el Señor Cappitan General, segun lo tiene por carta suya, esta con toda prevencion en el Puerto de La Orotaba y toda aquella marina, con la jente de guerra en los puertos nezesarios²², y combiene que esto mesmo se aga en la marina del puerto de Santa Cruz, como lo tiene dispuesto su merced, y porque combiene en ocassiones semejantes, este cavildo acuda con lo que tiene obligazion, que es que en los castillos de dicho puerto, assi el prinçipal como el de San Juan, tengan las prevenciones de bastimentos nezesarios, como para los soldados que assistieren en las trincheras y demas puestos nezesarios, para que el enemigo aga facçion²³ alguna, se deve disponer lo que combenga en el casso, como si actualmente el enemigo biniera a yntentar el proposito con que puede venir, supuesta la guerra, para lo qual, se deven nombrar cavalleros diputados que acudan, compartiendo el trabajo referido, que es el fin para que su merced a juntado los cavalleros presentes en esta sala, para que lo confieran y dispongán como mas combenga al servicio de su Magestad y defensa desta Isla.

La Justicia y rejimiento, dijeron que es tan justo la propuesta de su merced el señor corregidor, como se esperava de su cuydado y zelo, porque este cavildo da a su merced muchas grazias, y para que en todo lo referido tenga debido efecto, acuerda este cavildo que todas las cosas nezesarias de bastimentos y demas cosas, se prevengan luego con efecto supuesto, que estan a la vista los bajeles que su merced a dicho, como Cappitan a Guerra desta Isla y Cabeza deste cavildo, y porque es justo que en primero lugar se prevenga el bastimento para los dos castillos del puerto²⁴ de Santa Cruz, como en otras ocassiones se a echo, assi de vino, bizcocho, vinagre para refrescar la artilleria, y combiene assi mesmo, nombrar personas²⁵ deste cavildo, de la intelijençia y suficiençia que el casso pide, nombravan y nombraron a los señores cappitanes Don Alvaro de Mesa y Don Melchor Prieto del Hoyo, para que soliçiten esta dicha prevencion como se espera de su puntualidad en el servicio de su Magestad y bien comun de esta Isla, a quien se da comission para que puedan librar sobre el mayordomo deste cavildo, y que agan con toda prontitud las dilijençias. Y assi mesmo, lo que no fuere prezisso entrar desde luego en los castillos, lo almalazen y tengan pronto en esta ciudad, como es, çien quintales de vizcocho, que an de mandar hazer y el vino tenerlo prebenido, y solo se a de cuydar de poner en los castillos el vinagre nezesario y el agua, y juntamente para lo demas nezesario para la ocasion prezissa, para que se comparta el tra-

²² Folio 287 recto.

²³ Acción.

²⁴ Folio 287 vuelto.

²⁵ Nota al margen: Nombramiento de proveedores de bastimentos para los castillos y jente, de todo genero de comida, a los Señores Don Alvaro de Messa y Don Melchor Prieto.



vajo en todo lo que fuere conveniente, de bastimentos para la jente de guerra que estuviere en la marina que forçosamente a de nezesitar de bastimentos, y que es nezessario ayamos cavalleros diputados que ayuden al casso, nombravan y nombraron a los sseñores Doctor Don Juan Carreño de Prendis y Don Luis de Mesa y Castillo, para que, con la puntualidad que²⁶ acostumbran todos quatro, dandose la mano unos a otros, acudan a cosa tan ynportante, de forma que, aunque alguno este ympedido, no dejen de obrar los demas, que para todo, se les de la misión,²⁷ y que puedan librar todos los gastos que hizieren sobre el mayordomo de este cavildo; y para que puedan sacar qualesquier bastimentos donde quiera que los allaren, y apremiar al rexzivo²⁸ dellos, como a las personas que los ubieren de llevar dichos bastimentos a las partes señaladas y obras que se ofrezieren. Y con esto, este cavildo, respondiendole a la propuesta de su merced el señor corregidor, parece aver cumplido con su obligazion, dejandolo todo a la disposizion de dichos cavalleros diputados.

Y assi lo acordaron, y estando presentes dichos cavalleros diputados nombrados, lo azetaron, y este acuerdo, se entiende no ygualando en cossa de lo que tienen a su cargo los señores Don Antonio de Urrutia y Don Diego de Ponte.

Firmas: Barrientos, El Doctor Diego Carreño.
Ante mí, Antonio Reguilon Villarroel, escribano mayor del concejo.

En 28 de abril de 1655

En la muy noble ciudad de San Cristoval de esta Isla de Thenerife, en jueves por la mañana, veinte y ocho de octubre de mill y seissientos y cinquenta y cinco años, se juntaron a cavildo en la sala del ayuntamiento de esta²⁹ Isla, la justicia y rejimiento della, como lo an de usso y costumbre, combiene, a saver: su merced el señor cappitan y sargento mayor Don Ambrossio de Barrientos, corregidor y cappitan a guerra, superyntendente desta Isla de Thenerife y la Palma, por su Magestad, y el cappitan Fernando del Hoyo, y el cappitan Pedro Docampo, el lisenciado Don Alonso Gallegos, el Dotor Don Diego Carreño de Prendis, Don Bernardino del Hoyo, el cappitan Don Alvaro de Mesa y el capitán Don Antonio de Urrutia, y Don Melchor Prieto del Hoyo, y Don Anjel Lercaro, regidores desta Isla, y por presencia de mí, Antonio Reguilon y Villarroel, escrivano mayor del Concejo.

En este cavildo se bido la citazion fecha para este dia, a pedimiento de los cappitanes Don Antonio de Urrutia y Don Diego de Ponte, diputados de las fortificaciones y reparos de los castillos y peltrechos para que se trate de ver de donde se a de sacar el dinero nezessario para pagar los dichos peltrechos y oficiales que fabrican las obras, y demas cosas, y vista la dicha citazion:

Antonio de Urrutia propone no ay dineros para los peltrechos de guerra.

Don Antonio de Urrutia dijo que al cappitan Don Diego de Ponte, regidor desta Isla, y a este capitular, se les encargo por su señoria el Señor Cappitan General de estas Islas y nombramiento de este cavildo, la assistenzia para las fortificaciones y trincheras, y para poner los peltrechos nezessarios y aderesar los castillos³⁰ del³¹ Puerto de Santa Cruz, los qua-

²⁶ Folio 288 recto.

²⁷ Interpretado como misión.

²⁸ Interpretado como recibo.

²⁹ Folio 288 vuelto.

³⁰ Folio 289 recto.

³¹ Nota al margen: Yden.



les su señoría visito, asistiendo este capitular y el dicho Don Diego de Ponte, a quien les dio memoria de lo que abian menester y nezesitavan, para que con toda brevedad la pusiese en dichos castillos, de lo qual se dio quenta a este cavildo por este capitular, en conformidad de dicha memoria. Y abiendo tratado assi con los carpinteros como con los polvoristas y demas ofiçiales de los peltrechos nezesarios, y tratado de ajustarse con ellos, estandolo ya, no quieren hazer lo que a cada uno les toca, menos quedandoles la mitad del dinero para poder yr obrando, para lo qual este capitular acudio al beedor³² Juan Gonsales de Castro, en cuyo poder se mando por este cavildo se pusiesen los maravedies que fuesen nezesarios, dando la forma de donde se abrán de sacar, ymbiando diputados para el efecto, como todo mas largamente consta del acuerdo de primero deste mes, y poder ir el dicho beedor, que está oy, no se an puesto en su poder mas que siete mill y quinientos reales, que se an gastado en ocho quintales de polvora, que se an entregado en el³³ Castillo Principal, y en dos mil reales, que se dieron al polvorista por diez quintales que a de entregar a fin deste mes, y en azeite y lino y otras cosas nezesarias con que el dicho castillo³⁴ se a ido reformando, con que no tiene oy dineros con que poder acceder a los que an de hazer las ruedas y demas peltrechos, por³⁵ que este cavildo lo tenga assi entendido, y que dichos³⁶ castillos estan faltos de todos los demas peltrechos, de quese dio quenta la daba ora para que se sirva con toda brevedad de disponer el que se ponga dinero en poder del dicho veedor para que estos capitulares, cumpliendo con su obligazion, puedan poner todo lo nezesario en dichos castillos en tiempo, y de no se hazer ansí, ablando devidamente, protesta y requiere que la omission que ubiere, no corra por su quenta, pues de su parte an echo y hazen todas las dilixencias posibles, igual como requiere, por andar entre estas Islas cantidad de nabios enemigos que pueden haser mucho daño, cojiendo desprevenida esta Isla; de todo lo qual, tienen dado quenta a su señoría el Señor Cappitan General, por memorial que presentaron en el Puerto de la Cruz en veinte y seis de este mes, que es el que³⁷ entrega al presente escribano, a que su señoría procuró³⁸ lo que por el parece, para que este cabildo acuda a lo que esta ordenado, buscando los medios,³⁹ como a su Señoría se lo tienen prometido; y a mí mesmo, dan quenta cómo se zulacó el castillo por la parte donde tenia nezesidad, que se a reformado y encalado, y parece que por la parte de la mar no le a aprovechado el dicho zulaque, con que es nezesario dar otra forma para el seguro resguardo del dicho castillo.

Entraron regidores

Aora entraron el cappitan Don Diego de Ponte y Don Luis de Mesa y Castilla, regidores.

La justicia y regimiento, abiendo oydo y entendido la quenta que a dado el señor Don Antonio de Urrutia Urtusuastegui, por sí y por el señor Don Diego de Ponte, dijeron que, como paraze del acuerdo de primero deste mes que oy se a leydo, se elijieron medios para poder sacar algun dinero, por estar este cabildo con sus propios ymposibilitado(s) y no tenerlos y estar embargados por el Real donativo y dinero de armas, como es notorio y a su

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ 289 vuelto.

³⁵ Para.

³⁶ Nota al Margen: Yden.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Interpretado como procuró.

³⁹ Folio 290 recto.

señoría el Señor Cappitan General consta, y se cometieron las dilixencias sobre los dichos medios a los cavalleros commissarios, que del dicho acuerdo consta y estan presentes, y assi puedan dar quenta de lo que en esta razon an obrado para que en vista de lo quedijeron, acuerde este cavildo lo que mas conbenga para mayor prontitud.

El lizenziado Don Alonso Gallegos y Don Diego Carreño dijeron que, como diputados de los pressentes meses a quien se cometio de lizenzias la partida de mil ducados que quedaron por vienes de Beatris Rodrigues Bandera, que fue a buscar quien prestase dineros, hizieron las dilixencias que an podido,⁴⁰ y no an descubierto quien tenga dinero sobrado, con que judicialmente no an podido obrar, y que la dicha partida de mill ducados presentaron petizion en justizia, y haziendo toda la dilixencia para la brevedad del despacho, ubieron de hacerse del availio de su Señoría el Señor Cappitan General, presentando memorias con que se llegó a probeer la petizion que dieron estos capitulares, y el proveymiento fue que pareziesen çiertos ynstrumentos, formandose con esto, juicio dilatado y que ympide la prontitud que requiere la materia; y falta este medio, que fue uno de los dos que este cavildo elijio; y assi, dan quenta, para que este cavildo acuerde lo mas combeniente, y protestan aver cumplido con lo que se les encargó, y, no obstante, lo echo no dejaran en el tiempo de su diputazion, de yr obrando en lo que pudieren para el alivio del cuydado deste cavildo.

[...]

Firmas: Barrientos⁴¹, Alonso de Gallegos Spinola; Ante mí, Antonio Reguilon y Villarroel, escrivano mayor del concejo

[...]

En 1.º de mayo de 1656 años⁴²

En la muy noble çiudad de San Cristobal de la Laguna, en lunes por la mañana, en primero de mayo de mill y sseisçientos y çinquenta y seis años, se juntaron a cabildo en la sala del ayuntamiento, la Justicia y rejimiento della, como lo an de usso uy costumbre; conbiene a saber: Su merced el Señor Cappitan Ssargento Mayor Don Anbrossio de Barrientos, corregidor y Cappitan a Guerra desta yslandia y La Palma, y el Cappitan Don Alonso Llarena Lorenzo, regidor y alguacil mayor desta Isla, y el Cappitan Fernando del Hoyo, y el Cappitan Pedro Fernandes Docampo, y el llicenciado Don Alonso Gallegos, y el Señor Don Diego Llarena, y el Cappitan Gaspar Fresco, y Don Bernardino del Hoyo, y el Cappitan Don Pedro de Baldes, y el Maestre de Campo Don Pedro de Vergara Alsola, y el Cappitan Don Tomas del Osorio⁴³, y Don Juan Coronado, y Don Antonio de Urrutia, y el Cappitan Don Francisco Bautista, y el Cappitan Don Andres de Asoca, y el Cappitan Don Juan de Franquis, y el Cappitan Don Diego de Ponte y Pajes, regidor desta Isla, y por pressencia de mí, Antonio Reguilon y Villarroel, escrivano Mayor del Concejo.

En este Cavildo se leyo la çitaçion fecha para este dia de cavildo general a todos los cavalleros regidores desta⁴⁴ Isla, çerca de tratar oy dicho día, en raçon de un officio de regidor de los nuebos, de los quatro de que Su Magestad hiço mandar a Don Antonio Mesía de Tovar, Conde de Molina, el qual compro y pressento los recaudos en este cavildo, Don Fadrique Ynterián de Brissieno, de que Su Magestad le hizo merced, y assi mesmo para tra-

⁴⁰ Folio 290 vuelto.

⁴¹ Folio 292 recto.

⁴² Folio 315 Recto.

⁴³ Interpretado como Osorio.

⁴⁴ Folio 315 vuelto.



tar y sobre: una propuesta que hizo Don Antonio de Urrutia y Don Diego de Ponte, como diputados de las Fortificaciones, para dar cuenta de lo que quieren dar de los gastos que an echo, y como son nezarios otras cossas, y visto todo,⁴⁵ Don Antonio de Urrutia, y Don Diego de Ponte y Pajes, dijeron que: asiendo su Señoria el Señor Cappitan General dado cuenta a este cavildo por una carta, de que sería combeniente por los rezelos que se tenían de la guerras guerras de Ynglaterra, tratar de hazer algunas fortificaciones, acudiendo este cavildo como lo tenía de costumbre, al servicio de Su Magestad y defensa desta Isla, en vista de lo qual, este cavildo acordo que Su Señoria fuese servido de ver de lo que se neçesitava y se podía haser. Para que este cavildo a ello diese con su obligación para ello, se nonbrasen las personas que Su Señoria fuese servido, para que le assistiesen y acudiesen a lo que Su Señoria dispusiese; y abiendose nombrado a estos capitulares, bajaron en compañía de Su Señoria, y visito los dos castillos y la marina desde el Barranco de Puerto de Cavallos asta el Passo Alto, y abiendo vuelto al castillo prinçipal, dispusso Su Señoria se enbiasen en él, hasta nueve⁴⁶ mill libras de polbora y treinta o quarenta quintales de plomo, y otros tantos de cuerda, y que assi mesmo, se entrasen asta mill balas de artillería, y que se hiçiesen ocho encabalgamientos enteros, y assi mesmo, se entrasen en dicho castillo asta çinquenta ejes, noventa zoquetes, sesenta astas, asta treinta o quarenta cucharas, y que se hiçiesen dos cabri-llas para levar las piezas, hasiendo se llenase de agua el aljive, y que se reparasse el castillo, reparandolo y encalandolo por de fuera y zulacandose por la parte de la mar.

Y assi mesmo, dispusso Su Señoria, el que desde dicho Castillo Prinçipal asta el Paso Alto, se fuese hasiendo de trincheras de diez y ocho pies de ancho, los çinco por la parte de la mar, de cal y piedra seca, y lo demas restante de entullo, y en el Passo Alto, se hiçiesse un fuerte, y en el Barranco de los Valles de Vega, a la entrada y salida, por ser muy ancho, otros dos mas pequeños, y bolviendo de la parte del Castillo asta la parte del Varranco de Puerto de Cavallos, dispusso Su Señoria la trinchera en esta mesma conformidad, y que⁴⁷ sobre dicho barranco, se hiçiese otro fortin, y en la Cuesta del camino que ba a Santa Crus, se hiciesse a la una parte del barranco otro reducto, y a la otra parte, otro, en execucion de lo qual,⁴⁸ en el dicho Castillo Prinçipal, se entraron asta veinte y quatro quintales de polbora que se allaron en la Isla, y assi mesmo, alguna cuerda y balas de alcabuz y mosquete que se hiçieron de alguna municion menuda⁴⁹ que se alló, y assi mesmo, se entraron los encavalgamientos, cucharas, zoquetes y astas, y ojas, y se lleno el aljive de agua y se encaló y reformó dicho castillo en la conformidad que su Señoria lo abia dispuesto, y viendo que esta poca la polbora y cuerda, asentó su Señoria con el Cappitan Diego Perera de Castro, el que se tra-jesen duçientos quintales de polbora, e çien quintales de cuerda, çien quintales de plomo, y mill balas de artilleria, a los prezios de tres reales por libra de polbora, por la mitad que abia de traer luego, y la otra mitad a tres reales y dos quartos, y la libra de cuerda, los çien quintales primeros a rason de real y medio, los otros, çiento, a catorçe quartos, y la mitad de plomo a osenta reales, y a osenta y çinco quintal; solo en la bateria de la artillería no se hizo prezio, porque se dejó a lo que Su Señoria fuese servido. Y porque deste conzierto a entregado ya quarenta y çinco barriles de polvora, y treinta quintales de plomo, que tienen para entregar con otros tantos quintales de cuerda, y el resto para el cumplimiento a todo

⁴⁵ Ahora entró Don Álvaro de Mesa.

⁴⁶ Folio 316 recto.

⁴⁷ Tachado: El dicho.

⁴⁸ Nota al margen: Pólvora.

⁴⁹ Folio 316 vuelto.



de su obligación tiene abisso esta por desembarcar, y bendra con brevedad; y tiene entregado quinientas sesenta balas de artilleria de los calibres que se les dio por memoria, cuyo proçedido, quedo de darsele luego que lo entregase, y porque le a llegado ya el caso de lo que tiene entregado, y con toda brevedad llegara oide averlo entregado todo, y aunque⁵⁰ su Señoria tenia dispuesto y librado su pagamiento en los quintos de las alondigas desta Isla, parece que importen mucha mas cantidad de lo de los dichos quintos, con que es nezesario disponer de donde a de sacarse lo que faltare para dicho pagamiento que se a de haser al dicho Cappitan Diego Perera, para cuyo efecto da quenta a este cavildo.

Y assi mesmo, de como abriendose empezado las trincheras desde el castillo prinçipal para la banda de dicho Paso Alto, en la conformidad de la disposiçión referida de su Señoria, acudiendo a ello por su parte yendo proseguido, y que el dinero que se abia ofrezido, assi por los cavalleros regidores, como çiudadanos, no podia alcansar a dicha fabrica, y que la cal faltava por benir de la Isla de Lansarote, y assi mesmo, que la primavera se yba entrando y que podía el enemigo hazer alguna ymbazion, y que no cojiesse descuvierta la marina, dispusso su Señoria el que los oficiales que hasian dicha trinchera de cal y piedra, llegando asta Roncadores, pasasen al Paso Alto a haser el reduto como con efecto se hizo, y se ba prosiguiendo, en la mesma conformidad dicha muralla y que por sobre los Roncadores, los que hazen la pared de piedra seca prosiguiesen dicha trinchera, hasiendola de una y otra parte de piedra seca con el entullo referido, asta llegar al Barranco de los Valles de Vega, volviendo con dicha trinchera por el barranco arriva, asta la parte más onda, donde no pudiesse subir el enemigo, como con efecto se hizo dicha trinchera, dejando⁵¹ en las partes eminentes y de buen puesto abiertas las troneras nezesarias para la artillería, y pasaron dichos oficiales a proseguir en esta mesma conformidad, de piedra seca.

Las trincheras, por la otra parte del castillo prinçipal, enpezando desde San Telmo asta dicho Puerto de Cavallos, como lo ban hasiendo, y se acabara la semana que viene, y assi mesmo, de los dos reductos de la Cuesta, se acabaran, el uno con toda brevedad, y se empezara el otro luego, de que dan quenta assi mesmo. Y de cómo en el dicho reducto del Passo Alto se han mandado quatro prezos, y otros seis sobre los Roncadores. Y en el dicho reducto de la Cuesta, estan quatro para mandar, y que sea menester, assi para estos puestos como para los demas, que se a de hazernos artilleria, y que esta que se a puesto, no es de tanto alcance como la que se nezesita, por ser los puestos de mucha ymportansia, y ser nezesarias para ellos algunas piezas de bronze; y por no tener soldados nezesarios para la guarda y custodia de estos puestos, acabados estos rezelos de la guerra y ser nezesarias para la guarda de la artilleria algunos almasenes, para retirar dicha artillería, en parte donde esté segura y bien acondicionada, dan quenta a este cavildo de todo, para que si fuere combeniente, se le dé a Su Magestad de la que se a obrado y ba obrando, y que, por ser de tanto costo, no a de alcanzar⁵² a poderse acavar, con lo que los vezinos an dado y lo que este cavildo a puesto, assi de sus propios como lo que pidió prestado a Su Señoria, de los vienes de la repesaria de yngleses, ni manera de alcanzar con los seis años que se entiende que Su Magestad a conzedido para dichas obras, y se pida si fuere combeniente dicho donativo por mas tiempo, lo que a este cavildo pareciere mas combeniente para acabar dichas fortificaciones.

Estando escribiendo esta quenta, entró Don Luis Bandama, regidor.

⁵⁰ Folio 317 recto.

⁵¹ Folio 317 vuelto.

⁵² Folio 318 recto.

Aora entró Don Anjel Lercaro, regidor, e la Justiçia y rejimiento dijeron que an entendido lo propuesto por los cavalleros comisarios nombrados para las fortificaciones del Puerto de Santa Cruz, y de les da las gracias por el cuydado y atenzion que en esto an tenido, y segun la relazion, a ssido mucho el cuydado y dilixencia que se a puesto por parte de Su Señoria, el Señor Cappitan General destas Islas, y de su parte, los dichos cavalleros commissarios en la que les a tocado; y porque esto a ssido en considerazion de la amenaza que corrio haçia el enemigo a esta Isla, y corre de ymbadirla en tan breve tiempo, a ssido y es prevenzion muy loable en servicio de Su Magestad, bien y defensa de la tierra, y es justo que Su Magestad, que Dios guarde, lo tenga entendido cómo se a obrado en la dicha prevenzion, assí en el dicho Puerto de Santa Crus, como en los damas de toda la Isla, asistiendo en ellos, en diferentes ocassiones, personalmente dichos⁵³ cappitanes, sin perdonar trabajo alguno, y de cómo estos vassallos, con ánimo de poner sus vidas en todos peligros y riesgos sin escusarse en sus pobres caudales, los an quitado de su sustento solo para ayudar en lo que an podido, en serviçio de Su Magestad y defensa desta Isla, y que a no ser tan pobres, suplicando lo que falta y es necesario para que se acave de perfiçionar la dicha obra, y que assi nezesitan del socorro que eperan del amor de su Magestad, que Dios guarde, para con sus basallos, que con tanto çelo y fidelidad le an servido y sirven, y que este socorro se componga, para perfiçionar dichas fortificaciones de artilleria de bronçe y de alcanze, y que si se ubiere echo alguna merced de dicha artilleria a esta Isla, se solícite de parte deste cavildo, su plicando a Su Magestad se sirva de mandar se cumpla y execute, y que, con efecto, se trayga con la demas de que nezesitan las obras nuevamente echas; y para esto, se suplicara a su Señoria, el dicho Señor Cappitan General, se sirva de dar la memoria, y que ynforme de su parte, del estado que esta Isla tiene en su defensa y prevenciones que se an echo, y de lo que nezesita, que por todo reconoze este cavildo la obligazion y merced⁵⁴ de toda la Isla tiene, a representar el dicho çelo y atenzion con que dicho Señor Cappitan General ha proçedido, y que segun se a rreconozido de la dispossizion, modo y forma⁵⁵ con que estan a su cargo, a tornado asistiendo personalmente, como queda referido, para defender esta Isla.

Es muy importante, mientras duraren las guerras, estubiessedicho Señor Cappitan General en estas Islas, assi por el conozimiento de los puertos, partes por donde puedan aconteser los enemigos, y dichas prevenciones que a obrado y estan con ella, se pueden prometer muy loables suzessos en la dicha defensa y, que, siendo este del mayor servicio de Su Magestad, esta Isla quedara faborezida y socorrida en tiempos tan calamitosos, y de tantas amenazas, y se puede entender, que los enemigos tendran notoria de las dichas prebensiones, y de tanta assistensia y cuydado y gobierno de tan gran ministro, y temeran el llegar a ymbadir, que es la mayor Vitoria, pues sin perdida de tan loables Bassallos y cabeça que les governase, se defienda.

Y que para que tenga toda perfeccion la dicha fortificazion, se sirva tambien Su Magestad de conzeder facultad a este Cavildo para que pueda ussar de la renta de los adbitrios que se elijieron para la paga del Real donativo, portodo el tiempo que fuere nezesario, asta acavar dichas fortificasiones, y tambien, facultad para que lo que se tomó prestado de los caudales de las dichas alondigas para polvora y munisiones, lo tenga por bien, para que este cavildo, en todo tiempo que deriba el encargo de algun jues visitador⁵⁶ de tantos como

⁵³ Folio 318 vuelto.

⁵⁴ Interpretado como merced.

⁵⁵ Folio 319 recto.

⁵⁶ Interpretado como visitador.





de lo que ubiere gastado⁵⁷ y gastare de sus propios para dichas fortificaciones. Y por quanto sobre el particular de la quenta que este cabildo da a Su Magestad en el prozedimiento de dicho Señor Cappitan General, a abido acuerdo en uno de los cavildos passados, por otro del año de çinquenta y çinco, y no se a entendido ni avisado de su presentación,⁵⁸ se vuelva a sacar, asi tanto de dicho acuerdo, y se enbie con testimonio de este, y se escriba carta a Su Magestad, en conformidad de este acuerdo y del referido, para que de todo lo conste y que baya en el primero pasaje.

Y, en quanto al particular de la carta que se a leydo oy en esta sala, de su Señoria, el Señor Cappitan General, para que, mediante tomar su cargo y, a su costa y gasto, el capitán Diego Perera de Castro, el aser dos almacenes para poner la artilleria y munisiones, en tiempo que çesse la guerra, se le conzeda por este cavildo, se le dé un sitio arriva, donde dizen los Roncadores, mediante ser cossa tan útil y nezzessaria la fabrica de dichos almacenes, y que an de ser en algun gasto considerable, por lo que a este cavildo toca le conzeder hacienda, para que pueda fabricar una bodega en el dicho sitio de los possos, que fuere conbeniente a disposicion y arbitrio de Su Señoria, el Señor Cappitan General, siendo servida de ordenarselo a dichos cavalleros diputados de las fortificaciones para el dicho efecto,⁵⁹ y esta data que el cavildo haze, se entiende sin perjuizio de termino que mejor derecho tenga lijitimo y sustanzial, que obligue y combenza, y que se responda a la dicha carta por los cavalleros diputados de los pressentes meses, y la dicha respuesta, por estar tan zerca su Señoria en el dicho puerto de Santa Cruz, hagan personalmente ber dichos cavalleros diputados, y dando gracias de lo bien que su Señoria, con tantas bentajas a procurado de esnerarse⁶⁰ en el dicho Real servicio y defensa desta Isla, y notorios que estan continuadamente, sea servido de mandar dar a este cavildo tocante a dichas materias, y que fagan sacar dichos cavalleros diputados este acuerdo y el dicho referido, y escriban la carta para su Magestad, y soliceten el ynforme de dicho Señor Cappitan Genaral y memoria de la artilleria nezzessaria para que en el primero pasaje, por ser cossa que pide toda brevedad, baya, y que escriban tambien y remitan dichos recados a manos del Llicenciado Don Juan de Herrera, abogado de los Reales Conssejos, y que gana salario por este cavildo, atento que los cavalleros mensajeros, el uno esta ya en esta Isla, que es el Señor Don Juan Bautpista de Ponte, y el otro el señor Don Juan de Messa, segun se a entendido esta de prosimo para benirse a su cassa; y el costo y saca de papeles lo libren sobre el Mayordomo deste cavildo, y pague el costo al serbiente⁶¹ que los sacare y escribiere -las cartas- y tambien agan dichos cavalleros diputados, dilixencia para que los cavalleros diputados de las fortificaciones den la memoria y quenta del dinero que prozedio de las alondigas o de lo que a ynportado, lo demas de contribuzion, y lo que ayense de los vezinos y prestamo, y se ynformen tambien del dinero prozedido de las dichas alondigas, para que de todo baya la relacion a su Magestad.

Y por quanto se a entendido que se presento memorial ante su Magestad y su Real Consejo en rason de que ubo con fianzas de bienes de yngleses en las represarias que se hicieron, y si las ubo por algunas personas, conbiene sean castigadas, y si no las ubo, se castigue a quien ubiere dado y publicado semejantes; y dado dicho memorial tan⁶² de ser

⁵⁷ Folio 319 vuelto.

⁵⁸ Tachado: y cada.

⁵⁹ Folio 320 recto.

⁶⁰ Interpretado como esmerarse.

⁶¹ Folio 320 vuelto.

⁶² Interpretado como tan.

edito y mal nombre de basallos de su Magestad, se le encargue al dicho señor abogado que noticiando se dé la verdad que esto tubiere, aga la dilixencias que conforme a derecho se deve hazer, querellandose contra culpados, y si nezesario es de más del poder que tiene por este cavildo, se le da aora nuevamente para este particular, como para los demas contenidos en este cavildo, con todas las firmezas⁶³ y clausulas nezesarias que an aquí por espresas y repetidas; y assi lo acordaron.

Otrossi, la justicia y rejimiento dijeron que, por el particular del reçivimiento del officio de regidor, por ser las tres de la tarde, se ditiene para mañana martes a las ocho del dia, y se çito a los cavalleros presentes. Y los cité, doy fe.

Firmas: Barrientos, (Firma Ininteligible), Ante mí,
Antonio Reguilon y Villarroel, escrivano Mayor del Concejo
[...]

Don⁶⁴ Antonio de Urrutia y cappitan Don Diego de Ponte y Pajes, dijeron que, como tienen dado quenta en este cavildo en el que se hizo en primero de mayo deste año, su señoria el Señor Cappitan General destas Islas, Don Alonso Davila y Guzman, cavallero del avito de Calatrava y Presidente de la Real Audiencia destas Islas, y General de la Artilleria de Estremadura, dispusso que las trincheras de las fortificziones del puerto de Santa Cruz fuesen por la parte de la mar de argamasa, como en dicho cavildo se tiene dado quenta, y por la brevedad del tiempo, falta de materiales, y (por los) abissos que su señoria tubo de que el enemigo trataba de benir a esta Isla, dispuso dicho Señor Cappitan General, que dichas trincheras se continuasen de piedra seca por una parte y por otra, disponiendo los lugares combenientes para poner alguna artillería; y en algunas partes nezesarias, unos fuertes, todo lo qual se a obrado y ba obrando en dicha conformidad, y porque todo el dinero, assi del prestamo que se a echo a este cavildo, como el que se a dado por los cavalleros regidores, y repartido⁶⁵ a los soldados, no alcanza acavar dicha obra, y ser nezesario en reformar dichas tirncheras, y encalarlas para su durazion, y assi mismo, encavalgar las piezas y demás costos nezesarios para que el trabajo de dicha obra se (a)larga, dicha cantidad de dinero no alcanza a ello, y segun lo que su señoria a considerado, bendria a faltar asta tres mill duca-dos; y por que este cavildo lo tenga entendido y con el zelo que acostumbra acudir al servicio de su Magestad, disponga de donde se podra scar dicha cantidad, dan quenta dello y de que su señoria, como ynsinua en sus cartas, a dispuesto el que aya veinte y quatro soldados mas, pagados para asistir a las guardas de los puestos nuevos que se an fortificado, y que no parezcan los soldados de las compañías este dia bajo, dejando de asistir a las labranças,⁶⁶ porque es prezisso en el ynterin, (ya) que no ay soldados pagados, que los vezinos acudan a dichas guardias sin que se les pueda escussar a ellos.

[...]
Firmas: Barrientos⁶⁷, Martín de Ascanio; Ante mí,
Alonso Reguilon y Villarroel, escrivano mayor del Concejo

⁶³ Folio 321 recto.

⁶⁴ Folio 329 Vuelto, en 26 de junio de 1656.

⁶⁵ Folio 330 recto.

⁶⁶ Interpretado como Labranzas.

⁶⁷ Folio 333 vuelto.





Fig 1. *Plano de Santa Cruz con sus contornos en la Isla de Tenerife*. Biblioteca Virtual de Defensa, TF-92. Según su registro, corresponde erróneamente a 1800 y 1900.

CONJUNTO DOCUMENTAL 2

Negociado de Guerra. Legajo 1875, año 1657. Canarias. Copia de carta de la ciudad de Tenerife a su Magestad, sobre el ataque que dio la Escuadra Inglesa y otras cosas. Fecha 7 de Mayo de 1657.

Señor⁶⁸

El dia ultimo de Abril a las tres de la mañana, tube aviso de la Ysla de Canaria de que se habian visto cuarenta navios, y que parecia hacian su viaje para esta Ysla, y hallandome esta nueva en la ciudad de La Laguna, no me detube en ella mas tiempo que el preciso para hacer tocar á revato con las campanas de las Yglesias, y dar orden a los tercios de aquella Ciudad, y del campo, y de la Villa de la Orotava, para que marchasen á toda diligencia á este Puerto de Santa Cruz, donde estube al amanecer, y a esa hora se vieron de la Punta de Naga adentro, veinte y seis vageles grandes y dos pequeños, que se conocieron ser Yngleses, y luego reconoci el Castillo principal, reductos, y vaterias, que están⁶⁹ en la marina de este Puerto, y los provei de gente, polvora y municiones, haciendo lo mismo en el fuerte del Bufadero, y Vaterias de el Valleseco, que se han hecho despues que llego aqui la Flota de Nueva España, con parecer de Juan de Somavilla Tejada, Ingeniero militar y mayor de Cartagena, y Provincias de Tierra Firme, teniendo montadas en el primero de estos dos puestos, diez piezas de bronce y doscientos hombres de guardia, y en el otro, ocho de fierro, que toda pedi al General Don Diego de Egues, y aunque por acudir á lo mas necesario, vage antes á este Puerto que saliese ninguna compañía de la Ciudad, llegaron á tiempo, que guarnecicon ellas las trincheras, y sin dar buelta la Armada del enemigo por tener el biento y Mar á su favor, entro en Escuadra con los 28 navios, dejando otros cuatro algo apartados; y fue con tanta brevedad, qe antes de las ocho estaba dando fondo á tiro de mosquete de la Capitana y Almiranta, aunque se habian arrimado á tierra todo lo possible algunos dias antes, hacia la parte del Castillo principal, previniendo esta imbasion, y esta resolución del enemigo causó novedad á los de mas esperiencia: Al pasar de el Bufadero y Valleseco, le dispararon toda la artilleria, que hizo⁷⁰ poco efecto por haber tenido el tiempo mas favorable para entrar; tambien desde que se le pudo alcanzar, dispararon Castillo principal, reductos y vaterias, y el enemigo empleó principalmente su artilleria contra la Capitana y

⁶⁸ Folio 417 recto.

⁶⁹ Folio 417 vuelto.

⁷⁰ Folio 418 recto.

Almiranta, que estaban prevenidas á la defensa mas conveniente: De la Flota solo estas dos naos tenian alguna fuerza para defenderse, si bien en la artilleria inferior a cualquiera del enemigo y las demas de la Flota, las mas eran marchantes con poca artilleria y gente, y asi no pudieron durar mucho en la resistencia, con que unas vinieron á la costa, y otros que quemaron, y solo cogio el enemigo dos, una de Santo Domingo con alguna corambre, y no tuvo lugar de fondear la sino muy poca, que no era de importansia, y otra que tenia parte de carga para Yndias, las saqueño, pero no del todo, y ambas las puso fuego, y queriendo hacer lo mismo en una nao de la Flota que habia varado, lo ressió la artilleria y mosque-teria de tierra, matandole alguna gente en sus lanchas y en la misma nao, y a este tiempo de los navios de la Flota y marchantes que habia en el Puerto, solo quedaban surtos Capita-na y Almiranta, haciendo grande estrago en ellas, matando y hiriendo mucha gente⁷¹, y por escusar perserse de otra manera, se quemó el Almiranta, y aunque la Capitana se quiso mantener peleando con la artilleria que pudo, le fue vatiendo, mas la del enemigo, poniendo en peligro de irse á pique, con que de alli algun tiempo se quemó la Capitana, y sucedido esto á las once del dia, estubo vatiendo el enemigo con toda su Armada continuamente hasta la noche al Castillo principal, los reductos y vaterias de este Puerto, y las casas del, y de todos estos puestos, se le tiro sin cesar desde que fue entrando en el Puerto con sesenta y seis piezas de hierro y bronce, hasta la noche, que viendose maltratados, salió del Puerto, llevando su navio del gobierno sin algunos arboles, y se fue á reparar á las calmas de la Ysla de Canarias,⁷² y algunos olandeses que han estado en los navios del enemigo, dicen que llevaron daño muy considerable y que ablavan los Yngleses variamente en el numero de sus muertos y heridos, contandolos desde cuatrocientos hasta setecientos, y que sentian entrasen en estos, algunos Cavos y personas de cuenta, y que por eso no determinó de hechar gente en tierra, como se esperava de la resolucion con que entró en el Puerto, lo intentaria en tierra, no mató mas que tres personas, y hirio⁷³ otras tantas, porque toda la gente estubo defendida en las trincheras y reductos, ni maltrató considerablemente el Castillo principal y demas puestos y fortificaciones de la marina, y casas de este lugar, no obstante que en un Baluarte del Paso Alto se han hallado 1.200 balas, y mas de 200 palanquetas, que se le dispararon, y se tiene por cierto pasarían de 5.000 balas las que disparó aquel dia; no fue mucho el interes que tubo de esta accion el enemigo, porque, como tengo dicho, los navios no le tenian, y no pudo tener otro, habiendose quemado y varado los nuestros, quedando en parte la artilleria que se va sacando, y no se cesa en esta diligencia, atendiendo á darla cobro con brevedad, y al intento que a Vuestra Magestad dare después.

Esta Ysla, Señor, tiene mucha necesidad de polvora y municiones, porque se ha gastado mucho en la ocasion pasada, y me hubiera hecho grande falta la polvora si no hubiera traído algunas partidas de Olanda, y recogido otras, aunque cortas, en estos Puertos de navios de aquella Nacion; y así, es muy necesario que Vuestra Magestad se sirva de mandar remitirme con la brevedad posible, cantidad vastante de polvora, al respecto de las sesenta y seis⁷⁴ piezas que están en este puerto, y otras tantas que procurare montar de de (sic) la artilleria de la Flota, estando de servicio las cureñas, o, dando el tiempo lugar para que se hagan, y hace muy precisa esta prevencion el cuidado de esperar muy presto el enemigo en esta Ysla, asegurando su venida la noticia de que cuantas Armadas ha hecahdo este año,

⁷¹ Folio 418 vuelto.

⁷² Sic: Canaria.

⁷³ Folio 419 recto.

⁷⁴ Folio 419 vuelto.



ha sido con intento de coger el Tesoro de esta Flota, y sabiendo que le tiene esta Ysla, ha de adelantar con mayor fuerza esta pretension; pues se ha entendido desde su rompimiento, que en la conquista de esta Ysla por si sola, trataba de emplear su Armada, y le será facil unir con la que vino aquí la que está sobre Cadiz para intentar conseguir, con una empresa sola, dos intereses de tan grande importancia, y lo ha hecho entender el General Blaque á algunos Olandeses que estuvieron en su Capitana; tambien para la artilleria del Puerto de La Cruz y Garachico, y de las de Canaria, y La Palma, es menester polvora y municiones, y mucha balería de plomo para todas;

Y asi suplico a Vuestra Magestad, con el rendimiento que debo, que en el socorro de uno y otro, no se pierda tiempo, porque sin él, no se arriesgue el efecto que yo deseo, y tengo obligacion de solicitar⁷⁵ la defensa de lo que está a mi cargo, en que arriesgare la vida con la mayor reputacion y celo del servicio de Vuestra Magestad, que pueda caver en mis fuerzas.

Por tener esta Ysla poca tierra abierta y labrada, por estar la mayor parte de esa calidad en viñas, necesita todos los años para su abasto, de mucha cantidad de trigo, que se suele traer de las Yslas de Lanzarote y Fuerteventura y el Norte; y esta provision estará impedida este año con dos, ó tres navios que ponga el enemigo sobre estos Puertos, que rara vez han faltado despues del rompimiento, y es cierto serán mas y de mayor fuerza mientras estubiere en esta Ysla la plata y frutos de esta Flota, con el ansia que muestran de cogerla, y de que Vuestra Magestad y sus vasallos no se valgan de este tesoro, para que este embarazo no prive del sustento que es tan necesario para defenderse; Suplico a Vuestra Magestad, mande que en algunos navios sueltos Olandeses se traiga cantidad de trigo á vender de los Puertos de España, donde se espera será abundante la cosecha presente, y se save que lo fue la pasada.

Desde 22 de Febrero, que llegó la Flota á este Puerto⁷⁶, hasta 23 de Abril, asistí en él en las diligencias del servicio de Vuestra Magestad, que tengo dado cuenta en el Real Consejo de Indias, y dejando casi descarnada la Flota, y hecho el fuerte del Bufadero y Bateria del Valle seco con la artilleria, y con el fin que he dicho, subí á la ciudad de La Laguna á disponer con el Cavildo de ella los medios mas suaves que podia haber para pagar cien hombres que me parecia levantar para la guardia de los puestos de esta marina, reconociendo la dificultad y trabajo con que se proveen con la gente de tierra, por su pobreza y falta que hacen en sus casa, que las tienen muy distantes de este lugar, y teniendo en su poder la Justicia un papel mio en esta razon para el Cavildo, llegó el enemigo, con que se dilató el verle, y habra dos dias que se leyó en el Ayuntamiento, y se citó para Cavildo General, y habiendo ya consultado con el General Don Diego de Egues, se conformó con el, diciendo era muy conveniente y de mi obligacion, y cada dia tengo por mas necesaria su egecusion, y que sea el numero hasta 200 hombres, para tener las guardias mas reforzadas, y para mejor prevension en cualquier accidente de enemigo, que llegue con⁷⁷ tanta presteza como el Yngles en la ocasion de ahora; convendría, mientras durase esta guerra, hubiese trescientos soldados viejos, ademas de los ducientos al sueldo, con que no escuso de suplicar á Vuestra Magestad, como lo hago con toda instançia, se sirva de dar facultad y orden á este Cavildo para arbitrar y elegir medios para pagar estos ducientos hombres, y que puedan alcanzar tambien para prevenir el sustento necesario á la gente de la Ysla cuando se juntar, y para reparos de puestos y fortificaciones, y otras prevensiones de defensa, porque el Cavildo no tiene propios para acudir á alguna de estas cargas, y siendo Vuestra Magestad servido de

⁷⁵ Folio 420 recto.

⁷⁶ Folio 420 vuelto.

⁷⁷ Folio 421 recto.

conceder esta licencia al Cavildo, sera conveniente que se estienda á confirmar el medio ó medios que hubieren elegido en esta materia; porque, como no admite dilación por mayor servicio de Vuestra Magestad y seguridad de esta Ysla, he de insistir en que elija el Cavildo y en que corran los arbitrios desde luego, y no habiéndolos, ó no fructificando lo necesario, será forzoso que para cualquiera reparo, ó prevencion, ú otro gasto que mire á la defensa, me valga yo del resto del medio millon⁷⁸ que está á mi cargo en esta Ysla, y á disposicion del Real Consejo de Yndias, ó de los⁷⁹ efectos de la represalia de Yngleses, porque no hay otros prontos de que echar mano en estas necesidades, y socorridos como es menester, Vuestra Magestad se servirá dar orden que el dinero que supliere para esto de su Real Hacienda, se saque del primero que produgeren los arbitrios, y en todo lo que me fuere posible, solicitaré en los gastos la mayor moderacion, como lo he procurado hacer hasta aquí.

Despues que el enemigo se retiró á las calmas de Canaria, han parecido á vista de esta Ysla algunas Escuadras de cinco y siete navios, y habiendo hecho Junta con los Cavos de los tres tercios de la Ciudad y sus Campos, y de la Villa de la Orotava, sobre la guarnicion que convenia dejar en este Puerto, acordé que por ahora asistiesen tres compañías, una de cada tercuim pareciendo bastante esta gente con la de este lugar, y para la de la Flota que se juntarem tengo prevenidas armas de fuego y chuzos.

No escuso de decir a Vuestra Magestad como en esta ocasion me asistieron con gran puntualidad y valor Don Ambrosio de Barrientos, Capitán á Guerra y Corregidor de esta⁸⁰ Ysla, y Don Bartolome Benitez, haciendo oficio de teniente de Maestre de Campo General, y el Sargento Mayor de esta Ysla, Juan Fernandez Franco, pues es solo con lo que les puedo gratificar su asistencia.

Yo he resuelto asistir siempre aqui, para que con mayor calor se travage en la prevencion de todo, y que por falta de este egemplar, no se pierda punto en el servicio de Vuestra Magestad. Guardé Nuestro Señor la Catolica Real Persona de Vuestra Magestad, como la Cristiandad ha menester. Puerto de Santa Cruz de Tenerife, y Mayo 7, de 1657.

Don Alonso Davila y Guzman.

Simancas, y Octubre 7, de 1850,

Jose Aparici

⁷⁸ Parece que se refiere al dinero sacado en el buceo de Nuestra Señora de Las Maravillas, hundida en el Canal de Bahama, plata llevada a Tenerife por el navío nombrado La Madama del Brasil.

⁷⁹ Folio 421 vuelto.

⁸⁰ Folio 422 recto.



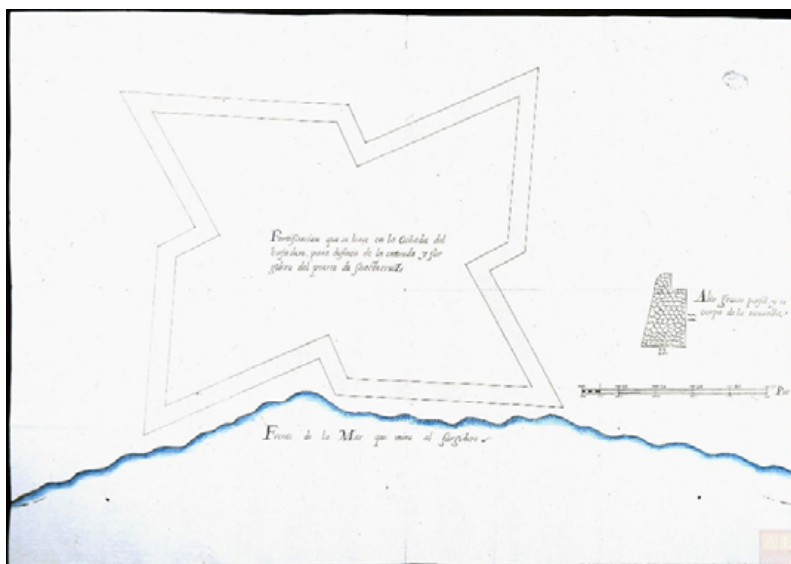


Fig. 2. Plano del Fuerte dado por carta a la Corona el 17 de marzo de 1657. Planero del Archivo General de Indias (Sevilla). Unidad documental, Indiferente General 2598.

CONJUNTO DOCUMENTAL 3

Inventario de los Castillos de Santa Cruz y pertrechos de La Laguna, diciembre de 1657⁸¹. Inventario de las fuerzas y pertrechos y municiones del Puerto de Santa Cruz⁸². 1657.

En el Lugar y Puerto de Santa Cruz, que es en esta Isla de Tenerife, en quatro días del mes de diciembre de mill y seiscientos y cinquenta y siete años. Por mandado de su señoría el Señor Don Alonso Davila y Guzman, Capitan General de la Artilleria del Exercito de Estremadura, Capitan General destas Islas y presidente de su Real Audiencia, assistieron a lo que de yusso se ara mencion, los señores capitanes Don Antonio de Urrutia Urtusuaustegui, y Don Diego de Ponte Pajes, regidores de las fortificaciones, pertrechos y municiones de esta Isla, para que se haga inventario de toda la Artilleria, polbora, pertrechos y municiones, lo qual se hizo por pressencia de mí, Andres Diaz Villarroel, escrivano mayor del Conssejo, en la forma y manera siguiente:

⁸¹ N.º 32, Letra F XIII (Fortificaciones y Castillos), Sección Iª, Fondo antiguo del Archivo Municipal de La Laguna: Inventario de los Castillos de la Dotacion desta Ciudad 4 de diciembre 1657.

⁸² Para ilustrar este inventario, recomendamos consultar el siguiente enlace sobre utensilios de un cañón de costa: https://www.todoababor.es/datos_docum/MV-can-costa.html.

Primeramente, ay en este Castillo principal de este Puerto de Santa Cruz, una pieça de bronce de treinta y seis libras de bala, que se nombra Ercules⁸³; dos medios cañones de bronce de a veinte y quatro libras de bala; un tercero cañon de bronce de a diez y seis libras de bala; dos medias culebrinas de bronce del calibo⁸⁴ de a doce; cinco quartos cañones de bronce, los quatro de a doce libras, y el uno de a diez; una media culebrina de bronce bastarda de a diez libras de vala; un falconete de bronce de tres libras de bala; dos falconetes de bronce de a dos libras de vala; quatro pieças de fierro, la una de quatro libras de vala y las tres de a dos libras,⁸⁵ todas las quales dichas pieças estan montadas en el dicho Castillo Principal de Ssanta Cruz.

Desmontadas en dicho Castillo

Yten, çinco pieças de fierro, la una de catorce libras de bala, la otra de a quatro, las dos de a tres y la otra de a una libra; dos pedreros con una camareta, el uno desmontado y el otro en su encavalgamento⁸⁶; dos esmeriles⁸⁷ de bronce con sus caxas; diez y siete mosquetos, y en ellos, çinco sin caxas; una caja de guerra; cinco montantes⁸⁸; dos banderas: una nueva y otra vieja; dos sierras: una grande y otra pequeña, una gurbia⁸⁹ y un escoplo⁹⁰; dos achas; cinquenta abujas⁹¹ de la artillería; catorçe chifles⁹²; quarenta y ocho guardacartuchos de oja de lata de todos calibos; diez embudos de oja de lata para embassar la polbora en los cartuchos; unas tixeras grandes de cortar cartuchos y lanadas⁹³; una cabrilla⁹⁴ y un gato⁹⁵, y la cabrilla con todos sus aparejos⁹⁶; sessenta y una cucharas⁹⁷ de todos calibos, las quinze encabadas con sus hastas y zoquetes⁹⁸; veinte y seis zoquetes con sus hastas, y lanadas; treinta y cinco astas zencillas,⁹⁹ nobenta y sseis zoquetes sin astas de todo genero; tres taladros sin brocas; quarenta y tres botafogos¹⁰⁰; veinte arandelas; un barreno de pernos y dos martillos de mano; cinquenta y quatro mosquetos extranjeros con tres frascos, sin frasquillos¹⁰¹, y

⁸³ En todo el presente texto se eliminará la disposición del inventario, eliminando de cada mención, la palabra 'yten', y se expondrán de corrido todas las referencias, separadas por punto y coma [;], para acotar el espacio del texto.

⁸⁴ Calibre. Hay que especificar que el calibre es el peso de la bala en libras, y no su diámetro.

⁸⁵ Folio 1 vuelto.

⁸⁶ Soporte similar a una cureña de los cañones navales o de costa, con cuatro ruedas pequeñas y escalonado.

⁸⁷ Pieza de artillería poco mayor que un falconete.

⁸⁸ Espada de a dos manos.

⁸⁹ Gubia.

⁹⁰ Herramientas de desbastado.

⁹¹ Aguja para limpiar el oído de los cañones.

⁹² Cuerno con pólvora fina para cebar el oído de los cañones.

⁹³ Asta con un hatillo de lana en el extremo para limpiar y barrer el ánima del cañón.

⁹⁴ Aparejo para izar la artillería.

⁹⁵ Cepillo metálico grueso para, por abrasión y presión dentro del ánima del cañón, detectar deslascados o deformidades del metal.

⁹⁶ Tachado: Menos el quadernal.

⁹⁷ Pieza tubular de metal unida a un asta, para meter pólvora en el ánima de los cañones.

⁹⁸ Pieza, normalmente de madera, cilíndrica o troncocónica, unida a un asta para pensar la pólvora en el ánima de un cañón.

⁹⁹ Folio 2 recto.

¹⁰⁰ Asta abuzada, con soporte para una mecha lenta.

¹⁰¹ Frascos y frasquillos: Recipientes ergonómicos para pólvora con dispensador para cebar las bocas de los mosquetos.





uno blanco y con quatro orquillas¹⁰² con sus hierros; setenta hastas para horquillas; quince mosquetes vizcainos con sus frascos, frasquillos y orquetas; veinte y cinco arcabuces vizcainos con seis frascos y frasquillos; diez y siete bandolas; docientos y sessenta espeques¹⁰³; docientas y cinquenta cuñas; setenta y seis barriles nuebos con quatro arcos de fierro; quatro pipas bacias nuevas; trece pipas y media de bizcocho; mas¹⁰⁴ dies pipas bacias viejas; ciento y sesenta y dos chuços¹⁰⁵ con sus hierros; cinquenta cajones de balas de mosquete; cinquenta cajones de balas de arcabuz; seis saquillos de balas de mosquete; quarenta y nueve quintales de balería de mosquete y arcabuz; veinte y tres quintales y medio de cuerda; once quintales y medio de dados¹⁰⁶; quince ruedas de respecto¹⁰⁷; veinte y quatro exes de respecto; treinta y nueve azadas; una cabrilla de mano y una leba¹⁰⁸; un caballo de encabgar la artilleria con todo lo necessario; ciento y nobenta y dos regatones de chuços; un caño de bronce para la zotea; dos muñoneras¹⁰⁹; nueve cureñas viejas; una balssa; quatro sortijas de fierro; quatro mill bocados de filastica¹¹⁰ de todo genero; tres quintales de cabos biejos para lo mismo; una rueda de cabrilla de encabgar y dos chapas de fierro; seis sacatrapos¹¹¹; dos mill y cinquenta cartuchos de lienço¹¹² de todos los calibos de respeto; trecientas y quarenta y ocho talegas para dados; una libra de bramante¹¹³; veinte y dos palos de palo¹¹⁴; dos achas; ocho tinas¹¹⁵ con cinco arcos de fierro cada una; tres tablas de tea y un tablon de pino; tres ojas de cobre, que pessan ciento y ochenta y una libras; unos retaços de cobre, que pessan siento y quarenta y seis libras; mas ciento y seis libras de balas de plomo de mosquete y arcabuz; mas dos cureñas nuevas de los medios cañones; cinco pieças de fierro, que estan a la punta del dicho castillo, las dos montadas, y las tres apeadas. La una de a quatro libras de bala, y las quatro de a tres libras; una campana de la guardia y bela;¹¹⁶ mas dos cureñas pequeñas; ziento y treinta y seis quintales de polbora con su tara enbarrilada y en cartuchos, segun se pesso y se allo dicha cantidad, y treinta y ocho libras que quedaron en el almacén¹¹⁷ del dicho castillo, y se llebo la llabe del dicho almacén el capitan Don Antonio de Urrutia, cavallero diputado de dichas fortificaciones, y quedo zerrado, de que doy fee; mas quarenta y seis peruleras de polbora, que assi mesmo se encerraron en dicho almacén.

Balas que ay en dicho Castillo. De la artilleria qu ay en él

¹⁰² Horquilla: pequeña horca en el extremo de una vara para soportar el cañón de un mosquete.

¹⁰³ Palanca de madera.

¹⁰⁴ Tachado: quatro.

¹⁰⁵ Regatones con la punta abuzada.

¹⁰⁶ Prismas de hierro que sirven de metralla.

¹⁰⁷ Respeto, recambio.

¹⁰⁸ Folio 2 vuelto.

¹⁰⁹ Soporte para alojar los muñones de un cañón.

¹¹⁰ Entiéndase por tapones de hilo. Podían ser de heno.

¹¹¹ Pieza metálica en espiral en el extremo de un asta, para sacar elementos varios de las ánimas de los cañones.

¹¹² Para controlar la humedad de la pólvora y tener preparadas las cargas con pólvora y celulosa.

¹¹³ Cordel fino.

¹¹⁴ Tipo de madera.

¹¹⁵ Barreños.

¹¹⁶ Folio 3 recto.

¹¹⁷ Subrayado.

	Balas
Primeramente, del calibo de treinta y seis libras, trecientas y doce balas	312
Del calibo de veinte y quatro, trecientas y setenta y ocho balas	378
Del calibo de diez y ocho, ciento y noventa y dos balas	192
Del calibo de a diez y seis, quarenta y seis balas	046
Del calibo de a catorce, ciento y setenta y dos balas	172
Del calibo de a doçe, setecientas y ochenta y dos balas	782
Del calibo de a diez, seiscientas y noventa y ocho	698
Del calibo de nueve, docientas y diez y nueve	219
Del calibo de a ocho, treinta y tres balas	033
Del calibo de a siete, docientas nobenta y seis	296
Del calibo de a seis, ochocientas y dos	802 ¹¹⁸
Del calibo de a çinco, quatrocientas y veinte y cinco	425
Del calibo de a quatro, trecientas y veinte y dos balas	322
Del calibo de a tres, quatrocientas y setenta y dos	472
Del calibo de a dos, docientas y veinte y seis	226
Palanquetas que hay en dicho Castillo, de todo genero Yten, quinientas y ochenta palanquetas aforradas	580

Todos los quales dichos peltrechos son los que estan dentro de este dicho Castillo Principal de San Cristobal de esta Isla y Puerto de Santa Cruz, que esta a cargo del Capitan Don Fernando de la Guerra Ayala, castellano que oy es del, que lo firma, y Juan Martin, condestable de dicho Castillo, en cuyo poder de los sussodichos, quedan todos los dichos peltrechos, piezas y demas municion de guerra, conthenidos en este ymbentario, y daran quenta dello, siempre que se les mande en trasar, assi por su sseñoria, dicho Señor Capitan General, como por los sseñores Justicia y Regimiento de esta Isla, a la perssona o perssonas que ordenara, dando quenta de todo lo ssussodicho, donde no lo pagaran con sus bienes. Y los dichos cavalleros diputados lo firmaron, (en) presencia de nos, los escribanos del cabildo, de que damos fee aberse passado y contado como en el se qontiene.

Juan Martin, Don Diego de Ponte, Don Fernando Guerra de Ayala;
Ante mí, Andres Diaz Villarroel, escribano mayor del concejo

+¹¹⁹

En el lugar y Puerto de Ssanta Cruz, en seis dias del mes de diciembre de mill y seissientos y cinquenta y siete años, estando en el Castillo de San Juan, que esta en el termino deste dicho lugar, donde llaman Caleta de Negros, fueron por orden de su sseñoria el señor Don Alonso Davila y Guzman, cavallero del abito de Calatraba, gobernador y Capitan General de Mar y Tierra destas Islas, pressidente de la Real Audiencia della, y Capitan General de la Artilleria de Estremadura, los sseñores cappitanes Don Antonio de Urrutia Urtusuaustegui y Don Diego de Ponte y Pajes, binieron a este dicho Castillo de San Juan para hacer ymbentario de todas las piezas y peltrechos de guerra del, y por pressencia de nos,

¹¹⁸ Folio 3 vuelto.

¹¹⁹ Folio 4 recto.



los escribanos del cabildo, se llamo al artillero del, para que de quenta y raçon de todos los dichos peltrechos; y se hiço en la manera ssguiente el dicho ymbentario:

Primeramente, una campana de bela; quatro pieças de bronce montadas, la una de a diez y ocho libras de vala y otra de a diez y seis, y las dos de a diez; tres pieças de yerro montadas de a ocho livras de vala; quatro pieças de hierro desmontadas, dos de a cinco y dos de a seis; un caballo para montar las pieças, con todo lo necessario; quatro mosque-tes y seis chuços; mill balas de todos los calibos,¹²⁰ de las pieças arriba referidas, zinquenta palanquetas de dichos calibos;¹²¹ diez y seis balas de cadena; quatro reudas (sic) nuebas de respecto; nuebe exes nuebos de respecto; cinco cucharas y seis zoquetes con sus astas; veinte y tres espeques; diez pipas llenas de biscocho; cinco docenas y cinco cartuchos de lienço;¹²² tres quintales y medio de dados; veinte bissagras para las ruedas; seis botafogos;¹²³ quatro chiffes;¹²⁴ un descanso;¹²⁵ ocho cuñas de respecto; tres sacatrapos; una tina; media pipa de binagre en una pipa; una pipa mediada de vino; quinientos tacos; una gazita¹²⁶ de filástica; quinientas balas de plomo de arcabuz; diez y siete manojos de cuerda; nuebe barrilles de polbora de a quintal, con su ataza¹²⁷; treinta y seis barriles de polbora de medio quintal, con la taza; doce barriles de polbora de arroba con su ataza.

Todos los quales dichos peltrechos estan dentro del dicho Castillo de San Juan, que se contaron y pesaron¹²⁸ por ante nos, los dichos escrivanos del cabildo, y por pressencia de los dichos cavalleros regidores, como diputados de los peltrechos y municiones de guerra desta Isla, de que dara quenta dello el artillero Sebasstian Borjes, que lo es de dicho Castillo; que lo firmo por ynpedimento del condestable, y lo firmaron dichos caballeros diputados, de que damos fee.

Diego de Ponte, Andres Diaz Villarroel,
escribano mayor del concejo

+¹²⁹

En el lugar y Puerto de Santa Cruz, que es en esta Isla de Thenerife, en siete dias del mes de diciembre deste pressente año de mill y seisscientos y cinquenta y siete años. Por mandado de su señoria el Señor Don Alonso Davila y Guzman, Capitan General de la Artilleria de Estremadura, Capitan General de Mar y Tierra destas Islas, y pressidente de su Real Audiencia, assestieron a lo que de yusso se ara mençion, los señores capitanes Don Antonio de Urrutia y Don Diego de Ponte y Pajes, regidores desta Isla, como diputados de las fortificaciones della, para que se haga ymbentario de toda la artilleria, polbora, peltrechos y municiones de los fortines y baterias deste Puerto de Ssanta Cruz, el qual imbentario se

¹²⁰ Añadido: Faltan 40.

¹²¹ Folio 4 vuelto.

¹²² Añadido: Se adebía.

¹²³ Añadido: Faltan.

¹²⁴ Añadido: Faltan.

¹²⁵ Interpretado como descanso: Asiento sobre el que se apoya, afirma o asegura algo.

¹²⁶ Gaza: lazo hecho con un cabo, sujeto con costura, para sujetar algo.

¹²⁷ Interpretado como taza.

¹²⁸ Folio 5 recto.

¹²⁹ Folio 6 recto.



hiço por pressencia de Antonio Reguilon y Villarroel y de mi, Andres Diaz Villarroel, escribanos mayores del ayuntamiento desta Isla en la forma y manera ssguiente:

En el Fortin de la Cruz, ay lo ssguiente

Primeramente, tres pieças de artilleria de hierro colado, la una de a catorçe libras en su encabalgamiento, y las dos de a quatro libras de bala, encabalgadas.

En el fortín del Santo Cristo ay lo siguiente

Primeramente, quatro pieças de artilleria de bronce, las dos de a veinte y quatro libras de bala, y las dos del calibo de a diez y seis, cargadas con palanquetas y balas rassas; quatro de fierro, del calibo de a siete, las tres en cabalgadas y una desmontada y una cargada de las tres, con su bala rassa; una rueda de respeto de a veinte y quatro;¹³⁰ diez cucharas de todo genero, con dos sacatrapos; once zoquetes de lo mismo; diez y seis cuñas; tres botafogos; dos abujas de punta de diamante; doze espeques; quatro inbrones;¹³¹ una bigeta de pinabete;¹³²

Ciento y cinquenta balas para las de a veinte y quatro	150
Yten, cinquenta y ocho para las de a diez y seis	050 (sic)
Yten, siete balas para las de a ssiete	007
Yten, quarenta y quatro palanquetas de todos generos	044

En el fortin de San Miguel, ay lo ssguiente

Primeramente, siete pieças de artilleria, en ellas quatro de bronce y tres de fierro; de las de bronce, la una del calibo de a diez y ocho y otra de a diez y seis, y dos de a diez; las tres de fierro, dos desmontadas y una montada, son del calibo de a ocho; estan todas cinco cargadas; doce cureñas; un exe de respeto y dos cureñas de mar para las pieças desmontadas; quatro zoquetes con sus hastas y lanadas; dos cucharas con sus hastas

Ciento y treinta y una balas de a diez libras	130 (sic)
Ssessenta y ocho balas de a diez y seis libras	068
Treinta y una balas de a diez y ocho libras	031
Treinta y una palanquetas de todo junto	031

¹³⁰ Folio 6 vuelto.

¹³¹ Por el contexto y la grafía, parece referirse a cambriones: Especie de cuña con la forma de la rueda de una cureña en negativo, para ayudar a fijar los cañones y ayudar en las reparaciones, pero no podemos asegurar con certeza el término.

¹³² Abeto.



Yten, docientos bocados;¹³³ una cadena de fierro pequeña; dos ruedas biejas que se rompieron el día de la ocasión;¹³⁴ seis espeques.

En el fortin de la Candelaria ay lo ssiguiente

Primeramente, ocho piezas de artillería, quatro de bronce y quatro de fierro; las quatro de bronce en sus encabalgamientos, cargas con palanquetas y balas rassas; de las quatro de fierro, dos desmontadas, las dos cargadas y montadas. De las quatro de bronce, una es del calibo de a diez y seis y las tres de a diez; de las quatro de fierro, tres son del calibo de a ocho y una de a tres;

Ciento y quarenta y ocho balas de a diez libras	148
Veinte y nueve palanquetas de todos calibos	029
Sessenta y dos balas de a diez y seis	062
Treinta y dos balas de a ocho	032

Yten, doce cuñas; nuebe espeques; dos inbrones; cinquenta y quatro cartuchos baçios; una cadena de fierro grande; quatro quintales de cabos; doçientos bocados echos; cinco botafogos.

En el Fortín de San Antonio, ay lo ssiguiente

Primeramente, tres piezas de artilleria de bronce encabalgadas, una de a diez y seis y dos de a diez; dos ruedas de respecto; dos cuñas;¹³⁵

Veinte y siete balas del calibo de a diez	027
Dos balas de a diez y seis libras	002

Yten, quinze inbrones; dose espeques y dos palas, un gorgus¹³⁶ de fierro, que sirbe de limpiar la artillería; quatro palanquetas; un quadernal pequeño; tres bigas de pinabete.

En la Primera Bateria que esta en los Roncadores

Primeramente, dos piezas de bronce en sus encabalgamientos de mar;

Ochenta balas del calibo de a diez libras, que son las piezas	080
Seis cuñas	

¹³³ 7 recto.

¹³⁴ 30 de abril de 1657.

¹³⁵ 7 vuelto.

¹³⁶ Vara puntiaguda para desatorar cartuchos y bocados.

En la Segunda Bateria de los Roncadores

Primeramente, tres piezas de bronce de a diez libras de bala;

Ochenta balas de su calibo

080

Yten, nueve cuñas; once espeques que sirben a una y otra batería; tres tablas de pino barcales; dos chaploncetes¹³⁷; dos piezas de hierro pequeñas de a dos libras de bala, montadas

En el Fortin de Ssan Pedro

Primeramente, dos piezas de bronce y una de hierro, cargadas, y la de hierro del calibo de a seis; cinquenta y quatro balas de a diez y seis;¹³⁸ trece palanquetas de su calibo; dos zoquetes con sus hastas y lanadas de a dichas piezas de a diez y seis, y tres zoquetes pequeños; una cuchara y un botafogo.

En las Baterias de la Caleta ay lo ssiguiente

Primeramente, diez piezas de bronce montadas en sus cureñas de mar, las dos del calibo de a diez y seis y las ocho de a diez.

Las de a diez tienen docientas balas

200

Diez y seis balas de a diez y seis

016

Yten, veinte y dos cureñas de respecto de mar; tres cucharas; cinco zoquetes con sus lanadas; diez y nueve cuñas.

En la Bateria de Ssan Thelmo ay lo ssiguiente

Dos piezas de artilleria de bronce en sus encabalgamientos, de a diez libras; mas cinco inbrones.

Todo lo qual conthenido en esta memoria e ymbentario pe piezas, peltrechos y demas municiones, estan y quedan en los dichos fortines y baterias y Caleta deste dicho puerto de Ssanta Cruz, que se entregan y estan entregadas a las guardias, con lmbentario a cada uno, de que damos fee nos, los dichos escrivanos del Cabildo. Y los dichos caballeros diputados lo firmaron.

Diego de Ponte, Juan Martín, Andres Diaz Villarroel,
escrivano mayor del concejo.

¹³⁷ Chaplón: Tablón del que sacar listones. En: <https://dicter.usal.es/lema/chapl%C3%B3n>

¹³⁸ 8 recto



En¹³⁹ la ciudad de La Laguna, en diez dias del mes de diziembre de mill y seissientos y cinquenta y siete años, por mandado de su sseñoria, el Señor Capitan General de la Artilleria de Estremadura, Capitan General destas Islas y presidente de su Real Audiencia, se hiço imventario de los peltrechos y municiones de guerra que ay en esta dicha çiudad, en el almazen del cabildo desta Isla, a cargo del señor Juan Bicente, y por presencia del capitan Antonio de Urrutia Urtussustegui, regidor de esta Isla y diputado de las fortificaciones y peltrechos de guerra della, y por pressencia de mi, el presente escrivano, se hiço el ymbentario en la forma y manera ssguiente:

Primeramente, se pessaron un barril, que tenia ciento y diez y nueve libras¹⁴⁰
[...]

Un ¹⁴¹ costal con setenta y seis libras assi mesmo de polbora	076
Otro costal con ochenta y ocho libras	088
(TOTAL) 18.225 (libras de pólvora) ¹⁴²	

Yten, mas sessenta y una peruleras llenas de polbora assi mesmo, que se contaron con otra mas que estaba quebrada dentro de un costal, que sson con esta, ssessenta y dos peruleras; mas cinquenta y ssiete quintales y medio de cuerda en manojos, que assi mesmo se pesso;¹⁴³ mas cinco barras de fierro; diez chuços con sus hierros; dos barrones de fierro grandes; sseis manojos de cuerda; quatro botijas bacias.

Todos los quales dichos peltrechos son los que estan dentro del almacen del Cabildo y ssu bobeda en que esta la polbora, que estan a cargo del sarjento mayor Albaro de Messa y Açoca, regidor de esta Isla y diputado para dicho effecto, y de Don Juan Bicente, por muerte del licenciado Don Bicente Castillo, superintendente regidor desta Isla y diputado que era para dicho efecto, los quales lo firmaron, y queda en poder de los ssusodichos, toda la dicha polbora y demás peltrechos de guerra contenidos en este ymbentario, y daran cuenta de todo ello siempre que se les mande entregar, assi por su sseñoria el Señor Capitan General, como por los sseñores justicia y regimiento desta dicha Isla, a la persona o perssonas que ordenaren, dando cuenta de todo lo ssusodicho, donde no lo pagaran con sus bienes cada uno, por lo que le toca, y el dicho caballero¹⁴⁴ Diputado, lo firmo por pressencia de mí, Andres Diaz Villarroel, escrivano mayor del Conssejo, de que doy ffee abersse pessado y contado, como en él se contiene.

Ante mí, Andres Dias Villarroel, escrivano mayor del conce

RECIBIDO: 31/3/2022; ACEPTADO: 7/4/2022

¹³⁹ Folio 8 vuelto.

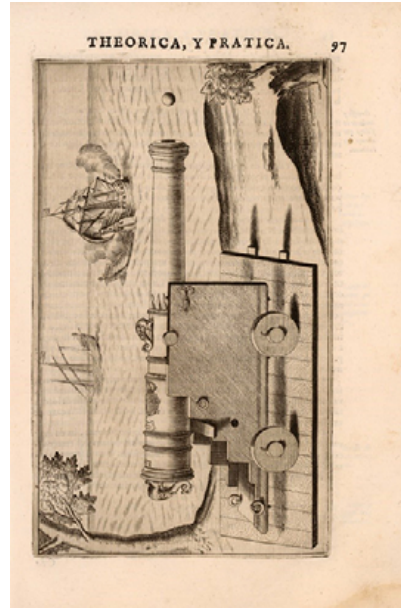
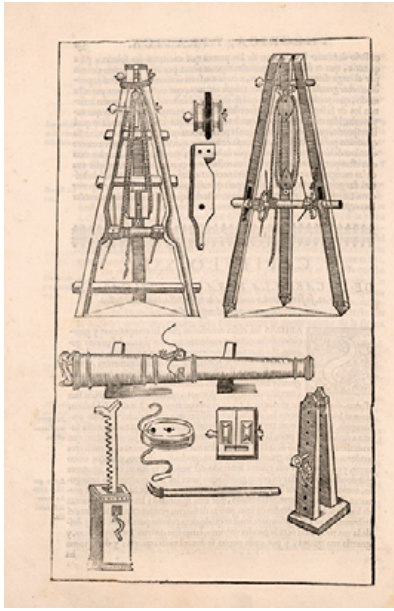
¹⁴⁰ Añadido: de pólvora.

¹⁴¹ Folio 11 recto.

¹⁴² La suma de todos los barriles y costales de pólvora.

¹⁴³ Folio 11 vuelto.

¹⁴⁴ Folio 12 recto.



Figs. 3 y 4. Plano de una cabrilla para encabalar cañones y cañón de naval sobre encabalgamiento. Págs. 43 recta y 97 recta de Julio César Firrufino: *El perfecto artillero*, Madrid, 1648.



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PRIETO, José Félix (2017). *Arquitectura Militar en las Islas Canarias. Tenerife*, en <https://docplayer.es/45939534-Arquitectura-militar-en-las-islas-canarias-jose-felix-alvarez-prieto.html>.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (1892). *Bosquejo Biográfico del Almirante Don Diego de Egues y Beaumont, y relación del Combate Naval que sostuvo con los Ingleses en Santa Cruz de Tenerife, Año 1657*, Imprenta de La Andalucía, Sevilla.
- FIRRUFINO, Julio César (1642). *El Perfecto Artillero. Theorica y Practica*, edición de Juan Martín de Barrio, Madrid, 1648.
- PINTO Y DE LA ROSA, José María (1954). *Apuntes para la Historia de las Fortificaciones de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Historia y Cultura Militar de Canarias, edición de 1996.
- VIERA Y CLAVIJO, José de (1772). *Noticias de la Historia General de Las Islas Canarias*, tomo III, imprenta y litografía Isleña, Santa Cruz de Tenerife, edición de 1860.

ARCHIVOS

Archivo Municipal de La Laguna, Fondo Antiguo, Sección Primera:
Caja F XIII: Fortificaciones 5, carpetas 32 y 33.
Libro 15 del Oficio II de Actas del Cabildo de Tenerife

Archivo General del Ejército de Madrid:
Colección Aparici, Rollo 9 Microfilmado, correspondiente al tomo 30



LA CIRCUNNAVEGACIÓN DE ÁFRICA POR PARTE DE LOS HERMANOS VIVALDI EN 1291: PRECURSORES DE VASCO DA GAMA

Alberto Quartapelle*
cronicascanarias@gmail.com

RESUMEN

En 1291, los hermanos Vadino y Ugolino Vivaldi partieron de Génova en dos galeras con el objetivo de llegar *ad partes Indiae*. Un documento que estuvo extraviado por 700 años, la *Ystoria Ethyopie* de Galvano Fiamma, ofrece nuevos elementos que permiten concluir que en su expedición los Vivaldi lograron circunnavegar el África y que, por lo mismo, pueden considerarse los precursores de Vasco da Gama. En el apéndice se presentan documentos que demuestran que la galera *Allegrancia* no participó en dicha empresa y que, por esa razón, no pudo dar su nombre a la más septentrional de las Islas Canarias, la isla de Alegranza.

PALABRAS CLAVE: hermanos Vivaldi, Islas Canarias, galera *Allegrancia*, Génova.

THE CIRCUMNAVIGATION OF AFRICA
BY THE VIVALDI BROTHERS IN 1291:
PRECURSORS OF VASCO DA GAMA

ABSTRACT

In 1291, the brothers Vadino and Ugolino Vivaldi set off from Genoa in two galleys with the aim of reaching *ad parte Indiae*. A document lost for 700 years, Galvano Fiamma's *Ystoria Ethyopie*, offers new elements that allow us to conclude the Vivaldi managed to circumnavigate Africa on their expedition and, therefore, they can be considered the forerunners of Vasco da Gama. Documents are presented in the appendix that show that the *Allegrancia* galley did not participate in such undertaking, and, for that reason, it could not give its name to the northernmost of the Canary Islands, the Island of Alegranza.

KEYWORDS: Vivaldi brothers, Canary Islands, *Allegrancia* galley, Genoa.



1. INTRODUCCIÓN

La fuente que ha transmitido las informaciones más acreditadas acerca del venturoso viaje de los hermanos Vivaldi es la crónica del analista Jacopo Doria, quien dejó escrito en los *Annales* de la República de Génova, con fecha de 1291 que

En este mismo año (1291) Tedisio Doria, Ugolino Vivaldi y su hermano, junto con algunos ciudadanos de Génova, iniciaron una expedición que hasta entonces nadie había intentado. Dispusieron dos galeras de manera espléndida y tras abastecerlas con la provisión de agua y otras necesidades, se dirigieron, en el mes de mayo, por el estrecho de Ceuta a fin de que las galeras pudieran navegar por el mar océano a la India y regresar con útiles mercaderías. Los dos hermanos mencionados fueron ellos mismos en los barcos, y también dos frailes franciscanos; todo lo cual verdaderamente asombró a aquellos que fueron testigos, así como a los que oyeron hablar al respecto. Después que pasaron por un lugar llamado Gozora¹ no se ha recibido ninguna noticia segura de ellos. Que Dios vele por ellos y los traiga sanos de vuelta².

Desafortunadamente, las esperanzas de Jacopo Doria fueron vanas porque las dos galeras de los Vivaldi no regresaron nunca a Génova con sus ricas mercaderías. Sin embargo, escasas y dudosas noticias acerca del destino de los Vivaldi nos han llegado a través de dos singulares documentos: el llamado *Itinerarium Antonii Ususmaris*³, una recopilación de datos históricos y geográficos del siglo XIV, y el *Libro del conocimiento de todos los reinos*, relato de un viaje imaginario alrededor del mundo escrito por un fraile franciscano español en 1400.

* URL: <https://independent.academia.edu/AQuartapelle>. Un análisis de todos los documentos relacionados con la expedición de los hermanos Vivaldi en MAGNAGHI, A. *Precursori di Colombo? Il tentativo di viaggio transoceanico dei genovesi fratelli Vivaldi nel 1291*, Roma 1935; SURDICH, F.: «Gli esploratori genovesi del periodo medievale», en *Miscellanea di storia delle esplorazioni*, Genova 1975, pp. 41-61; QUARTAPELLE, A.: «El loco vuelo de los hermanos Vivaldi», *Revista de Historia Canaria* (2018) pp. 227-249.

¹ Para algunos la localidad de *Gozora* es el cabo Bojador, frente a las Islas Canarias. En realidad, en el Medioevo se indicaba con el término *Gozora* (*Gazula*, *Gozola*) a toda la antigua provincia de la *Getulia* romana, la región que va desde el estrecho de Gibraltar hasta el cabo Bojador.

² «Eodem quippe anno, Thedisius Aurie, Ugolinus de Viualdo, et eius frater cum quibusdam aliis civibus lanue, ceperunt facere quoddam viagium, quod aliquis usque nunc facere minime attemptavit. Nam armaverunt optime duas galeas, et victualibus, aqua et aliis necessariis eis impositis, miserunt eas de mense madii deversus strictum Septe, ut per mare oceanum irent ad partes Indiae mercimonia utilia inde deferentes. In quibus iverunt dicti duo fratres de Vivaldo personaliter, et duo fratres Minores; quod quidem mirabile fuit non solum videntibus sed etiam audientibus. Et postquam locum qui dicitur Gozora transierunt, aliqua certa nova non habuerunt de eis. Dominus autem eos custodiat et sanos et incolumes reducat ad propria», DORIA, J. (1295), en PERTZ, G.: *Caffari et continuatorum Annales Januenses*, Monumenta Germanica Historica Scriptores, 1859, vol. 18, p. 335. Para algunos autores: *aliqua certa nova non habuimos de eis*.

³ Transcripción en https://www.academia.edu/35454579/Itinerarium_Antonii_Ususmaris_cives_januensis.



2. EL *ITINERARIUM ANTONII USUSMARIS CIVIS IANUENSIS*

El primer texto que ofrece indicaciones acerca del destino de los Vivaldi es el llamado *Itinerarium Ususmaris*, un manuscrito de mediados del siglo xv que está compuesto por tres partes redactadas por la misma mano: una recopilación de datos históricos y geográficos escritos por un anónimo a finales del siglo xiv; una transcripción de parte del *Imago Mundi* de Onorio d'Autun y una copia de una carta enviada el 12 de diciembre de 1455 por el navegador genovés Antonio Usodimare a sus acreedores en Génova. En esta carta Usodimare relata un episodio claramente imposible como el encuentro con un descendiente de los tripulantes de las dos galeras Vivaldi en Gambia: «Y allí (*Senegal-Gambia*) encontré a un compatriota (*genovés*), de aquellas galeras creo de los Vivaldi, que se perdieron hace 170 años, el cual me dijo, y así me confirma este secretario (del rey), que no había otro sobreviviente de su sangre que él mismo»⁴.

Más interesantes son las noticias que pueden leerse en la parte del *Itinerarium* que contiene una recopilación de datos geográficos e históricos útiles para la confección de mapas. Después de haber hablado de la guerra perdida por el mítico *Preste Juan* contra el *magnum canis de Catayo*, el *Itinerarium* cuenta que, tras un largo viaje, una de las galeras Vivaldi encalló en un banco en el mar de Etiopía y que los navegantes se vieron obligados a abandonarla. Para el *Itinerarium*, la otra galera continuó su navegación hasta llegar a una ciudad de Etiopía, cerca del río *Sion*, en donde la tripulación fue detenida, ya sin tener la posibilidad de regresar a la patria:

En el año de 1291 zarparon del puerto de Génova dos galeras mandadas por los hermanos Vadino⁵ y Guido⁶ Vivaldi con el propósito de ir por Levante a las partes de las Indias; las dos galeras navegaron mucho. Pero cuando iban dichas gale-

⁴ «reperui eidem unum de natione nostra ex illis galeis credo vivalde qui se amisserunt sunt anni centum septuaginta qui michi dixit et sic me affirmat iste secretarius non restabat ex ipsa semine salvo ipse». Para el Visconde de Santarem el hombre citado en la carta de Usodimare no era otro que uno de los portugueses miembros de la desafortunada expedición de Fernando Afonso y de Wallarte narrada por Gomes Eannes de Azurara en la «Chronica do descobrimento e conquista de Guiné» (1448) cap. LXIV. Los sobrevivientes habían sido hechos prisioneros ocho años antes de la llegada de Usodimare a Gambia. De Barros F. y Sousa Santarem, Vesconde de: «Recherches sur la Priorité de la Découverte des Pays Situés sur la Côte Occidentale d'Afrique...», Paris (1842) p. 256.

⁵ Jacopo Doria en los *Annales* cita como comandante de una galera solo a Ugolino Vivaldi. El nombre del otro hermano Vadino aparece en este documento: «In nomine Domini amen. Ego Vadinus de Vivaldo confiteor tibi Antonio de Nigrono me prò me et Ugolino fratre meo habuisse et recepisce a te libras quingentas ianuinorum» As-Ge, S.N., Cartolare 64, c. 199 r. En COSTAMAGNA, G. y PUNCUH, D.: *Mostra storica del notariato medievale ligure*, Atti della Società Ligure di Storia Patria, Nuova serie-IV (LX XVIII), Génova 1964, p. 274.26.

⁶ El genealogista Battilana nos ha transmitido el nombre de siete hermanos Vivaldi: Gabriele, Bonifacio, Ugolino, Giovanni, Pietro, Dabadino y Corrado (BATTILANA, N.: *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*. Famiglia Vivaldi, p. 2). A estos siete hay que añadir Vadino, que aparece en el documento de la nota anterior. Finalmente, no hay noticias de un Guido Vivaldi.



ras por este mar de Ghinoia [~~Ethiopia~~]⁷, una de ellas varó en un banco, de forma que no pudo proseguir ni navegar más adelante; la otra, sin embargo, continuó su navegación por este mar hasta llegar a una ciudad de Etiopía cuyo nombre era Menam; fueron presos y detenidos por los habitantes de dicha ciudad que eran cristianos de Etiopía, súbditos del Preste Juan, como he dicho antes. Esta ciudad (Menam) está en la costa, cerca del río Sion; los navegantes fueron detenidos de tal forma que ninguno de ellos regresó de aquellos lugares. Las noticias anteriores las contaron unos mercaderes etíopes en la ciudad de Raii (Al-'ara'sh/Larache en la costas atlánticas de Marruecos)⁸.

En apariencia, los datos contenidos en el *Itinerarium* nos muestran la crónica del fracaso de la expedición Vivaldi, que, en su intento de circunnavegar el África, no logra llegar más allá del Golfo de *Ghinoia* (Guinea).

En realidad, este aparente fracaso se funda sobre dos errores de lectura del texto del *Itinerarium* que han modificado totalmente la geografía de los acontecimientos:

a) *IN HOC MARI DI GHINOIA-IN HOC MARI DI ETHIOPIA*

Por más de un siglo, los historiadores no han podido leer el manuscrito original del *Itinerarium* y han tenido que comentar la empresa de los Vivaldi utilizando una transcripción que contenía varios errores.

Uno de los más determinantes se refiere al lugar en el cual se había hundido la primera de las galeras Vivaldi. Como puede verse en la fig. 1, el texto original fue manipulado, en la frase *en este mar de Ethiopia* la palabra *Ethiopia* fue tachada y substituida por la palabra *Ghinoia* (Guinea).

La «ingenua» sustitución de la palabra *Ethiopia* por *Ghinoia* se explica entendiendo que el que encontró el manuscrito estaba convencido de que todo el texto

⁷ *Ethiopia* tachado en el original y substituido por *Ghinoia*.

⁸ «Anno domini mccliiii [sic. 1291] recesserunt de ciuitate Ianue due galee patronizate per domini uadinum et Guidum de uiualdis fratres uolentes ire in leuante ad partes Indiarum que gallee multum nauigauerunt. Sed quando fuerunt dicte due gallee in hoc mari de ethiopia una earum se reperit in fundo sicco per modum quod non poterat ire nec ante nauigare. Alia uero nauigauit transiuit per istud mare usque domini uenirent ad ciuitatem unam ethiopiae nomine menam capti fuerunt et detempti ab illis de dicta ciuitate qui sunt christiani de ethiopia submissis presbitero Iohanni utrius ciuitas ipsa est ad marinam (marmam?) prope flumem sion, predicti fuerunt taliter detempti. quod nemo illorum a partibus illis unquem redidit quae predicta narrauerunt mercatores ethiopiani in ciuitate raii». (Transcripción Rohan P.) No todos los historiadores están de acuerdo con la lectura de la expresión *ad marinam/marmam*. La mayoría lo interpreta como *ad marinam* (en la costa). Otros, como Grasberg y Magnaghi, están a favor de *ad marmam* (ciudad de Marmam). En las transcripciones se utiliza comúnmente el topónimo *civitate Carii* (el Cairo). Recientemente, se ha propuesto la lectura *civitate raii*, que se correspondería con la ciudad de *Al-'ara'sh*, conocida en Occidente como Larache, en la costa atlántica de Marruecos. ROHAN, P.: *Outsourcing the Colonial Project: the Genoese role in Iberian expansion*, World History Bulletin, (2019) vol. xxxv, n.º 2, p. 15.



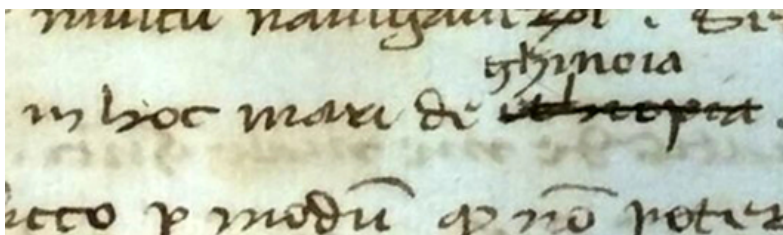


Fig. 1. *In hoc mari di Ethiopia Ghinoia.*

del *Itinerarium*, y no solamente la carta a los acreedores, provenía de la mano de Antonio Usodimare. Por lo tanto, tomó la decisión de corregirlo cuando encontraba los que creía ser «errores» de su autor. Al leer que una galera de los Vivaldi se había hundido en el «mari di Ethiopia», se consideró autorizado a cambiar por «*mari di Ghinoia* (Guinea)», ya que en su carta Usodimare afirmaba estar navegando «in una caravella ad partes Ginoie»⁹.

b) *PROPE FLUMEN SION*

Una vez que se estableció que el primer naufragio de los Vivaldi había tenido lugar en el mar de *Ghinoia* y no en el mar de *Etiopia*, los historiadores cometieron un segundo error al localizar el «*flumen Sion*» en el que habían sido capturados los tripulantes de la segunda galera. Como no tenía mayores datos, el primer comentador del *Itinerarium*, en 1802, arbitrariamente decidió que el río *Sion* «no podía ser otro río que el Gihon»¹⁰, uno de los cuatro míticos ríos que nacían en el Paraíso terrenal.

Pocos años después, en 1859, y solo apoyándose en un pasaje de las memorias del navegador veneciano Cadamosto, el historiador francés D’Avezac decidió que era «evidente» que el río *Sion/Gion* no podía ser otro que el Senegal, un gran río de más de 800 kilómetros de largo que había sido explorado por el mismo Usodimare.

Este error se debe a que, de acuerdo con la visión medieval, toda el África del norte, desde la actual Etiopía hasta el Atlántico y el Mediterráneo, formaba parte de un único y complejo sistema hidrográfico (fig. 2) que comprendía el *Gion*, el Níger, el Senegal y el Nilo¹¹. Como escribe Cadamosto, compañero de Usodimare en la navegación a los ríos Senegal y Gambia:

⁹ Con el mismo espíritu, en la parte final del *Itinerarium*, tacha las palabras «*Que predicta narraverunt mercatores ethiopiani in civitate raii*», sustituyéndolas con «*Quae predicta narraverat Antoniotus Ususmaris, nobilis januensis*».

¹⁰ «... fiume Sion, che non può essere se non che il Nilo (Gihon) nell’Africa», GRASBERG, G.: «Annali di geografia e di statistica» Genova (1802) tomo I, p. 291 nota (a).

¹¹ SURDICH, F.: «*Il problema delle sorgenti del Nilo. Dai testi biblici alla cultura umanistica*», (2001) pp. 159-236.





Fig. 2. Sistema hidrográfico Senegal-Gion-Nilo (Mecia de Viladestes 1413).

Este río (Niger), según los sabios es un brazo del río Gion, que viene del Paraíso terrenal, y este brazo fue llamado por los antiguos Níger, que viene bañando toda Etiopía, y acercándose al mar Océano hacia el oeste donde fluye, hace muchos otros brazos y ríos además del Senegal. Y otro brazo de dicho río Gion es el Nilo, que pasa por Egipto y desemboca en nuestro mar Mediterráneo¹².

En realidad, fundándose en el texto del *Itinerarium*, nada permite confirmar la identificación hecha por D'Avezac del «*flumen Sion*» con el río Senegal o con cualquier otro río africano. En todo caso, al narrar la navegación del mallorquín Jaume Ferrer en 1346, el *Itinerarium* llama el Senegal *Vedamel* o *riu Auri* (río de Oro): «una galera del capitán Jaume Ferrer partió de la ciudad de Mallorca para dirigirse al Río de Oro, pero no se supo más noticias. Este río se llama Vedamel por su longitud y también se llama Río de Oro porque en él se recoge oro en polvo... Este es el punto extremo de las tierras africanas en dirección oeste»¹³.

Los documentos que han llegado hasta nosotros tampoco permiten afirmar que los Vivaldi no hayan logrado navegar más allá del río Senegal. Para el *Liber*

¹² «secondo che dicono gli uomini savii, è un ramo del fiume Gion che vien dal Paradiso Terrestre; e questo ramo fu chiamato dagli antichi Niger, che vien bagnando tutta l'Ethiopia, ed appressandosi al mare Oceano verso ponente, dove sbocca, fa molti altri rami e fiumi oltre questo di Senegal. E un altro ramo del detto fiume Gion è il Nilo, qual passa per l'Egitto e mette capo nel mare nostro Mediterraneo», RAMUSIO, G.B.: *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanese, Torino, Einaudi, I, (1978) p. 495. D'AVEZAC, M.: «*évidemment, ce fleuve Gibon c'est le Senegal*», opinión que, hasta nuestros días, no ha cambiado. *Nouvelles annales des voyages* (1859), volume 3, p. 281.

¹³ «Recessit de civitate maiorisarum galleatia una Ihoannis ferem catalani in festo Sancti Laurentii quod est decima die marsis Augusti anno Domini 1386 causa eundi ad riu auri et de ipsa galleatia numquam postea aliquid novum habuerunt. Istud flumen de longitudine vocatur vedamel et similiter vocatur riu auri quia in eo recolligitur aurum de paiola. Et scire debetis quod maior pars gentium in partibus istis habitantium sunt ellecti ad colligendum aurum in ipso flumen habet latitudinem unius legue et fundum pro maiore nave mundi». El viaje de Jaume Ferrer es narrado en el Atlas catalán de 1375: «Partich l'uxer d'En Jac. Ferer, per anar al riu de l'Or, el gorn de Sen Lorens qui es a x da agost, e fo en l'any MCCCXLVI».

Chronicarum (1494), por ejemplo, los Vivaldi llegaron hasta el río Congo, que se encuentra a 4000 kilómetros de distancia, en la salida del golfo de Guinea¹⁴. Lo único que nos dice el *Itinerarium* es que el viaje de las galeras Vivaldi terminó en el «mari di Ethiopia».

c) ¿QUÉ SE ENTENDÍA POR ETHIOPIA?

El último problema geográfico que se presenta en el *Itinerarium* es entender a qué territorio se refiere cuando utiliza el topónimo *Ethiopia*¹⁵.

En la Edad Media, el término *Ethiopia* indicaba un territorio geográfico con confines variables. Para Isidoro de Sevilla, por ejemplo, Etiopía tenía una dimensión étnica más que geográfica, y recibía este nombre «debido al color (de la piel) de sus habitantes». Su territorio se extendía por todo el norte de África: «por el oeste, desde el monte Atlas (Marruecos), hasta las fronteras de Egipto, por el este; por el sur lo limita el océano, y por el norte, el Nilo»¹⁶.

A partir del siglo XIII, los datos de los geógrafos árabes y de los viajeros occidentales que se aventuraron en territorios hasta ese momento desconocidos permitieron que los cartógrafos confeccionaran nuevos mapas que se correspondían cada vez más con la geografía real. Es así como enormes espacios, hasta ese momento vacíos, empezaron a llenarse con detalles y topónimos en parte reales y en parte imaginarios. Desde ese momento, en la mayoría de los portulanos del siglo XIV el nombre de *Ethiopia/Abissinia* ya no ocupa todo el continente, sino que se refiere solo a la parte oriental del África, a un territorio ubicado al sur de Egipto, entre los dos brazos del Nilo y cerca del mar Rojo (fig. 3), y se identifica con el territorio poblado por cristianos y gobernado por el mítico Preste Juan¹⁷.

¹⁴ «empezó entonces (Diogo Cão) su empresa hacia otro mundo hasta ahora para nosotros desconocido y por muchos años por nadie, excepto para los genoveses, inútilmente buscado». «Aperuère igitur sua industria, alium orbem hactenus nobis incognitum et multis annis, a nullis quam Januensibus, licet frustra temptatum», Hartmann Schedel: «Liber Chronicarum», Norimberga (1494) p. CCXC, v.

¹⁵ VAGNON, E.: «Comment localiser l'Éthiopie? La confrontation des sources antiques et des témoignages modernes au xv^e siècle», *Annales d'Éthiopie*, Année 2012-27, pp. 21-48.

¹⁶ «Aethiopia dicta a colore populorum, quos solis vicinitas torret ... situs ab occiduo Athlantis montis ad orientem usque in Aegypti fines porrigitur, a meridie Oceano, a septentrione Nilo flumine clauditur» Isidoro de Sevilla: *Etymologiae* XIV, 5 De Libya, 14.

¹⁷ En el siglo XV la colocación atlántica de Ethiopia no ha desaparecido totalmente del pensamiento occidental. En 1455, el veneciano Alvise da Cadamosto escribe en sus memorias de viajes: «Yo, Alvise Ca' da Mosto, soy el primero de nuestra ilustre ciudad de Venecia en navegar por el océano hacia el sur y las tierras negras de la Baja Etiopía, fuera del Estrecho de Gibraltar». Como puede verse, en la cultura geográfica del navegante, y del público al que se dirige, permanece todavía presente la visión geográfica isidoriana, con la confusión entre la «baja Etiopía», colocada en el África occidental, y la «alta Etiopía» entre los brazos del Nilo. Por esta razón, como hemos visto, Cadamosto hace desembocar el río Senegal en la costa de Etiopía, «... Senegal (desemboca) en esta costa de Etiopía...».





Fig. 3. Etiopía/Nubia en el portulano de Angelino Dulcert de 1339.

Es solo a esta Etiopía oriental, localizada en el área del mar Rojo y del Cuerno de África, a la que se refiere siempre¹⁸ el autor del *Itinerarium* cuando utiliza el topónimo *Ethiopia*. Por lo tanto, debe suponerse que en este mismo sentido lo haya utilizado también cuando escribió sobre los Vivaldi: «la otra (galera), sin embargo, continuó su navegación por este mar hasta llegar a una ciudad de Etiopía cuyo nombre era Menam; fueron presos y detenidos por los habitantes de dicha ciudad que eran cristianos de Etiopía, súbditos del Preste Juan».

3. EL LIBRO DEL CONOCIMIENTO DE TODOS LOS REINOS

El segundo texto que nos ha proporcionado noticias acerca de la suerte de los hermanos Vivaldi es el *Libro del conocimiento de todos los reinos*, el relato de un viaje imaginario por el mundo conocido, escrito por un fraile en el siglo XIV, probablemente utilizando las informaciones contenidas en algún mapa hoy perdido.

Para completar su descripción de África, el fraile consigna cuatro recorridos:

- Un periplo marítimo desde Egipto hasta el cabo Bojador, de este a oeste, con la descripción de las costas del África mediterránea y atlántica, y la visita a las islas atlánticas, incluyendo las Islas Canarias.

¹⁸ El *Itinerarium* cita 13 veces el territorio de «*Ethiopia*» y siempre se refiere a la zona que, más o menos, se encuentra entre el Nilo Blanco y el Nilo Azul.

- Un viaje terrestre a través del Sahara, ahora de oeste a este, con la descripción de los reinos africanos del Sahel hasta la Nubia (reino de Dóngola), y después hasta El Cairo, recorriendo el Nilo.
- Un nuevo itinerario marítimo, otra vez de oeste a este, desde Damietta (Egipto) hasta el cabo Bojador, y después hasta un amplio golfo situado al sur.
- Un último viaje terrestre, en dirección opuesta, para describir los territorios del África ecuatorial, desde el cabo Bojador hasta Mogadiscio (Somalia).

En este último viaje, el fraile visita Etiopía y relata que los tripulantes de una galera genovesa hundida en *Amenuan* habían sido llevados hasta una ciudad llamada *Graçiona*: «Et dixéron me en esta çibdat de Grançiona que fueron y traídos los ginoveses que escaparon de la galea que se quebró en Amenuan et de la otra galea que scapó nunca sopieron que se fizo».

El libro ofrece algunas indicaciones para localizar el *Inperio de Graçiona*: «Et llegue a una grand gibdat que dizen Graçiona, que es cabeza del ynperio de Abdeselib, que quiere decir siervo de la cruz. Et este Abdeselib es defendedor de la iglesia de Nubia et de Etiopia, et este defiende al Preste Juan, que es patriarca de Nubia et de Etiopia et senorea muy grandes tierras et muchas çibdades de cristianos».

Los historiadores han identificado al emperador *Abdeselib* con el rey de Abisinia Amba Seyon, en árabe *Abd as-Salib* (el siervo de la Cruz), que reinó desde 1314 hasta 1344, y que es famoso por sus victorias contra los musulmanes¹⁹. En el *Itinerarium Ususmaris*, el mismo personaje es llamado *Abet Selip*, que quiere decir «cien ciudades»²⁰, y que, a su vez, es llamado *Senap* en el mapa Dulcert de 1339.

Para el historiador Rossi Contini, la ciudad de *Graçiona* se identificaría con la *Hagara Siòn* (Ciudad de Sion) de los abisinios, la actual Aksum²¹.

El *Libro del conocimiento* también nos informa que en Génova no se habían olvidado de los desafortunados viajeros y que un tal *Ser Leonis de Vivaldo*, hijo de Ugolino²², había viajado, tal vez cerca de 1320, hasta *Magdasor*, donde supo que su padre se encontraba prisionero en *Graçiona* (Aksum). En *Magdasor* los historiadores han reconocido la actual capital de Somalia, Mogadiscio, llamada *Makadashu*

¹⁹ *Amba Seyon*, cuyo nombre como rey fue *Gabra Masqal* (Siervo de la Cruz), entre 1320 y 1340 logró someter bajo el control de su reino a *Ifat* y a otros estados islámicos de las altas tierras de Etiopía; ULLENDORFF, E.: «The Glorious Victories of Amda Seyon, King of Ethiopia». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 29(3) 1966, 600-611.

²⁰ «... Imperator magnus et patriarcha prester Johannes de nubia christianus et de ethiopia vocatur abet selip quod vult dicere centum cives». *Itinerarium Antonii Ususmaris*.

²¹ La desaparición de la primera sílaba *ba*, en el nombre *Hagara Sion*, podría deberse a la equivocada convicción entre los amanuenses de que era el artículo y no parte del nombre. Rossi Contini (1917): «*Il libro del Conocimiento e le sue notizie sull'Etiopia*», p. 20.

²² Al citar el nombre de *Ser Leonis* el *Libro* demuestra la fiabilidad de su fuente de información porque la existencia de este hijo de Ugolino era desconocida para los historiadores hasta que, en 1881, el italiano Belgrano encontró en Génova un acta notarial de 1302 donde aparece el nombre de un «Surleonus de Vivaldo hijo de Ugolino», BELGRANO, L.T.: «Nota sulla spedizione dei fratelli Vivaldi nel MCCLXXXI» *Atti della Società Ligure di Storia Patria* xv (1881), p. 323.



por el geógrafo árabe Ibn Battuta, y que aparece con el nombre de *Mogadesur* en el planisferio de Fra Mauro de 1455: «En esta çibdat de Magdasor me dixeron de un ginovés que dexian Ser Leonis que fuera y (allí) en busca de su padre que fuera en de las galeas de que ya conté de suso. Et fiziéronle toda onrra. Et este Ser Leonis quysiera traspasar al Inperio de Graçiona a buscar a su padre et este Enperador de Magdasor non le consintió yr porque la yda dubdosa por que el camino es peligroso».

Como puede verse, las conclusiones del *Itinerarium Ususmaris* y del *Libro del conocimiento*, que relatan de una llegada a Etiopía de los Vivaldi, presentan un notable margen de incertidumbre.

Por suerte, un documento inédito, la *Ystoria Ethyopie* de Galvano Fiamma, ofrece nuevos datos acerca del destino de la expedición y confirma la hipótesis de la circunnavegación del África.

4. UN NUEVO DOCUMENTO: LA YSTORIA ETHYOPIE DE GALVANO FIAMMA

Entre 1315 y 1345 el dominico milanés Galvano Fiamma escribió una *Cronica generalis sive univerialis*²³, concebida como una historia del mundo desde la creación hasta la época de mismo Galvano. Gran parte del tercer libro de la *Cronica* está ocupado por una digresión geográfica, reservada sobre todo a las tierras exóticas: en primer lugar, Asia, recién visitada por Marco Polo; después las regiones del norte de Europa hasta Escandinavia y *Marckalada*, una tierra que se extendía más allá de Groenlandia y que podría ser el continente americano; luego las islas del Atlántico, incluida la isla mítica de San Brandan. La última sección, que Galvano llama *Ystoria Ethyopie*, está reservada a la descripción de Etiopía, y ofrece una gran cantidad de detalles de este país, hasta ese momento desconocidos en Occidente.

La fuente de la *Ystoria Ethyopie* es el *Tractatus de mappa*²⁴ de Giovanni da Carignano, sacerdote genovés autor de un célebre planisferio que se encuentra actualmente en Florencia²⁵. Carignano, a su vez, para sus descripciones se apoya en una fuente sorprendente: como relata Galvano, en el *anno domini MCCC* (1300) el emperador de *Ethyopie* había escrito una carta al *rex Hispanie* (Fernando IV de Castilla), cuya entrega fue encomendada a *xxx ambaxiatores*. Cuando llegaron a Occidente,

²³ Todas las noticias acerca de la *Cronica Universalis* y de Galvano Fiamma en CHIESA, P.: *Galvano Fiamma e Giovanni da Carignano. Una nuova fonte sull'ambasceria etiopica a Clemente V e sulla spedizione oceanica dei fratelli Vivaldi*, Ed. Galluzzo, Itineraria 17 (2018); CHIESA, P.: *La prima ambasciata etiopica in Occidente (1315) svelata da un cronista milanese*, Istituto Lombardo (Rend. Lettere) 153, 113-126 (2019); BUSI, A. e CHIESA, P.: «The Ystoria Ethyopie in the Cronica Universalis of Galvanus de la Fiamma (d.c.1345)», *Aethiopica* 22 (2019) pp. 7-57.

²⁴ Del *Tractatus* de Carignano hasta hoy se conocían solo unas pocas referencias en el *Supplementum Cronicarum Orbis* de Giacomo Foresti-Venecia 1483.

²⁵ La carta original de Giovanni da Carignano ha sido destruida en 1944 en el bombardeo de Nápoles. En Florencia se encuentra solo una copia fotográfica.



los embajadores se encontraron con que el rey de España estaba muerto y entonces cambiaron su destino. Primero fueron a Aviñón *ad pappam Clementem* (papa Clemente V), luego fueron a Roma para visitar las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo, pasaron después por Génova y finalmente, por mar *redierunt en Regionem suam*, a Etiopía. Basándose en las informaciones recibidas de estos embajadores etíopes durante su parada en Génova, Giovanni da Carignano escribió un *Tractatus*, utilizado años después por Galvano para escribir su *Ystoria Ethyopie*. Si se considera que el rey Fernando IV de Castilla murió en septiembre 1312 y que el papa Clemente V murió en abril de 1314, se puede ubicar la llegada de la embajada etiópica a Génova cerca de 1313²⁶.

La *Ystoria Ethyopie* se compone de 6 párrafos (373-378):

373. ubicación geográfica de Etiopía; autoridad del *emperador Ethiopium christianorum*; su adhesión al cristianismo; razones políticas y geográficas que dificultan que los etíopes se unan a la fe romana;
374. del patriarca de los cristianos etíopes y su poder;
375. de los ritos religiosos de los etíopes;
376. el texto de la carta traída por los embajadores del *imperator Ethiopum* al *regi Yspanie*; sus etapas europeas: Aviñón, Roma, Génova;
377. de las guerras entre el *imperator Ethiopie* y el *soldanus sarracenorum*; los peregrinos cristianos etíopes llevan una cruz cuando van a Tierra Santa.

Como conclusión de la *Ystoria Ethyopie*, Galvano dedica el último párrafo (378-*Quod Ianuenses iverunt in Ethyopiam*) a lo que los embajadores etiópicos narraron acerca de unos navegantes genoveses, reconocibles como los hermanos Vivaldi, capturados en la costa de Etiopía varios años antes y que todavía se encontraban viviendo allí por no poder salir del país.

Galvano termina este párrafo con las palabras «*todo esto fue narrado por los embaxiatores*» de Etiopía. Sin embargo, la primera parte del texto es introducida por un «*se sabe*» (*certum est*) que parece indicar que algunas de las noticias provenían de la misma ciudad de Génova:

Quod Ianuenses iverunt in Ethyopiam

²⁶ Otro elemento que podría confirmar que la embajada etiópica llegó a Génova en 1313 es la indicación, presente en el *Tractatus*, de que el emperador que había enviado la embajada a Europa tenía un pendón blanco con una cruz roja y, en los cuatro cuadrantes, una estrella roja. (*Imperator istius Ethyopie imperii, in signum quod sit christianissimus, portat vexillum album, et in medio vexilli est cruz rubea, et in quodlibet quadro vexilli est una Stela rubea*). El *Libro del conocimiento de todos los reinos* informa que a partir de 1314 el nuevo emperador de Etiopía, Amba Seyon (1314-1344), tenía un pendón plateado con una cruz negra (este enperador abdeselip (Amba Seyon) a por señales un Pendon de plata con una cruz Prieta...). Esto confirmaría que el emperador al que se refiere el *Tractatus* tenía que ser el predecesor de *Amba Seyon*, *Wädäm Rā'ad*, que murió en 1314 (1299-1314).



No fueron solo esos embajadores etíopes los que vinieron a nosotros, sino una vez algunos de los nuestros también fueron a ellos; esto lo dijeron esos treinta embajadores en la ciudad de Génova. Es cierto además que en el año 1290 dos galeras genovesas, con más de 600 cristianos a bordo y algunos clérigos <...>; los comandantes de las dos galeras son Oberto de Savignone y [...]. Cruzaron el Estrecho de España...

La hipótesis de la existencia de alguna fuente genovesa, además de los embajadores etíopes, se funda en que en el texto se comete el mismo error temporal que en el *Itinerarium* cuando se escribe que la expedición Vivaldi salió en 1290 en lugar de 1291.

Otro detalle de la *Ystoria Ethyopie* que hace pensar en el uso de una fuente genovesa es que Galvano/Carignano mencionan un personaje no conocido por las crónicas anteriormente, Oberto de Savignone, a quien se define como *admiratus*, término que, con *amiragius* y *ammiratus*, señalaba a los comandantes de los escuadrones sarracenos, sicilianos y pisanos y que, a partir del siglo XIV, se utiliza también en Génova²⁷.

De *Uberto/Oberto* de Savignone casi no se tienen noticias²⁸, siendo lo más notable el parentesco con Andalò da Savignone²⁹, mercante genovés que se había ido a vivir a Pechín (China) en 1330 y que era famoso porque en 1336/37 el Gran Khān Toghan Timūr le había encargado llevarle una carta al papa Benedicto XII a Aviñón³⁰.

Los hechos narrados en la segunda parte de la *Ystoria Ethyopie* son, con toda probabilidad, contados por los mismos embajadores etiípicos y confirman en sus líneas generales el relato del *Libro del conocimiento*: las galeras Vivaldi llegan a tocar la costa de Etiopía, los tripulantes son llevados a Aksum, la *Graciona* del *Libro*, y se encuentran allí, imposibilitados de regresar a Génova:

... y navegando por el Atlántico, llegaron a la Etiopía que se extiende al sur del ecuador. No teniendo más provisiones, bajaron a tierra y empezaron a saquear todo lo que podían encontrar, porque se estaban muriendo de hambre. Fueron capturados y traídos antes el mencionado emperador de Etiopía (tal vez Iagbea Sion (1285-1294); y él, sabido que eran cristianos y súbditos de la iglesia de Roma, los recibió de buen grado, los honró mucho y les confirió importantes cargos. Y nunca regresaron a Génova porque no tuvieron el coraje de regresar por mar, debido a

²⁷ Galvano, después del nombre de Oberto deja un espacio vacío, de veinte caracteres, supuestamente para añadir otro nombre.

²⁸ Un *Oberti di Savignono* aparece en un acta notarial del 9 de junio de 1290: «Ego Nicolaus Spezapetra, procurator ad infrascripta Oberti di Savignono, ut de procuratione constat publico instrumento...», BALLARD, M.: «Les actes de Caffa du notaire Lamberto di Sambuceto, 1289-1290», (1973) doc. 622 p. 231. También en otra de 1268, 25 maggio: «Obertus de Savignono filius Rogerii etc.».

²⁹ Oberto y Andalò eran primeros primos al ser hijos de dos de los hermanos Savignone, Ruggero y Bonifacio, hijos a su vez de Guglielmo de Savignone.

³⁰ CALCAGNO, D.: «Andalo da Savignone mercante e diplomatico genovese alla corte del gran Khan», 2004, *Da Genova a Baalbek Studi in ricordo di Graziella Conti*, pp. 153-160.



los peligros que van más allá de toda imaginación, y no pudieron regresar por tierra, porque en el medio están los musulmanes, que intentan evitar con todas sus fuerzas que los cristianos vayan a Etiopía y los etíopes vengan a nosotros, porque temen que se unan contra ellos, que sería su fin.

Todo esto fue narrado por los embajadores del emperador de Etiopía que fueron a Génova y que vieron a estos genoveses en Etiopía.

Aquí termina la *Ystoria Ethyopie*³¹.

Aparentemente, el texto de la *Ystoria Ethyopie* no aporta nuevos datos y solo confirma, en líneas generales, los relatos del *Itinerarium Ususmaris* y del *Libro del conocimiento*. En verdad, estos dos textos, escritos muchos años después de los acontecimientos por autores que no habían sido testigos directos de los hechos y que parecían referir más un mito de navegantes que una realidad histórica, permitían hacer solo conjeturas acerca del éxito de la expedición Vivaldi.

Totalmente diferente es el caso de la *Ystoria Ethyopie*, que tiene un valor añadido porque su autoridad y credibilidad reside en que todos los protagonistas son contemporáneos a los hechos y tienen un conocimiento directo de los acontecimientos:

- En primer lugar, la noticia del cautiverio de la tripulación Vivaldi en *Aksum* proviene de unos embajadores, procedentes de Etiopía, quienes afirman que «vieron a estos genoveses en Etiopía». Hasta hoy no se han encontrado evidencias concluyentes en favor de la existencia de esta embajada. Sin embargo, no hay duda de que informaciones nuevas y confiables acerca de Etiopía fueron recibidas en algún momento por Giovanni da Carignano, el autor del *Tractatus* utilizado como fuente por Galvano³².
- En segundo lugar, Giovanni da Carignano conocía personalmente la historia de los Vivaldi porque, desde junio de 1291, era cura de San Marco, la iglesia

³¹ «Non solum ex ipsis ad nos pervenerunt supradicti embaxiatores, imo etiam ex nostris aliquando ad ipsos transierunt, prout ipsi xxx embaxiatores in civitate Ianuensi narraverunt. Certum est enim quod anno Domini mcccclxxxix due gallee Ianuensium, in quibus erant plus quam VIc viri christiani et aliqui clerici <...>; et ipsarum galearum admirati sunt dicti Ubertus de Savigono et [...]. Hii transierunt per strictum Yspanie et navigantes mare Athlanticum pervenerunt ad Ethiopiam que est ultra equinoctialem. Et cum deficerent eis victualia, descenderunt ad terram et cuncta que inveniebant diripiebant, eo quod fame perirent; et capti fuerunt et ducti sunt ad imperatorem Ethyopie supradictum; qui audito quod essent christiani et subditi ecclesie Romane, ipsos libenter vidit et multum ipsos honoravit et posuit eos in magnis offitiis. Et numquam redierunt Ianuam, quia per mare non fuerunt ausi redire propter pericula que nullus homo posset cogitare; nec per terram potuerunt redire quia sarraceni sunt in medio, qui totis viribus prohybent quod christiani non vadant in Ethiopiam nec Ethyopes veniant ad nos, timentes ne ligam facerent contra sarracenos, quia sarraceni omnes essent mortui. Embaxiatores supradicti imperatoris Ethyopie qui fuerunt in Ianua, qui viderunt ipsos Ianuenses in Ethyopia, ista narraverunt. Explicit ystoria Ethyopie». CHIESA, P.: «La prima ambasciata etiopica in occidente (1315 ca.) svelata da un cronista milanese», Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere (Rendiconti di Lettere) 153, 113-126 (2019).

³² BUSI, A. e CHIESA, P.: *The Ystoria Ethyopie...*, op. cit., p. 57.





Fig. 4. Galeras frente a las costas de Etiopía (planisferio de Andrea Bianco-1436).

del puerto de Génova³³. Es evidente que, por su posición, no tenía ningún motivo para insertar en su *Tractatus* la «leyenda» de la supervivencia de los Vivaldi que habría ilusionado inútilmente a los padres, esposas e hijos, todavía vivos, de los tripulantes de las galeras perdidas en el océano.

- Por último, la noticia de que los Vivaldi habían circunnavegado el África y estaban cautivos en Etiopía fue considerada real y creíble por Sorleonis, el hijo de Ugolino. Por cierto, los embajadores tuvieron que haberle contado detalles más que convincentes acerca de la sobrevivencia de Ugolino Vivaldi para que su hijo Sorleone, quien en 1303³⁴ creía que su padre había muerto, decidiera emprender una expedición peligrosa viajando hasta el océano Indiano y Mogadiscio en Somalia para rescatarle.

CONCLUSIONES

¿Los documentos conocidos son suficientes para afirmar que los hermanos Vivaldi lograron realmente circunnavegar el África doscientos años antes que Vasco da Gama? Probablemente sí, porque *Itinerarium Ususmaris, Libro del conocimiento e*

³³ FERRETTO, A.: «Giovanni Mauro da Carignano, Rettore di San Marco, cartógrafo e scrittore (1291-1329)», *Atti della Società Ligure di Storia Patria «Miscellanea geo-topografica»*, vol. LII (1924), p. 36.

³⁴ «Matteino Vivaldi, hijo emancipado de Gabriele, se compromete con su padre a llevar consigo en el viaje que se apresta a hacer *ad partes* Ispanie la cantidad de 600 libras de Génova, pertenecientes a ambos y a Sorleo, hijo del difunto (*quondam*) hermano de Gabriele, Ugolino, y a utilizarlas en actividades comerciales. Génova, 7 de julio de 1303» AS-GE, Notai ignoti, busta 8, frammento 93 j.

Ystoria Ethyopie de Galvano, un texto que ha sido encontrado después de setecientos años de olvido, nos han consignado las varias etapas de un largo recorrido que empieza en Génova y termina en Etiopía.

Lo cierto es que así lo creyeron sus contemporáneos y que las dos galeras dibujadas en 1436 por el cartógrafo veneciano Andrea Bianco frente a las costas de Etiopía podrían realmente haber sido las de los Vivaldi.

RECIBIDO: 9/2/2022; ACEPTADO: 7/4/2022



APÉNDICE DOCUMENTAL

La historia de la galera *Allegrancia* y el descubrimiento de las Islas Canarias

A finales del siglo XIX, las escasas noticias acerca del viaje de los Vivaldi llevaron al historiador italiano Canale a buscar datos entre las actas notariales guardadas en el Archivo de Génova. La búsqueda fue recompensada con el descubrimiento de un acta notarial del 26 de marzo de 1291, solo dos meses antes del viaje de los Vivaldi, en la que figuraba que un tal Daniele Tartaro había invertido 75 libras genovesas en las galeras *Sant'Antonio* y *Allegrancia*, propiedad de Tedisio Doria, que planeaban viajar a *Rumania* (Imperio bizantino)³⁵. El documento atrajo la atención de Canale por la singular coincidencia entre el nombre de una de las galeras, *Allegrancia*, y la más septentrional de las Islas Canarias, *Alegranza*, dibujada en el Atlas Mediceo de 1351, donde es nombrada *Lalegranza*³⁶. Para Canale, la homonimia entre la galera y la isla probaba, más allá de toda duda, que el escrito del 26 de marzo, poco antes de la salida de la expedición de los Vivaldi, se refería a las galeras utilizadas en este viaje³⁷. Desde aquel momento, la *Sant'Antonio* y la *Allegrancia* se convirtieron definitivamente en parte integrante de la leyenda de los Vivaldi³⁸ y sus nombres se mencionan, todavía hoy, en los escritos que se interesan en la expedición³⁹.

Sin embargo, a mediados del siglo pasado, unas nuevas actas notariales encontradas en el Archivo de Génova parecieron contradecir la teoría de Canale sobre la participación de la *Sant'Antonio* y la *Allegrancia* en el viaje de circunnavegación del África de los Vivaldi y en el descubrimiento de las Islas Canarias.

En lo que se refiere a la *Sant'Antonio*, un escrito del 17 de julio de 1297, es decir, seis años después del viaje de los Vivaldi, testimonia que la galera se encontraba todavía en Génova y en poder de Tedisio Doria, como fue declarado por Odoardo Lercaro al recibir

³⁵ En el escrito, las galeras planeaban ir a Rumania «in quacumque galea volueris ex galeis duabus meis iturus ad presens, dante Domino, ad partes Romanie, quarum una vocatur Sanctus Anthonius et altera Alegrancia». MOORE, G.: «La spedizione dei fratelli Vivaldi e nuovi documenti d'archivio», *Atti della Società Ligure di Storia Patria, Genova* xii/2, 1972. p. 391.

³⁶ El Atlas Mediceo es fechado 1351, sin embargo, se cree que las áreas al sur del Cabo Non se dibujaron más tarde, alrededor de 1415. El primer mapa donde aparece una *Insula de Lalegranza* es el Atlas Catalán o Mapamundi Cresques de 1375. CANALE, M.G.: *Storia del commercio, dei viaggi, delle scoperte e carte nautiche degli italiani*, Genova (1866), p. 438.

³⁷ Canale en este caso se equivoca. Hay que reconocerle, sin embargo, el mérito de haber correctamente atribuido el descubrimiento de las Islas Canarias y de la isla de Lanzarote a «Maroxello Lanzerotto genovese». CANALE, M.G.: *Nuova Historia della Repubblica di Genova*, Ed Le Monnier (1860) vol. III, p. 342.

³⁸ La idea que las islas habían sido visitadas y bautizadas por los mismos Vivaldi parecía también confirmada por el «*De vita solitaria*» (Liber II, cap. III) de Francesco Petrarca donde el poeta escribe: «Hasta allí (las Islas Afortunadas/Canarias) se aventuró, en la época de nuestros padres, la flota armada de los genoveses». Algunos autores opinan que la empresa de los Vivaldi pudo haber inspirado a Dante Alighieri para concebir las figuras de Ulises y Diomedes descrita en el canto xxvi del *Inferno* de la Divina Comedia.

³⁹ Uno de los pocos autores que no creen en la participación de la *Allegrancia* en el viaje de los Vivaldi es MAGNAGHI, A.: *Precursori di Colombo? Il tentativo di viaggio transoceanico dei genovesi fratelli Vivaldi del 1291*, Roma (1935), pp. 92-94.



de Peyre Lercaro 50 libras para invertir las «en la galera llamada Sanctus Anthonius que tengo en copropiedad con Tedisio Doria»⁴⁰.

Diferente es el caso de la *Allegrancia*. En dos escritos, uno del 26 de julio y el otro del 1º de agosto de 1291, Tedisio Doria negociaba con un grupo, primero de cuatro y luego de seis mercaderes genoveses, el flete de dos galeras para zarpar a principios de agosto *ad partes Syrie*⁴¹, quedando acordado el *naulum* bastante alto, de 950 y 750 libras genoveses respectivamente. De estas galeras, una, aún sin nombre, estaba en construcción o en reparación. De la otra, simplemente se sabía que se llamaba *Alegrancia*⁴².

Al considerar que, de acuerdo con Jacopo Doria, los Vivaldi salieron de Génova *ad partes Indiae* en mayo, la conclusión más inmediata sería que no habrían podido navegar con la galera *Allegrancia*, ya que en agosto todavía se encontraba en Génova y estaba planeado que fuera *ad partes Syrie*.

A pesar de esta evidente contradicción, la historiadora americana Jill Moore vio en las dos actas la prueba de que la *Allegrancia* era efectivamente una de las galeras de los Vivaldi por tres motivos:

1. En primer lugar, en el flete de las dos galeras participaban los representantes de las más importantes familias de Génova, como los Marino, Doria, Falamonica, de Mari, Calvo y Malocello, y por una cantidad de dinero relevante. Tales nombres y la suma tan alta implicaban un negocio muy importante, como podía ser encontrar una nueva ruta hacia las Indias.
2. En segundo lugar, en las actas se indicaba que la *Allegrancia* tenía que ir *ad partes Syrie*, sin mayores detalles. La indeterminación del destino del viaje era una prueba de que se quería esconder los reales objetivos de un viaje que, de tener éxito, hubiera cambiado la historia de Europa.
3. Por último, para justificar el hecho de que en los *Annales* Jacopo Doria indicaba como fecha de salida de los Vivaldi el mes de mayo, cuando la *Allegrancia* estaba todavía en Génova en agosto, Moore no encontró otra solución que afirmar «que Jacopo Doria al mirar atrás haya confundido el mes de su partida».

Como es evidente, para aceptar la teoría de Moore habría que postular que Jacopo Doria, analista oficial de la República de Génova y tío de Tedisio Doria, se había equivocado no una, sino dos veces: en la fecha de salida de la expedición y en el nombre de sus financiadores.

Por suerte, un acta notarial del Archivo de Génova confirma la versión escrita en los *Annales*. De acuerdo con este escrito⁴³, en agosto de 1291 Tedisio Doria habría vendido la

⁴⁰ «en quadam galea vocata Sanctus Anthonius quam habeo comuniter cum Thedisio Aurie», As-Ge notario Giovanni de Finamore, carro. 122, c. 153 r. En MOORE, J. *op. cit.*, p. 399 nota 37

⁴¹ La expresión *partes Syrie* incluía toda la costa este del Mediterráneo, desde la Armenia hasta Alejandría y Chipre. Con *partes Romanie* se entendía el Imperio bizantino con Grecia y Turquía.

⁴² 1 de agosto de 1291: «Nos Thedisius Aurie naulizo vobis Manuelli de Marinis, Ansaldo Calve, Nicolai de Mari quondam Iacobi, Leonardo Falamonica et Georgio Aurie et Luchino Malocello galeas duas meas que sunt in porto Ianue, una quarum est scaria de porta Vacarum, ... precio librarum DCCCL et Alegrancie librarum DCCL...», As-Ge., sezione notarile, not. cit. c. 76 r. et v, en MOORE, G. *op. cit.*, pp. 401-402.

⁴³ «Ego, Luchinus Malocellus, confiteor tibi Thedixio Aurie quod tu habes terciam partem ^{pro} indiviso mecum in quadam galea, sarcia et apparatu ipsius vocata «Alegranza», quam duco et



galera *Allegrancia* a Luchino Malocello, uno de los inversores del contrato del 1º de agosto. El documento informa también que el 18 de septiembre del mismo año, Doria había recomprado una tercera parte de la galera por 350 libras (anexo 1).

Ante el notario, el nuevo dueño, Luchino Malocello, añade un dato importante al declarar que estaba vendiendo a Tedisio «la galera llamada *Allegrancia*, de la que soy el capitán y que tengo que llevar a las tierras del Imperio Bizantino y de aquí volver a Génova».

Este escrito, que ubica a la *Allegrancia* en Génova lista para navegar hacia *Rumania* a finales de septiembre de 1291, demuestra con toda evidencia que la teoría de Canale de la participación de esta galera en la expedición de los Vivaldi era el resultado de una simple coincidencia. En realidad, los documentos llegados hasta nosotros llevan a una única solución: la *Allegrancia* no navegó nunca por el Atlántico y no pudo, por lo tanto, dar su nombre a la más septentrional de las Islas Canarias, la Isla de Alegranza.

ANEXO 1

1291, septiembre 18, Génova

Luchino Malocello le reconoce a Tedisio Doria la propiedad de la tercera parte de la galera Alegranza, que el mismo Tedisio le había vendido el 21 de agosto anterior, y se compromete a llevarla a Rumania (Imperio bizantino) y de allí volver a Génova, compartiendo con él los riesgos del transporte.

As-Ge, Notai ignoti, busta 6, frammento 69 d.

Transcripción: Giustina Olgiate, Archivio di Stato di Genova

Ego, Luchinus Malocellus, confiteor tibi Thedixio Aurie quod tu habes terciam partem pro indiviso mecum in quadam galea, sarcia et apparatu ipsius vocata «Alegranza», quam duco et ducere debeo ad presens Romaniam et inde reducere in Ianua, de tua ex nunc licentia et voluntate, ad meum et tuum risicum et fortunam tam maris quam gentium, quam terciam partem tibi vendidi certo precio, de quo precio fit mentio in instrumento hodie scripto manu Henrici Guillielmi Rubei notarii, et quam galeam michi vendidisti, de qua vendicione est instrumentum scriptum manu dicti notarii anno presenti die XXI augusti. Renuncians omni exceptioni [...] (1) quibus contra predicta venire possem. Cuius tertie partis possessionem et dominium tibi tradidisse confiteor, constituens me pro te et tuo nomine precario possidere donec possidero et omnia iura mihi competencia in dicta tertia / parte galee, sarcie et apparatus ipsius tibi ex dicta causa cedo et mando, ita ut de ipsis iuribus uti possis et experiri, intendere, agere, excipere et replicare et te inde procuratorem constituo ut in rem tuam. Predicta autem omnia et singula promitto et convenio tibi rata et firma habere et tenere et contra ea non venire, sub pena dupli de quanto et quotiens contraferet et obligatione bonorum meorum. Actum Ianue ante statione Malocellorum, testes Symon de Fontanegio formaiarius et Precivales Osbergerius, anno dominice nativitatibus m^occ^o nonagesimo primo, die XVIII septembris, inter vespas et completorium, indicione tertia.

(1) Omisión en el texto.

ducere debeo ad presens Romaniam et inde reducere in Ianua... Anno dominice nativitatibus m^occ^o nonagesimo primo, die XVIII septembris, inter vespas et completorium, indicione tertia». AS GE, Notai ignoti, busta 6, frammento 69 d. En OLGATE, G.: *Januenses/Genovesi. Uomini diversi, nel mondo spersi. Catalogo della mostra*, (Genova 21 giugno-15 settembre 2010), a cura di Giustina Olgiate, Genova 2010, doc. 2, p. 129.

REVISORES

Adolfo ARBELO GARCÍA

Juan Manuel BELLO LEÓN

Carlos CASTRO BRUNETTO

Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ

Ángel Luis HUESO MONTÓN

Consuelo NARANJO OROVIO

Ana VIÑA BRITO

Gerardo FUENTES PÉREZ

Juan Sebastián LÓPEZ GARCÍA

Silvano ACOSTA JORDÁN

M.^a Teresa PÉREZ BOURZAC

M.^a Adelaide MIRANDA

Adela FÁBREGAS

Myriam SERCK-DEWAIDE

Percival TIRAPELI

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE LA *REVISTA DE HISTORIA CANARIA* 204 (2022)

El equipo de dirección se reunió en las primeras quincenas de los meses de junio y julio de 2021 y en las quincenas de febrero y marzo de 2022 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 204 de *REVISTA DE HISTORIA CANARIA*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 9 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos: 11.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 11 (100%). Rechazados: 0 (0%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 4 meses.

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 12 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna