

Encrucijada

Encrucijada Elisa Vargaslugo "El Monte" Alena Robin Un
encargo escultórico de malograda fortuna José Carlos
Pérez Morales De escultura colonial y comercio artístico
durante el siglo XVIII Juan Alejandro Lorenzo Lima La
irrupción del pleno barroco en la escultura sevillana
Lorenzo A. de la Sierra Fernández Rescatado Pablo F. Amador

Revista Digital del Seminario de Escultura - Instituto de Investigaciones de Estéticas Núm. 0



UNIVERSIDAD
NACIONAL
AUTÓNOMA
DE MÉXICO

INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

José Narro Robles
Rector

Estela Morales Campos
Coordinadora de Humanidades

Arturo Pascual Soto
Director del Instituto de
Investigaciones Estéticas

Patricia Díaz Cayeros
Titular del Proyecto
Seminario de Escultura

Pablo F. Amador Marrero
Cotitular del Proyecto

Leonor Labastida
Secretaria del Boletín

Encrucijada

Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México
Año I, número 0, noviembre 2008

Editor

Pablo F. Amador Marrero

Consejo editorial

Elisa Vargaslugo	Hugo Arciniega
Clara Bargellini	Pablo F. Amador
Patricia Díaz Cayeros	Gabriela García Lascurain

Digitalización y diseño

Tania Ixchel Pérez González. Laboratorio de Hipermedios IIEs UNAM

Portada

Detalle “Santísimo Cristo de la Salud”, Iglesia de Santiago. Cádiz, España. Foto
Lorenzo Alonso de La Sierra Fernández, 2008

Las opiniones expresadas en este boletín digital son responsabilidad exclusiva de sus
autores.

El Boletín Encrucijada es una publicación cuatrimestral del Seminario de Escultura
del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma
de México, Circuito Mario de la Cueva, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
México, D. F.

Certificado de reserva de derecho al uso exclusivo del título, Dirección General de
Derechos de Autor, Secretaría de Educación Pública, número (en trámite). Certi-
ficados de licitud de título y de contenido, Comisión Certificadora de Publicaciones
y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números, (en trámite). ISSN (en
trámite).

Para entrega de originales se siguen las normas de la revista Anales IIEs
<http://www.analesiie.unam.mx/revista/critedit.html>
Envíos a pablofamador@servidor.unam.mx

SUMARIO

- 6 **ENCRUCIJADA.** Elisa Vargaslugo
- 12 **EL “MONTE”:** noticias de unos grupos escultóricos para la capilla del Calvario de la ciudad de México. Alena Robin
- 24 **UN ENCARGO ESCULTÓRICO DE MALOGRADA FORTUNA:** Pedro de Henao y el ornato de la iglesia de Ipiales (Colombia) a fines del siglo XVI. José Carlos Pérez Morales
- 38 **DE ESCULTURA COLONIAL Y COMERCIO ARTÍSTICO DURANTE EL SIGLO XVIII.** Nuevas consideraciones sobre la imaginería americana en Canarias. Juan Alejandro Lorenzo Lima
- 68 **LA IRRUPCIÓN DEL PLENO BARROCO EN LA ESCULTURA SEVILLANA.** Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández.
- 76 **RESCATADO:** Estudios y recuperación de la imagen cubana del Cristo del Calvario, Icod de los Vinos, Canarias. Pablo Amador

PRESENTACIÓN

El Instituto de Investigaciones Estéticas conciente de la voluntad universitaria de impulsar sus actividades sustantivas de investigación, docencia y difusión mediante el aprovechamiento de las nuevas herramientas que hoy ofrece la era de la información, encuentra en los formatos digitales un medio idóneo para hacer llegar a la comunidad académica el trabajo de sus investigadores.

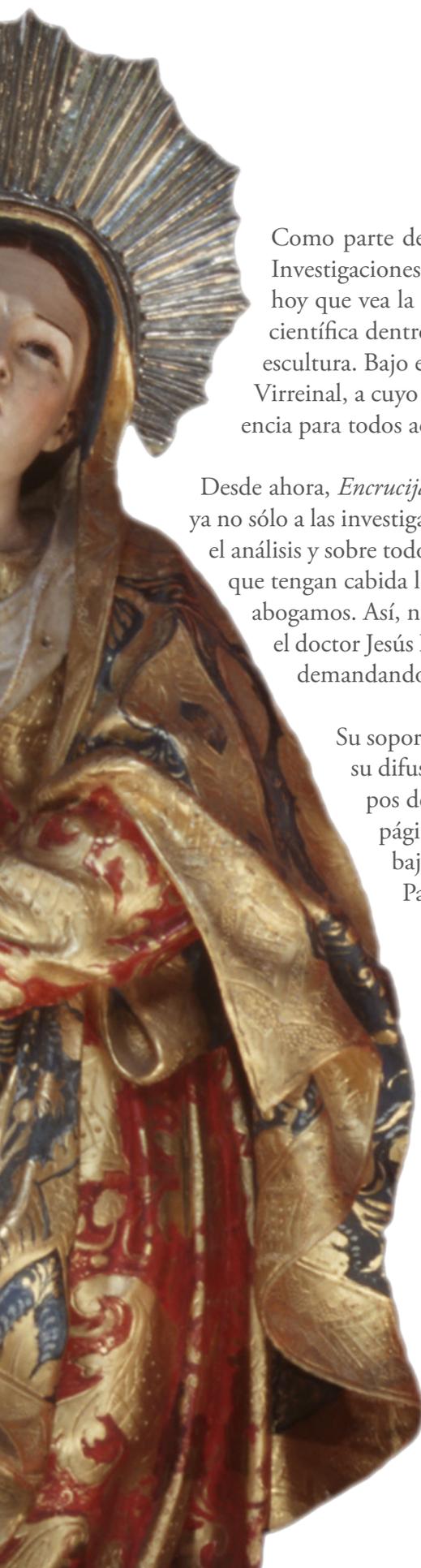
Con el nacimiento de esta revista digital se crea un nuevo foro para el encuentro, debate y difusión del conocimiento que genera el estudio interdisciplinario en el particular campo de la escultura, una de las expresiones del arte que mayores posibilidades de análisis ofrece. Así, este documento aportará nuevas líneas y herramientas de investigación para la Historia del Arte.

Nos congratulamos de que sea este Instituto de la Universidad en el que convergen tradición y vanguardia, quien hoy convoque a especialistas e interesados en la materia a acceder al conocimiento al que sin duda se da un nuevo y necesario impulso y a participar con renovado interés en este campo de la mayor trascendencia para el conocimiento, difusión y defensa del patrimonio.

Dr. Arturo Pascual Soto

Director del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.
“POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU”





Como parte del seminario de escultura que recientemente se ha iniciado en el Instituto de Investigaciones Estéticas, y el especial ímpetu de algunos de sus investigadores, nos satisface hoy que vea la luz -nunca mejor dicho por el carácter digital de la misma-, la primera revista científica dentro del ámbito de la Historia del Arte, centrada específicamente en el tema de la escultura. Bajo el título de *Encrucijada*, el mismo del I Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal, a cuyo amparo se presenta esta nueva publicación, procuramos sea un punto de referencia para todos aquellos investigadores del tema.

Desde ahora, *Encrucijada*, fiel a su nombre, se convierte en el cruce ideal de caminos para dar salida ya no sólo a las investigaciones que coparán sus páginas, sino que pretende ser un portal para el debate, el análisis y sobre todo, el rigor del trabajo académico. El amplio espectro al que va dirigido, conlleva que tengan cabida los más dispares artículos, promoviendo el carácter interdisciplinario por el que abogamos. Así, nuestro deseo es plantear una visión poliédrica -como en su momento describiera el doctor Jesús Pérez Morera-, al enfrentarnos a un rico y generoso campo de las artes que viene demandando mayores atenciones.

Su soporte digital, a la par de los tiempos y necesidades de los usuarios, favorece no sólo su difusión global, sino que abre múltiples posibilidades en cuanto a la manera y tiempos de mostrar los últimos estudios. Sin duda, a partir de que se pasen las siguientes páginas, se verá como desde ya se convierte en ineludible referencia para otros trabajos en curso, lo cual, estamos seguros, se incrementará en próximos números. Para concluir, queremos hacer un llamado a la participación,

Patricia Díaz Cayeros
Pablo F. Amador Marrero
Seminario de Investigación en Escultura

... DIVVS SANCTI ...



NOTICIAS SOBRE LOS PRIMEROS ESTUDIOS DEDICADOS AL ARTE DE LA NUEVA ESPAÑA

Corresponde a Manuel G. Revilla el papel de primer historiador del arte de la Nueva España, por que publicó en 1893 *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. Otros autores que continuaron cultivando esta materia son los siguientes: Antonio Peñafiel quien publicó en 1908 su libro sobre *Ciudades coloniales y capitales de la República*; Federico Mariscal, que en 1915 dio a la imprenta *La patria y la arquitectura nacional*. También debe mencionarse el primer estudio de Manuel Toussaint sobre la *Catedral y el Sagrario de México*, obra de 1917. Entre 1924 y 1927 se publicó en seis volúmenes la obra más importante de este período, encabezada por el Dr. Atl, titulada *Iglesias de México*. Este grupo de autores de diferentes profesiones, convertidos en historiadores del arte, fue el que trabajó las primicias del arte colonial en México.

Tal como quedó dicho por el ilustre don Diego An-

gulo Íñiguez, pasado un tiempo, después de haberse iniciado en México los estudios formales sobre arte novohispano se hizo evidente que el arte escultórico no había recibido por parte de los investigadores, la misma atención que la arquitectura y la pintura. Yo considero que las razones que hubieron para esto fueron las siguientes:

En primer lugar debe tomarse en cuenta el reducido número de investigadores que existía en aquel entonces. Pues a pesar de que, como ha quedado dicho, se habían hecho ya varios estudios sobre arte colonial desde finales del siglo XIX, la institucionalización de los estudios de esta rama del arte, tuvo lugar en 1935, con la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM que inició sus labores con un muy reducido presupuesto y solamente cuatro académicos pioneros: Manuel Toussaint, Manuel Romero de Terreros, Rafael García Granados y Luis McGregor. Todavía habría de tardar algunos años la formación de vocaciones egresadas de los cursos de Arte Colonial, cátedra que se fundó en 1934. A mi juicio, esa escasez de investigadores fue determinante y por eso sólo se registran cuatro estudios sobre escultura entre 1930 y 1942, como adelante se verá.

En segundo lugar quedó patente -como se registró en el párrafo inmediatamente anterior- la primacía concedida a los estudios de la arquitectura virreinal, lo cual parece explicable dado el número y la calidad de la gran arquitectura religiosa, la cual con su monumental y extraordinaria y rica presencia, tuvo que haber llamado poderosamente la atención de los historiadores e investigadores, antes que las pinturas y esculturas contenidas dentro de sus naves. Como



▲ (Página anterior) *Pila Bautismal*, s.XVI. Acaztzingo, Puebla. Fpto Pedro Ángeles. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIEs.

◀ *Santiago Apostol*, s. XVI. Iglesia Santiago Tlatelolco D.F. Foto Pedro Cuevas. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIEs.

▶ *Capilla y retablo de los Ángeles*, s. XVIII. Catedral Metropolitana, D.F. Foto Eumelia Hernández, Gerardo Vázquez. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIEs.



dato revelador de esta preferencia por la arquitectura virreinal, consta que entre 1901 y 1948 se publicaron cerca de veinte libros sobre este género de edificios, actividad que, como quedó claro líneas arriba, se inició aún antes de la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas y en la que tomaron parte académicos tanto de la UNAM, como otros de fuera de ella y algunos extranjeros notables. Por supuesto en algunos de estos estudios aparecen partes o capítulos que hablan de retablos y de esculturas, que proporcionan atisbos interesantes, originales y otros datos valiosos, pero poco se hizo de manera especialmente dedicada a la escultura, puesto que entre 1923 y 1950 se registran sólo 6 obras de primera importancia sobre escultura en novohispana en particular.

Por la información que he recabado y sin dejar de advertir que posiblemente existan algunas omisiones, aunque no intencionales, creo que, de manera provisional, pueden señalarse tres etapas cronológicas –por cierto muy irregulares en sus tiempos– dentro de las que quedan registrados los más importantes estudios sobre escultura virreinal.

La primera etapa quedaría comprendida entre 1930 y 1960. Fue don Manuel Romero de Terreros quien, como ya ha quedado reconocido, inició los estudios en la materia al publicar *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII*. En 1941 Manuel Toussaint y Manuel Rodríguez Lozano publicaron *Escultura colonial en México*. *Imaginería colonial* y Rafael García Granados, con ilustraciones del notable fotógrafo Álvarez Bravo, aportó el estudio de *La Sillería del coro de San Agustín*. El año de 1942 se enriquecieron notablemente los conocimientos sobre la materia con la publicación de dos obras *La escultura colonial mexicana* de José Moreno Villa y el *Arte Colonial de México* de Manuel Toussaint. Cuatro obras aparecieron el año de 1950, siendo las de mayor trascendencia la *Escultura mexicana* de Elizabeth Wilder Weismann y por supuesto la gran obra dirigida por don Diego Angulo Iníguez, *Historia del arte Hispanoamericano*, la cual por su amplia dimensión en tiempo y en espacio, iluminó nuevos campos de la creación escultórica. Otras aportaciones que se publicaron ese año fueron: *La imaginería popular mexicana*, de Abelardo Carrillo Gariel y *Los retablos dorados*

de la Nueva España de Francisco de la Maza quien presentó por primera vez el análisis iconológico de un retablo. En 1951 aparecieron dos trabajos más sobre retablos, el de Justino Fernández sobre *El retablo de los Reyes* y el de Enrique Berlín sobre *El retablo de Cuauhtinchan*; ambos con importantes aportaciones sobre iconología, oficio e información documental. Esta etapa se cierra con el libro de George Kubler y Martín Soria *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american dominions*.

La segunda etapa queda comprendida dentro de los 23 años que transcurrieron entre 1967 y 1990. Se inicia con el libro de Pál Kélemen *Baroque and Rococo in Latin America*. En 1969 Pedro Rojas publicó *Historia General del arte mexicano* y Xavier Moysen escribió México *Angustia de sus Cristos*. En 1974 Elisa Vargaslugo publicó *La Iglesia de santa Prisca* de Taxco. Andrés Estrada Jasso publicó por primera vez, un trabajo sobre *Imaginería en Caña* en 1975. En 1978 apareció el novedoso libro de Constantino Reyes Valerio titulado *Arte indo-cristiano* y en ese mismo año el estudio sobre *Estofados en la Nueva España*, de Xavier Moysen. En 1979 Nuria Salazar investigó sobre *Juan José Rodríguez pintor y dorador y Joaquín Benítez maestro ensamblador*. La década de los años 80 se abrió con el libro de Guillermo Tovar de Teresa México Barroco, publicado en 1981. Consuelo Maquívar avanzó en sus estudios sobre esta materia publicando dos artículos: *Escultura y Retablos, Siglo XVI-XVII* en 1982 y *Notas sobre escultura novohispana del siglo XVI* en 1983. En 1984 aparecieron *EL Paradigma de la escultura barroca* de Elisa Vargaslugo y un importante Catálogo del Museo Franz Mayer sobre *La Escultura en México. Siglos XVI al XIX*. En 1985 Guillermo Tovar de Teresa publicó documentos relativos al *Retablo de los Reyes de la Catedral de México* y Efraín Castro dio a conocer la obra de Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII-XVIII. Clara Bargellini escribió sobre *Escultura y Retablos del siglo XVIII*, en 1986. Se publicaron dos aportaciones más de Consuelo Maquívar: *Estofados novohispanos del Museo Franz Mayer*, en 1988 y *La Colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato* en 1990. En este mismo año, apareció el estudio de Guillermo Tovar de Teresa titulado *Los escultores mestizos del barroco mexicano: Tomás Juárez y Tomás de Ocampo*.

En estos años se celebró por primera vez, un Seminario Internacional sobre escultura virreinal, coordinado por Gustavo Curiel con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Las sesiones tuvieron lugar en el Museo Nacional del Virreinato y la Memoria se publicó en 1990. En 1994 Consuelo Maquívar escribió sobre *Escultura devocional*, en 1995 publicó *Corpus aureum. Escultura religiosa* y en ese mismo año comenzó a circular su libro titulado *El Imaginero novohispano* y en 1997 su aportación a *La Sillería del Generalito*. Ese mismo año Elisa Vargaslugo escribió *En torno al léxico de los maestros retablers*, artículo que se publicó en 1999.

La tercera etapa tuvo principio en el año 2001 con dos textos de Consuelo Maquívar: *La escultura religiosa en la Nueva España* y *Los adornadores del credo divino: imagineros barrocos novohispanos*. Pablo Amador publicó en el año 2004 *Traza española ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. El año pasado, de 2007, los más recientes estudios sobre escultura aparecieron impresos lujosamente en el gran *Catálogo de Escultura del Museo Nacional del Virreinato*, libro que contiene firmas de varios especialistas, quienes comunican novedosas e importantes informaciones sobre las tallas escultóricas y las técnicas de elaboración, así como abundante información sobre los gremios. La coordinación de esta obra estuvo, desde luego, -dados sus conocimientos sobre escultura virreinal y su larga relación profesional con dicho Museo- en manos de la doctora Consuelo Maquívar quien, además, colaboró con el capítulo básico sobre escultura novohispana.

Como noticia de última hora hay que informar que acaba de elaborarse una importante investigación interdisciplinaria, encabezada por la maestra en Restauración Gabriela García Lascuráin, que se dedicó al estudio de dos grupos de esculturas: unas del siglo XVI pertenecientes al templo de Coixtlahuaca y otro del siglo XVII, que se encuentra en la iglesia de Yanhuitlán; ambos sitios en el Edo. de Oaxaca. Los trabajos se emprendieron sobre análisis formales, iconológicos y sobre técnicas pictóricas en las esculturas. En el proyecto, patrocinado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia participaron especialistas españoles y mexicanos. Se espera su próxima publicación.



▲ *Santa Rosa de Lima*. s. XVII. Escultura en madera policromada y estofada. Capilla de San Felipe. Catedral Metropolitana, DF. Foto Eumelia Hernández. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint IIEs.

INVESTIGACIONES EN PROCESO

Desde el año 2004 Elisa Vargaslugo coordina un proyecto sobre *Pintores y Escultores del siglo XVII en Oaxaca*, apoyado por el Instituto de Investigaciones Estéticas y por la Dirección General de Apoyo al Personal Académico, de la UNAM. El trabajo de investigación documental se realiza en archivos de las ciudades de México y de Oaxaca y se complementa con la digitalización del material fotográfico que se va obteniendo, la cual es otra de las enriquecedoras actividades básicas de este proyecto. La maestra Gabriela García Lascuráin es la persona que dedica tiempo completo para el debido cumplimiento y óptimos resultados de este proyecto.



Después de prácticamente 75 años, el conjunto de aportaciones a los estudios sobre escultura virreinal, aquí registradas, demuestra el creciente interés que fue surgiendo por el arte de los entalladores. En la actualidad se cuenta con avances importantes sobre los estilos, el lenguaje formal, la intención expresiva, las técnicas y los materiales, todo lo cual ha ido contribuyendo y conduciendo, a reconocer las características propias, de la escultura barroca novohispana.

Todas las investigaciones, artículos y libros que han quedado registrados en estos párrafos son estudios meritorios en el más alto sentido académico. Sin menoscabo de ninguno de ellos quiero destacar algunos trabajos que -en mi opinión- fueron en su momento parte-aguas en el largo proceso especulativo sobre la materia. Estos son:

La escultura colonial mexicana, de José Moreno Villa, quien llamó la atención sobre el carácter diferente de las tallas en piedra del siglo XVI mexicano, expresión que denominó como arte Tequitqui.

Los retablos dorados de la Nueva España, de Francisco de la Maza, quien demostró la importancia de los análisis iconológicos.

Imaginería en caña, de Andrés Estrada Jasso, quien integró a los estudios de escultura novohispana este género de técnica de origen prehispánico.

Arte indocristiano, de Constantino Reyes Valerio por acrecentar la participación del espíritu indígena en el arte virreinal.

Una mención especial merece la obra de la doctora Consuelo Maquívar por la dedicación constante que ha puesto en los estudios sobre escultura virreinal. Además de la gran actividad que desplegó para el es-

◀ Detalle de *María Magdalena*. Escultura en madera policromada y estofada. *Calvario*, s.XVIII. *Parroquia de Regina Coelli*, D.F. Fotografía Eumelia Hernández. Archivo Fotográfico Manuel Tous-saint IIEs.

tudio y conservación de las esculturas de la colección del Museo Nacional de Virreinato, de donde fuera Directora muchos años, en su bibliografía cuenta, si no me equivoco, con once trabajos sobre estos temas, entre los que sobresale su libro sobre *El Imaginero novohispano y su obra*.

La feliz celebración de este Congreso Internacional sobre escultura virreinal es el resultado, ante todo, del interés y esfuerzo de un académico canario, miembro ahora del Instituto de Investigaciones Estéticas, quien supo despertar el interés de un grupo distinguido de especialistas, así como el de las instituciones que han apoyado este importante acontecimiento cultural. Pablo Amador Marrero, historiador del arte y restaurador muy experimentado, merece por lo tanto que conste aquí un reconocimiento especial por su iniciativa y su labor.

INSTITUCIONES QUE APOYARON LA REALIZACIÓN DEL CONGRESO.

UNAM, Coordinación de Humanidades, IIE Facultad de Filosofía y Letras DGAPA, CONACULTA, Fomento Cultural Banamex Coordinación General de Desarrollo Municipal, Dirección de Difusión y Promoción de las Ciencias y las Artes Centro Cultural Santo Domingo, Oaxaca, Gobierno Municipal 2008-2010, Oaxaca Fundación Alfredo Harp Helú, Oaxaca Honorable Ayuntamiento, Oaxaca de Juárez Aeroméxico Biblioteca Francisco Burgoa, Oaxaca.

EL “MONTE”: *noticias de unos grupos escultóricos para la capilla del Calvario de la ciudad de México*

Alena Robin • Université de Montréal (Canadá)

Entre 1684 y 1706, se levantó un Vía Crucis de capillas en la parte poniente de la ciudad de México. La ruta procesional iniciaba en la iglesia de San Francisco, donde se situaba la primera estación, había dos capillas en el atrio de dicho templo, y luego ocho capillas seguían en línea recta hacia el poniente, para terminar en la capilla del Calvario, un poco más adelante del convento de San Diego. Participaron en la construcción y ornamentación de las capillas arquitectos, pintores y retableros destacados de la capital del virreinato, los mismos que aportaron su quehacer a la catedral, parroquias y conventos de monjas que se consolidaban en este momento. Atraídos seguramente por el aporte económico de los mecenas, principalmente comerciantes de origen español, muchos artistas trabajaban a la par en otras obras de la tercera orden de San Francisco, la cual estaba a cargo del mantenimiento del Vía Crucis como de la celebración pública del ejercicio. La construcción de la capilla del Calvario, último monumento del conjunto donde se reunían las tres últimas estaciones, se hizo en la última década del siglo XVII. El conjunto de capillas fue destruido, por distintas razones, en diferentes momentos del siglo XIX. Por mucho tiempo se ha sabido de ellas por diversas vistas de la Alameda, donde perfilan a los lejos las ermitas últimamente se ha recreado su historia constructiva, su mecenazgo, así como su funcionamiento.¹ En esta ocasión quisiera dar a conocer unas noticias documentales relacionadas con la ornamentación interior de la capilla del Calvario.

Un inventario de los bienes pertenecientes a la capilla del Calvario fue levantado entre 1728 y 1732.² A través de él, se ofrece una visión del espacio interior de la capilla y de su riqueza ornamental. Lo empezó a hacer Francisco García, hermano terciario y cuidador del Calvario, quien vivía en la casa anexa, y lo terminó Antonio Pérez Purcheno, notario de la curia eclesiástica del arzobispo y secretario de la tercera orden, por estar enfermo en cama el primero. Se especificó que la mayoría de estos bienes fue conseguida a solicitud y cuidado de unas personas devotas, dándose como limosnas. El inventario presenta las siguientes divisiones: altar mayor, altar del Descendimiento, altar del Santo Sepulcro, sacristía, plata labrada de la sacristía, ornamentos, y bienes de la casa. Sin revisarlo detenidamente, quiero llamar la atención sobre unos conjuntos escultóricos que se describen en el inventario.

El altar mayor de la capilla del Calvario contaba, entre muchos ornamentos más, una imagen de bulto de un “santo Cristo”, de dos varas, “con su corona y potencias de plata y las cabezas de los clavos de plata y su INRI de plata, su cendal y cabellera”. Lo acompañaban una imagen de bulto de Nuestra Señora de los Dolores, también de dos varas de alto, con su resplandor de plata y “su pañito perfilado”, una imagen de san Juan evan-



de dos varas de alto, con su diadema de plata y en la mano su “pañó con encaje”, tres imágenes, de María Magdalena, María Cleofas y María Salomé, con sus paños, más “un monte de madera con los dos ladrones san Dimas y el mal ladrón, de dos varas, en sus cruces”. Con este grupo escultórico probablemente se conformaba el conjunto del Calvario, titular de la capilla: Cristo en la cruz, acompañado de los dos ladrones, y a sus pies, su Madre acompañada de san Juan y las tres Marías. Esta descripción es muy rica, pues atestigua la presencia de un conjunto escultórico alrededor del tema del “monte”, es decir no se trata de la tradicional estructura de los retablos dorados novohispanos, con sus calles y cuerpos, sino de una estructura que busca simular la forma del Monte Calvario. El inventario de 1728-32 corrobora que ésta era la forma adecuada para recordar los momentos alrededor de la muerte de Cristo, pues es la disposición a la que se recurre en varias ocasiones. Además, como se

verá más adelante, en 1745 un rayo dañó a la capilla del Calvario y se volvió a contratar un monumento parecido. Lamentablemente, ya no se cuenta con las evidencias plásticas de la capilla del Calvario de la ciudad de México. No obstante, la descripción sugiere una estructura parecida a la que se conserva aún en la capilla de San Rafael, en la parroquia de San Miguel Arcángel, en la ciudad de San Miguel Allende, en el estado de Guanajuato. En él se puede apreciar justamente lo que describe el inventario de la capilla del Calvario: Cristo en la cruz con los dos ladrones, a los pies su Madre con san Juan y la Magdalena. La diferencia sería que en este caso están ausentes las otras Marías, pero se incluyó a la Verónica. De la misma manera, en la capilla del Santo Sepulcro del santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, hay tres grupos escultóricos que se relacionan con la estructura de los montes: Cristo siendo clavado a la cruz, el Calvario, y el Descendimiento de la cruz. Según Francisco de



▲ (página 15) *Calvario*. Santa Cueva. Cádiz. Foto Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández.

◀ (página anterior) Anónimo, *De alvina y español produce negro torna atrás*, 46 X 55 cm, óleo sobre lámina, c. 1775, Colección Fomento Cultural Banamex.

▶ Detalle de las capillas. Foto anterior. Colección Fomento Cultural Banamex.

la Maza, estos grupos escultóricos son los conjuntos más ambiciosos y monumentales del período virreinal.³ Sin querer menospreciar la opinión del gran erudito de la plástica novohispana, creo que se trata de una estructura escultórica que no se ha estudiado con el necesario detenimiento. En el caso de la capilla de San Rafael, el grupo escultórico presenta en el fondo una pintura ambientando el momento de la muerte de Cristo. Tal vez éste era el propósito de un lienzo, registrado en el inventario de la capilla del Calvario de la capital del virreinato, ilustrando a la ciudad de Jerusalén. Esta mención es importante puesto que la idea del Vía Crucis era justamente recrear los últimos pasos de Cristo en su Pasión en la ciudad de Jerusalén, sin tener que recurrir físicamente a los lugares originales, fenómeno que se conoció como peregrinaje de sustitución. En este sentido, la forma escogida para el monumento del Calvario y su conjunto escultórico titular, el monte, junto con la pintura de la ciudad de Jerusalén, vienen a sustituir el “original”.

El altar mayor además contaba con “un óvalo grande dorado”, en cuyo interior se encontraba un “sagrario grande de la custodia”, dorado, con dos espejos azogados, y en su puerta, una santa Verónica “con su vidriera”, y “un sagrario abajo”, y en su puerta a santa Gertrudis, “con su vidriera”. También había una imagen estofada de bulto, de una vara de alto, de la Limpia Concepción, “con su corona y luna de plata, su cabellera y su peana dorada, su altar portátil con su ara y su frontal dorado”. La mención de un altar portátil para dicha imagen confirma que se sacaba en procesión. De la misma manera, la inclusión de una ara en dicho altar portátil parece sugerir que se oficiaba misa con él.

En el altar del Descendimiento había otro “monte



con un nicho” de madera con una imagen de dos varas de alto, de la Virgen de los Dolores maltratada, “de vestir”, “con su aureola de plata y dos vestidos de raso, uno negro con su manto y su cíngulo de tela, el otro rosado con su cíngulo y manto azul, su rosario, su toca y cabellera, su altar portátil con su frontal tallado y su ara y su tarima”. Nuevamente, se cuenta con la presencia de una imagen escultórica en un monte, no un retablo, aunque en este caso no se trata de un grupo escultórico. También se menciona a un altar portátil, lo que permite pensar que esta imagen salía en procesión.

El altar del Santo Sepulcro parece haber sido el más dotado. A los lados de una ventana, se habían colocado dos pinturas de ángeles, con sus marcos dorados, y vidriera. “En la ventana”, supongo que debajo de la misma, estaba la imagen de un Santo Entierro, de escultura, “con su sudario, cabellera, cuatro almohadas de Campeche, tres sábanas, una llanita, una con encaje, y otra de Campeche, su colcha encarnada de China, con su fleco, su monte con dieciséis arandelas de fierro.” También contaba con su altar portátil, su ara, frontal tallado y su tarima. La mención de las arandelas en el monte, un tipo de candelabro, agrega un elemento más de teatralismo a las funciones religiosas: la presencia de las velas. En este mismo altar también había una imagen de bulto, de dos varas de

alto, del “Señor del aposentillo”, “con su cabellera, túnica blanca interior, túnica morada de seda, su soga con sus pomas de seda amarilla, su cadena de fierro, sus parihuelas de cedro pintadas de peña, en cotense sus goteras”. Esta imagen, por la mención de su “parihuela”, es decir un mueble para transportarla, también se debió de sacar en procesión. Este mueble de cedro era pintado a manera de “peña”, es decir como piedra sin labrar, por lo que nuevamente nos encontramos con la estructura de un monte simulado.

Además, el altar del Santo Sepulcro contaba con un colateral dorado de dos cuerpos con nueve lienzos. Estaba constituido de una imagen de bulto estofada, de dos varas de alto, de san Bruno, “con su Cristo, palma y diadema de madera dorada”, y “un medio punto grande con su marco dorado del tránsito de san Bruno”. En el segundo nicho de arriba, una imagen de bulto de san José con el Niño, con su “vara y diadema de plata”, y del mismo material las potencias y el Niño, un “san Cristóbal de tres cuartas de bulto con su peana dorada”, un “san Francisco de bulto de media vara”, una “santa Teresa de bulto de media vara”, una “santa Bárbara de tres cuartas de vestir de

bulto”, con su vestido rayado y azul, su capa encarnada de tafetán, y su peluca blanca. También había una imagen de bulto de una vara de un “Cristo del cáliz de la amargura”, con su cáliz de cristal, “su cendal de cambray con encaje, su cabellera y corona de flores”. Otra imagen de bulto era de san Miguel, de una cuarta de vara de alto, con su diadema de plata, su altar portátil, ara, tarima y frontal.

El altar del Santo Sepulcro contaba también con un púlpito de cedro tallado con su escala. También había veintidós lienzos, “de dos varas en cuadro”, ilustrando a los Profetas, “con sus molduras doradas”, y nueve lienzos y medios puntos de la Pasión, grandes, con sus molduras doradas, que adornaban la iglesia. También se menciona a un Niño Jesús de bulto, de una cuarta vara de alto, del Nacimiento, más unas imágenes que lo acompañan, de media vara, nuevas y estofadas, de la Virgen y de san José. Había otro Niño de media vara, con “sus túnicas blancas”.

También había un Cristo de marfil, “chiquito”, con una cruz de ébano, “con sus cantoneras de plata de una sesma, con indulgencia”, que se ponía sobre un



sagrario dorado, de tres cuartas, “con su cortina, embutido de espejos azogados y cristal”. Y en la puerta del sagrario, había “un Señor de la Cena” pintado, con “vidriera y llave dorada y arriba una cera de *Agnus* de San Pío Quinto con su guardapolvo dorado, que se pone en el monumento”. Contaba con otro sagrario dorado, de tres cuartas, con sus guardapolvos tallados, su cortina de terciopelo y un Salvador pintado en la puerta, “que sirve para dar la comunión en el jubileo, con llave”.

En la tribuna del presbiterio se encontraba una reja de hierro de dos varas y media de alto, y dos de ancho, con celosías pintadas de verde. También había un confesionario y doce bancas de cedro de a cuatro varas.

Por las descripciones de los altares mencionados anteriormente, se trata de amplios escenarios, por los cuales no se tiene autoría registrada, que buscaban despertar la conmoción del espectador al hacer más verosímil la representación iconográfica y ambientar la escenificación de los últimos momentos de la Pasión de Cristo. Es posible que este tipo de ornamentación de la capilla del Calvario se deba a la elección

del comerciante de origen español don Domingo Ferral, el comitente más importante del Vía Crucis de la ciudad de México, pues en uno de los documentos relacionados con su mecenazgo, se hacía presente su deseo de “vestir toda la iglesia principal [del Vía Crucis] de todos los misterios”.⁴ También el asunto de las velas es algo que Domingo Ferral incluía en una memoria testamentaria: con lo que sobrase de sus donativos, se debía “vestir de luces los tres montes” de la capilla del Calvario.⁵ El púlpito, confesionario y bancas de la capilla podrían haber sido costeados por el mismo personaje, pues hace mención de ellos en sus escritos.

El mencionado inventario confirma que la capilla del Calvario estaba ricamente adornada. Lo más probable es que todo se haya perdido con la destrucción de dicha capilla en la segunda mitad del siglo XIX, además del natural desgaste por el uso frecuente de los bienes. Pero más que desgaste natural, en ciertas ocasiones hubo necesidad de renovar unas obras por fuerzas mayores.

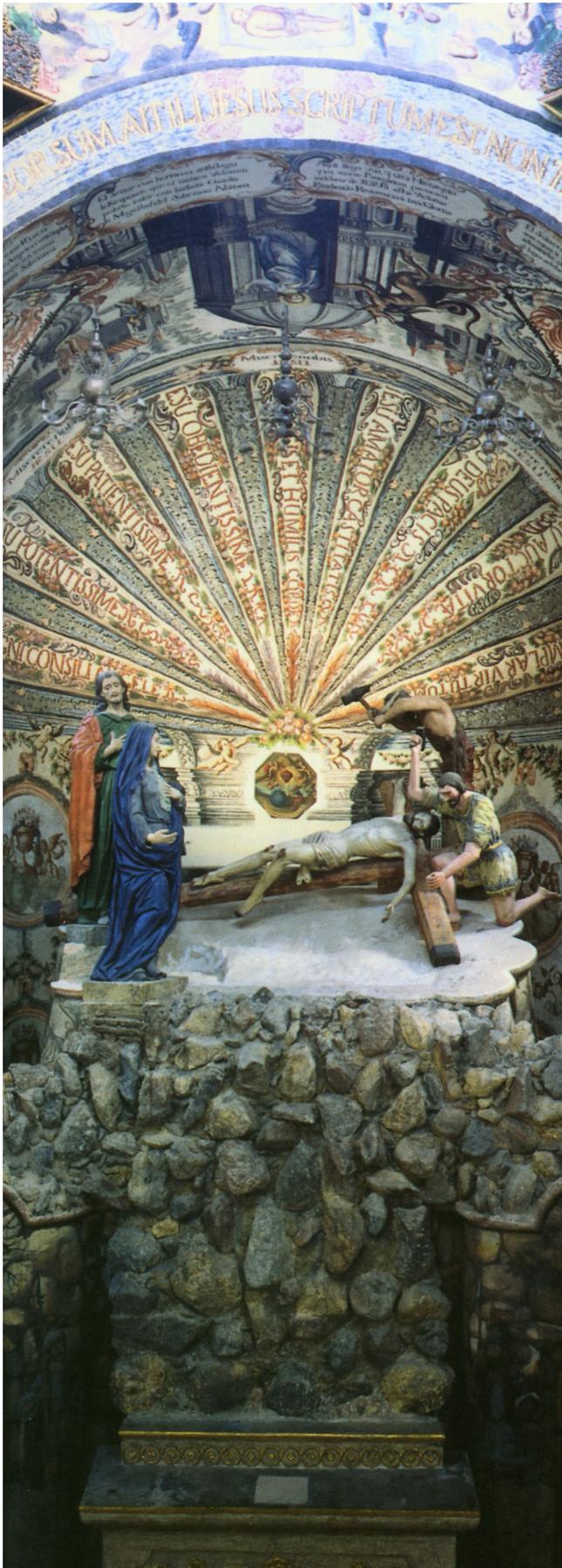
Efectivamente, entre el 1º de junio de 1745 y el 21



◀ (página anterior izquierda) Anónimo, *La Crucifixión* (conjunto escultórico escénico), Talla en madera policromada en el poniente del crucero de la capilla del Calvario. Atotonilco, Guanajuato. José de Santiago Silva, Atotonilco. Ed. La Rana-Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 1996, pág. 281.

◀ (página anterior derecha) Anónimo, *El Calvario* (conjunto escultórico escénico), Talla en madera policromada en el ábside de la capilla del Calvario. Atotonilco, Guanajuato. José de Santiago Silva, México. Ed. La Rana-Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2004, . 282.

◀ Anónimo, *El Descendimiento* (conjunto escultórico escénico), Talla en madera policromada en el oriente del crucero de la capilla del Calvario. Atotonilco, créditos *ídem* p. 283.



de febrero del siguiente año, hubo obras importantes en la capilla del Calvario que parecen haber sido motivadas por un rayo caído en la capilla. En fecha del 16 de julio del libro de cuentas de la tercera orden de dicho año, aparece la siguiente anotación: 12 pesos con 7 reales “que ha costado el remiendo en la penúltima capilla del Calvario *de la ruina que hizo el rayo*”.⁶ En esta ocasión parecen haber sido obras menores, pero tal vez a raíz de este fenómeno natural que dañó la estructura de la ermita, se aprovechó para hacer más composturas. Indudablemente, las obras continuaron, ya muy entrado el año de 1746, pues el 9 de septiembre se registraba un gasto de 350 pesos a favor del maestro Juan García de Castañeda, “por la fábrica del sagrario y monte de la capilla del Santo Calvario en blanco y estatuas que añadió”. Este pago realizado al maestro García de Castañeda se tiene que interpretar según una obligación que pasó ante el escribano Juan José de la Cruz y Aguilera, el 2 de marzo de 1746, documento que se reproduce a continuación.⁷ En ella, dicho maestro carpintero, aparecía como apoderado del teniente capitán don Felipe de Ureña, “profesor de dicho arte”, según un poder que se había otorgado ante el mismo escribano, el 24 de diciembre de 1742. Don Joseph Rodríguez de Mauriño, como apoderado general y tesorero de la tercera orden de San Francisco, pedía que se fabricase “un monte, con las estatuas y demás que se dirá”, para la capilla “grande del Humilladero y Santo Calvario que se halla en los extramuros de esta corte”.⁸ Para tal efecto, Juan García, yerno de Felipe de Ureña, realizó el “diseño o mapa” que fue manifestado al tesorero, quien lo rubricó, el cual, lamentablemente no se ha podido localizar. La descripción del monte realizado según el contrato de 1746 nos remite a las construcciones mencionadas en el inventario de 1728-32. La obra debía ser de la siguiente manera:

◀ Detalle. Anónimo, *La Crucifixión* (conjunto escultórico escénico), Talla en madera policromada en el poniente del crucero de la capilla del Calvario. Atotonilco, Guanajuato. José de Santiago Silva, Atotonilco. Ed. La Rana-Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 1996, pág. 281.

Primeramente es condición que dicho monte se ha de fabricar de maderas bien acondicionadas, según dicho mapa, y ha de contener en si un sagrario con dos nichos y depósito; una efigie del patriarca santísimo señor san Joseph que acompañe a la que está formada de la Purísima Concepción de Nuestra Señora que son las que se han de colocar en el primer nicho. Y en el segundo, otra del gloriosísimo arcángel señor san Miguel. Y otra en el dicho Monte Calvario, para que acompañe a las que tiene formadas el actual, y manifiesta el expresado diseño, o mapa.

Si bien esta descripción resulta muy interesante, es, como muchos documentos de la época por los cuales ya no se cuentan con las obras, un poco confusa. Sugiere que el conjunto estuviese constituido de tres secciones horizontales.⁹ En la sección inferior del mueble, se encontraría “el depósito”, es decir el sitio en donde se sitúa la reserva eucarística, en el que se guardaban las hostias consagradas en un copón. La sección siguiente estaría dividida en tres partes: el centro estaría dedicado a la exposición del Santísimo Sacramento. A los lados, estarían los nichos mencionados, ocupados de un lado por las imágenes de la Inmaculada y san José, y del otro, la imagen del arcángel san Miguel. En el cuerpo superior, estaría el conjunto escultórico del Calvario, titular de la capilla. Según el inventario de 1728-32, estas imágenes ya se encontraban en la capilla del Calvario: la talla de la Limpia Concepción estaba en el altar mayor del Calvario, san José y san Miguel estaban en el altar del Santo Sepulcro. Aquí estaríamos frente a un caso de reutilización y reubicación de esculturas antiguas, lo que explicaría a la par el poco monto en que se concertó el monte con el maestro Juan García de Castañeda. En esta ocasión se podría tratar de establecer un programa pasionario que empezaría desde la propia concepción de Jesús, con la presencia de la Virgen, san José y el arcángel san Miguel, custodiando el cuerpo de Cristo presente en el Santísimo Sacramento. Es decir, el preconsabido sufrimiento que sería necesario para cumplir su misión redentora, estableciendo un paralelo entre la Sagrada Familia del cuerpo central, con el Calvario, en la sección superior.

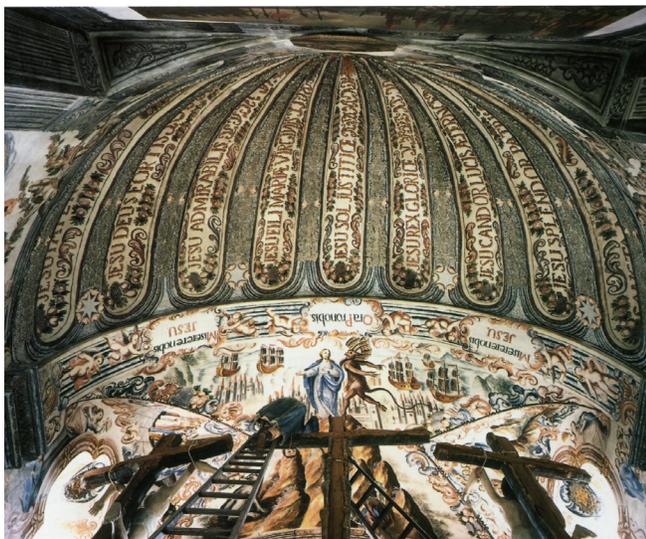
También es importante la referencia a un sagrario en la estructura contratada con el taller de Felipe de Ure-

ña. El término sagrario se usaba para referirse tanto al sitio en que se guardaba la Eucaristía como al espacio en que estaba expuesta; a veces, la palabra se empleaba para referirse al mueble que contenía ambos espacios. Así se confirma que los “montes” cumplían con la función eucarística que ostentaban los tradicionales retablos novohispanos. Es importante mencionar que la capilla del Calvario era la única, de todas las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México, en la cual se celebraba misa, según los registros revisados. Desde el citado inventario de 1728-32 se nota la presencia de sagrarios en la descripción de los montes. Aquí es necesario subrayar que en la capilla del Calvario se celebraba el “Jubileo Circular”, nombre que se daba en Nueva España a la devoción de las Cuarenta Horas.¹⁰ Durante este lapso de tiempo se exponía el Santísimo Sacramento y en Nueva España, el total de las horas de exposición se distribuía en tres días. En el caso de esta celebración en la capilla del Calvario, la hostia se exponía en el día y se guardaba antes de que anoheciera. La misma hostia se volvía a exponer el día siguiente. En cuanto al “depósito”, en el caso de la capilla del Calvario, no quiere decir que siempre estuviera guardado en él el Santísimo. Lo más probable es que el “depósito” solamente debió usarse para guardar la hostia consagrada durante la celebración del Jubileo Circular y la temporada de cuaresma, periodos en que se concentran las celebraciones y los gastos del Calvario en los libros de cuentas de la tercera orden.¹¹ Puesto que estaba ubicada en la jurisdicción de la parroquia de la Santa Veracruz, se pagaba a un sacerdote proveniente de dicha iglesia para officiar las misas celebradas en la capilla del Calvario.

El maestro tenía, según el documento del concierto del nuevo monte de 1746, hasta el 17 de abril para entregar la obra concertada en 350 pesos, de los cuales se le entregaron 100, para la compra de materiales. Resulta entonces extraña, bajo esta perspectiva, la entrega del pago registrada en el libro de cuentas de la tercera orden de San Francisco el 9 de septiembre de 1746 por 350 pesos, pues solo se le debían 250. En el libro de cuentas no aparece ningún gasto en abril relacionado con Juan García de Castañeda o Felipe de Ureña. ¿El maestro se tardó más en realizar la obra concertada? ¿Costó más de lo previsto? ¿La tercera orden le habrá encargado entre tanto otros proyectos?

La otra pregunta es en cuanto a la participación concreta de Felipe de Ureña en la realización del monte Calvario. Posiblemente originario de Toluca y proveniente de una familia vinculada con el oficio, Felipe de Ureña (1697-1777) fue un maestro escultor muy prolífico en la primera mitad del siglo XVIII, gracias a un importante taller que dirigía.¹² Se le atribuye el logro de haber participado de manera muy activa en la divulgación de la pilastra estípite, tanto por la abundante cantidad de obras de las cuales se tienen noticias documentales, como por la amplitud de la zona geográfica que cubrió. A través del mencionado poder otorgado en 1742, Juan García de Castañeda se convertía en el representante legal de Felipe de Ureña, su suegro. Este poder fue otorgado a consecuencia de un viaje del maestro a Veracruz. En éste, el maestro concedía a su yerno amplias facultades para la administración y gobierno del taller. Entre otras cosas, se le autorizaba la conclusión de obras pendientes y el concierto de nuevas. Así se cree que a través de este poder las obras emprendidas por Castañeda pasaban a ser de Felipe de Ureña y su taller, aunque resulta difícil saber qué tanto puso la mano a la obra el maestro Ureña.¹³

En esta misma temporada de trabajo en el Calvario, el 3 de diciembre de 1746 se entregaron 335 pesos al maestro Martínez, por el dorado del sagrario y pintura “del monte”; muy probablemente se trate del Monte Calvario mencionado en el contrato con Juan García de Castañeda.¹⁴ También 39 pesos se utilizaron para unas piezas de bronce para dicho altar.



No es la única vez que Felipe Ureña fue contratado por la tercera orden de San Francisco para realizar unas obras escultóricas. En una previa ocasión se le había encargado un colateral que fue costado por los gallegos residentes en la ciudad de México, dedicado al Apóstol Santiago.¹⁵ En el contrato del 5 de abril de 1740, se hace mención que dicho colateral debía ser semejante a otro que estaba realizando en la misma capilla; también se menciona la fábrica de un frontal. Entre diciembre de 1742 y abril del siguiente año, nuevamente la orden de penitencia de San Francisco contrató con el maestro Ureña unos ornamentos para el coro bajo de su capilla: dos colaterales dedicados a la Pasión de Cristo y a la Virgen de los Dolores, frontales de talla, atriles y candeleros.¹⁶ Tampoco es la única vez que se asocian en una obra escultórica Felipe de Ureña y Francisco Martínez. Se sabe por lo menos de dos obras más: el retablo mayor de la parroquia de Santa Catarina Mártir en 1741, así como uno de los colaterales de la capilla de la tercera orden franciscana.¹⁷

No se conoce por el momento, en la obra documentada de Felipe de Ureña, otra estructura escultórica que simulara el monte Calvario. Como lo comprueba el inventario de 1728-32, es un conjunto que ya existía en una forma similar en la capilla del Calvario de la ciudad de México anteriormente al contrato de 1746, por lo que no podemos atribuir su concepción al gran maestro escultor del siglo XVIII. Más bien parece ser una disposición propuesta por los comitentes. Los otros ejemplos novohispanos citados aquí apuntan a un ambiente pasionario para este tipo de construcciones. En España también se conoce una situación similar. No hay duda que es una estructura escultórica a la cual hay que dedicarle más atención.

◀ *El descendimiento.* Conjunto escultórico en madera policromada, en el costado oriente del transepto. Capilla del calvario. José de Santiago Silva, Atotonilco. Alfaro y Pocasangre, México. Ed. La Rana-Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2004, pág. 489.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo General de Notarías, Juan José de la Cruz y Aguilera, núm. 133, 2 de marzo de 1746, vol. 838, sin foliación.

[al margen izquierdo: obligación]

“En la ciudad de México a dos de marzo de mil setecientos cuarenta y seis años, ante mi el escribano y testigos, parecieron: de la una parte don Juan García de Castañeda, vecino de esta dicha ciudad, y maestro de carpintero, y ensamblador en ella, por si, y como apoderado del teniente de capitán don Felipe de Ureña, profesor de dicho arte, en virtud del poder que le otorgó, que pasó en esta referida ciudad, a los veinticuatro de diciembre del año pasado de mil setecientos cuarenta y dos, por ante mi el presente escribano, el cual es adornado de distintas cláusulas, y entre ellas, la de que administre, vise, y gobierne todo lo conducente a su casa y trato, ajuste las obras que se le ofrezcan, y le obligue, en toda forma de derecho. Y de la otra, don Joseph Rodríguez Mauriño, vecino y del comercio de esta misma ciudad, como apoderado general y tesorero del venerable orden tercero de penitencia de Nuestro Padre San Francisco. Y dijeron que por cuanto en la capilla grande del Humilladero y Santo Calvario que se halla en los extramuros de esta corte perteneciente a dicho venerable orden tercero, se necesita de fabricar un monte, con las estatuas y demás que se dirá, para lo cual se le propuso al dicho don Juan García, quien hecho cargo de lo que en si ha de contener, formó un diseño, o mapa, y lo manifestó al dicho don Joseph Rodríguez de Mauriño en cuyo poder se halla rubricado, de ambos otorgantes, y de mi el infrascrito escribano, en cuya conformidad se han convenido y ajustado, en la fábrica de dicho monte, por el tiempo, precio y demás condiciones de que se hará mención, y para que tenga debido cumplimiento, y que en todo tiempo conste lo reducen a instrumento público, que es el presente, por el cual, y su tenor y en la mejor vía y forma que por dicho lugar haya más firme y valedero sea: otorga el dicho don Juan García de Castañeda, que como tal profesor del referido arte, por si, y usando del referido poder, se obliga a fabricar el expresado monte, para dicha capilla y humilladero, con reglamento a dicho diseño, o mapa,

desde hoy día de la fecha, en mes y medio que terminará [tachado] el día diecisiete de abril, y por precio de tres cientos y cincuenta pesos de oro común en reales, bajo de las condiciones siguientes:

[margen izquierdo: 1a]

Primeramente es condición que dicho monte se ha de fabricar de maderas bien acondicionada, según dicho mapa, y ha de contener en si un sagrario con dos nichos y depósito; una efigie del patriarca santísimo señor San Joseph que acompañe a la que está formada de la Purísima Concepción de Nuestra Señora que son las que se han de colocar en el primer nicho. Y en el segundo, otra del gloriosísimo arcángel señor San Miguel. Y otra en el dicho Monte Calvario, para que acompañe a las que tiene formadas el actual, y manifiesta el expresado diseño, o mapa. Todo ello, reglado a él, que ha de entregar en blanco, y armado en dicha capilla, según su arte, con toda perfección, maderas bien acondicionadas y secas, y de modo que no padezca dicha fábrica, ningún defecto, porque de haberlo, calificado que sea, por personas peritas de su mismo arte, ha de reparar el tal defecto que hubiere, a su costa y pensión, sin que dicho venerable orden tercero, ni el referido su apoderado y tesorero, quede, como no queda, en obligación de satisfacerle, ni compensarle al otorgante otra ninguna cantidad, por pequeña que sea, sino tan solo los dichos tres cientos y cincuenta pesos, porque está ajustada dicha fábrica, ni tampoco ha de ser obligado, como no lo es, el dicho Juan García, a más fabricar que la que va clausulada, y de que se compone, dicho diseño y mapa.

[margen izquierdo: 2da]

Que el referido día diecisiete de abril, ha de entregar perfectamente acabado y armado dicho monte y demás efigies que se llevan clausuladas, sin otro plazo, ni demora alguna. Y respecto de que de presente se le adelantan por dicho tesorero, para la compra de maderas y demás avíos cien pesos de oro común en reales, no ha de percibir, ni se le han de entregar, los dos cientos y cincuenta restantes hasta el nominado día que termina dicho pla-

zo, que es a lo que únicamente queda obligado dicho venerable orden tercero de penitencia, y en su nombre, el expresado don Joseph Rodríguez Mauriño, como tal su apoderado y tesorero. Y a la observancia, guarda y cumplimiento de esta escritura, cada una de las partes por lo que les toca, obligan el dicho don Juan García de Castañeda, su persona y bienes, y en virtud del citado poder, la del dicho teniente de capitán don Felipe de Ureña, y los suyos, habidos y por haber. Y el dicho don Joseph Rodríguez de Mauriño, los de dicho venerable orden tercero, presentes y futuros, en virtud asimismo del

que lo confirieron, las personas que compusieron y componen la venerable mesa, y con ellos se someten al fuero y jurisdicción de los jueces y preladados que de cada una de las partes puedan y deban conocer conforme a derecho, corte y Real Audiencia de esta Nueva España, renuncian el suyo propio domicilio y vecindad...”

Juan García de Castañeda [firma y rúbrica]

Joseph Rodríguez de Mauriño [firma y rúbrica]

Ante mi, Juan Joseph de la Cruz y Aguilera, escribano real [firma y rúbrica]

1 Alena Robin, *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España*, Tesis de doctorado en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

2 Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), *Templos y Conventos*, vol. 292, exp. 3. Noticia tomada de: José Luis S. López Reyes, *Catálogos de documentos de arte 17. Archivo General de la nación, México. Ramo: templos y conventos*, segunda parte, volumen IV, México, UNAM/ IIE, 1993, p. 39. No se trata, como se establece en la ficha, del Calvario “ubicado en el atrio del convento de San Francisco”, sino de la última capilla del Vía Crucis. Localización y versión paleográfica mía. Ver el documento 17 del apéndice documental en: Alena Robin, *Devoción y patrocinio*, pp. 501-507.

3 Citado por Rogelio Ruiz Gomar, “Descendimiento de la cruz”, en *Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural. Vol. II, catálogo*. México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Subsecretaría de Desarrollo Urbano/ Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 1985, p. 95.

4 AGN, *Bienes Nacionales*, vol. 501, exp. 2, f. 10v. Para más información acerca de este personaje, consultar: Alena Robin, *Devoción y patrocinio*, pp. 149-173.

5 AGN, *Bienes Nacionales*, vol. 501, exp. 2, sin foliación.

6 AGN, *Templos y Conventos*, vol. 194, exp. 1, f. 1v (papeles sueltos). El subrayado es mío.

7 Archivo General de Notarías, Juan José de la Cruz y Aguilera, núm. 133, vol. 838, sin foliación. El documento está citado en: José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, en *Boletín de monumentos históricos*, núm. 5, 1985, pp. 41-42. Agradezco a Guillermo Arce la noticia de este artículo y del mencionado documento.

8 Es importante notar que, para mediados del siglo XVIII, seguía vigente el nombre de “Humilladero” que se ha encontrado en documentos de principios del siglo XVII, cuando obviamente el Calvario no tenía ya ni la forma ni la función de un humilladero. Por otro lado, es de señalar que, para estas fechas, el Calvario seguía siendo “extramuros” de la ciudad.

9 Agradezco a Guillermo Arce las reflexiones intercambiadas en torno a la composición estructural de la obra contratada con Felipe de Ureña, así como sus comentarios sobre el sagrario y el depósito, los cuales son tema de su investigación: *La presencia eucarística en los retablos novohispanos*, Tesis de maestría en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, en proceso.

10 Alena Robin, *Devoción y patrocinio*, pp. 213-215.

11 Alena Robin, *Devoción y patrocinio*, pp. 211-212.

12 Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 149-156; Guillermo Tovar de Teresa, “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, *Boletín de monumentos históricos*, núm. 10, 1990, pp. 11-20; José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, *op. cit.*

13 José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, pp. 40-41.

14 AGN, *Templos y Conventos*, vol. 194, exp. 1, f. 1v (papeles sueltos). La figura de este maestro es el tema de investigación de Ligia Fernández, “El pintor y dorador Francisco Martínez, ca. 1692-1758”, Tesis de doctorado en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, en proceso.

15 José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, p. 38.

16 José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, p. 40.

17 José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, pp. 38-39.

UN ENCARGO ESCULTÓRICO DE MALOGRADA FORTUNA: *Pedro de Henao y el ornato de la iglesia de Ipiales (Colombia) a fines del siglo XVI*

José Carlos Pérez Morales • Doctorando Universidad de Sevilla

Desde el establecimiento en Sevilla de la Casa de la Contratación de Indias por Real Decreto en 1503, con el fin de regular y fomentar el comercio y la navegación con América, las transacciones de mercancías de carácter artístico fueron usuales. Solamente diez años después, 1513, se documenta la adquisición por parte del fraile dominico Pedro de Córdoba de un lote de obras destinadas a la Isla de la Española, actual Santo Domingo, entre las cuales figuraba un crucifijo del escultor Jorge Fernández Alemán¹. Este hecho constata que, desde un primer momento, se acudió a los más relevantes artífices que trabajaban en Sevilla².

Esta práctica se generalizó durante los siglos XVI y XVII; nombres propios del panorama escultórico de la ciudad participaron de un modo u otro en el comercio escultórico con Indias. Por ejemplo, el imaginero Juan Martínez Montañés, cumbre de la plástica escultórica sevillana del momento, tan sólo dos años después de aprobar su examen de escultor ante Gaspar del Águila y Miguel Adán, alcaldes veedores del gremio, contrata con el fraile dominico Cristóbal Núñez ocho imágenes de la Virgen del Rosario para las provincias de Chile³. No obstante, realizó además encargos de menor envergadura aunque destinados al ornato de las iglesias y monasterios que por aquellos años concluían sus inmuebles e iniciaban la ardua empresa de adquisición de bienes con que engalanar los interiores. El mismo artista llevó a cabo, entre 1598 y 1602, cuarenta y cinco sagrarios con que dotar las iglesias conventuales que las distintas órdenes poseían en el Nuevo Reino de Granada, las provincias de Venezuela e, incluso, en la Isla de la Española, ejecutando, del mismo modo, para Panamá, el retablo, relieves y esculturas de la Asunción para su convento concepcionista⁴.

La relación de Sevilla con Nueva Granada será patente, también, durante el siglo XVII con encargos a escultores de primer orden en el panorama no solamente sevillano sino andaluz: nos referimos a Francisco de Ocampo y Juan de Mesa. El 11 de enero de 1606 el citado Ocampo se obligaba a labrar dos imágenes cuyo destino era el convento de clarisas de la localidad de Pamplona, en la actual Colombia. Este encargo se hizo efectivo mediante Cristóbal de Araque y el jurado sevillano García Escobedo del Río y se trataba de dos imágenes, una Virgen con el Niño y una Santa Clara, cuyas características se especificaban perfectamente en el documento contractual⁵. Como bien refiere Marco Dorta, estas imágenes felizmente se conservan en la iglesia conventual, hoy catedral, y *“tal vez sean las de fecha más antigua hasta ahora conocidas de Francisco de Ocampo”*⁶. En el mismo recinto se atesora la que, a nuestro juicio, fue una de las mejores obras que surgió de las gubias del maestro cordobés Juan de Mesa. En diciembre de 1619 el vecino de Pamplona Bartolomé de Cáceres contrata





con el escultor una imagen de San Pedro Apóstol para dicha localidad⁷, la cual entrega a fines de enero del año siguiente⁸. La imagen en cuestión, ya identificada por el anterior investigador⁹, preside el templo y, por tanto, su retablo mayor.

Sin embargo, el estudio que ahora nos ocupa comprende una realidad similar, la del proceso del ornato interior de la iglesia de la actual localidad colombiana de Ipiales por parte del que fue su cacique y gobernador, Pedro de Henao.

Esta ciudad se ubica en el departamento de Nariño, en la frontera con Ecuador. Aunque no se sabe con certeza ni su fecha de constitución ni el personaje que lo hizo, el probable momento de refundación se fija aproximadamente en 1585, año en el cual dos clérigos encomenderos de la Orden de Santo Domingo, Andrés Moreno de Zúñiga y Diego de Benavides, son desplazados allí por Fray Luis de Solís, obispo de Quito, siendo ellos quienes trasladan el asentamiento primitivo al lugar que hoy ocupa¹⁰.

Por otro lado, Pedro de Henao se nos muestra como natural de esas tierras, en las cuales llega a ostentar cargos de relevancia¹¹. De hecho, pide confirmación de este cacicazgo mediante Real Cédula de 1584 destinada al Presidente y oidores de la Audiencia de Quito, los cuales dan su parecer afirmativo sobre la citada petición¹². Dos años antes, en noviembre de 1582, se elaboraba un expediente donde el mismo personaje pedía la ratificación del título de gobernador¹³. Recalcar que las fechas de esta documentación son anteriores al año propuesto de refundación con lo cual, las visitas de conquistadores a la región como Diego de Tapia, Pedro de Añasco, Juan de Ampudia, Pedro de Puelles o Lorenzo de

Aldana, todas ellas entre 1535 y 1539, adquieren una especial relevancia para la historia de la localidad en su primitivo asentamiento¹⁴.

El hecho de ser natural de la región despertó en su persona un sentimiento de defensa y protección de “sus indios”, lo que le llevó a cruzar el océano y presentarse ante el rey, a la sazón Felipe II, consiguiendo multitud de cédulas orientadas al amparo de sus habitantes. Por ejemplo, en 1584, pide que se devuelvan a sus pueblos ciertos indios que se llevó Sebastián de Belalcázar¹⁵ y cuatro años después, solicita al monarca que los españoles no cobraran los tributos a través de los naturales¹⁶. Este fue el resultado de un problema que se arrastraba desde tiempo atrás pues, ya en el citado año de 1584, el cacique se quejaba de que los indios se iban de sus pueblos a los españoles para evitar los tributos y asistir a las doctrinas¹⁷. Su defensa



▲(página 27)1607. Juan Martínez Montañés. *Crucificado*. Catedral de Lima (Perú).

◀(página anterior)1521. Jorge Fernández Alemán. *Crucificado de San Felipe*. Iglesia de San Felipe en Carmona (Sevilla).

▶ 1606. Francisco de Ocampo. *Santa Clara*. Catedral de Pamplona (Colombia).

a los naturales no quedaba ahí pues, paralelamente, realizaba petición para que pudieran trabajar donde fueran a conseguir mejor retribución¹⁸; se quejaba de los españoles que les quitaban las tierras y metían ganado en su sembrado¹⁹ así como, ya en 1586, estante en Tierra Firme, exigía lo necesario para prever y evitar las problemáticas incursiones de los indios barbacoas²⁰.

Conseguido su propósito, a fines de 1584, pretende volver a Quito. Para ello se le concede una merced cuya cantidad deberá emplear en gastos de camino²¹. Ya con anterioridad se le había concedido otra cantidad para los gastos de su vuelta²². Del mismo modo se firma una Real Cédula para que el general de

la Flota de Tierra Firme, Antonio Osorio, acomode en una de sus naves a Henao y sus pertenencias²³, aunque ya había solicitado acomodo en una de las naos del general Francisco de Noboa Feijoo²⁴.

En paralelo a su estancia en tierras españolas, Pedro de Henao realizó una serie de transacciones de carácter artístico, circunstancia interesante dado el excepcional desenlace de su concierto. Conjuntamente con la documentación aportada con anterioridad, se conserva en el Archivo General de Indias una Real Cédula para el presidente y oidores de la Audiencia de Quito, fechada a 28 de diciembre de 1583, para que de los bienes de difuntos se le conceda cierta cantidad destinada a ornamentos de la iglesia de Ipiales en los Pastos²⁵. Este capital fue concedido pues posteriormente, de nuevo mediante Real Cédula para los oficiales de la Casa de la Contratación, fechada a 22 de agosto de 1584, se insta para que se le pague lo que le falta del dinero concedido para los ornamentos²⁶, incluso todavía en 1585, le falta por cobrar parte de ese montante inicial²⁷.

En ninguno de los escritos se hace referencia a la advocación de la iglesia ni a la orden que la regentaba, en caso de ser conventual. Lo que sí nos señala la documentación complementaria es la existencia de un monasterio franciscano en Ipiales desde el siglo XVI pues Pedro de Henao, en 1584, solicitaba a la Audiencia de Quito la vuelta al monasterio de los religiosos de San Francisco²⁸. Por otro lado, puede constatar que los frailes dominicos protagonistas de la refundación de la ciudad, al llegar, edificaron una iglesia²⁹.

Este panorama, de cierta ambigüedad, puede esclarecerse en parte gracias a un documento de información que nos ofrece José Gestoso, conservado en la colección Belmonte del mencionado Archivo



◀ 1619-1620. Juan de Mesa. *San Pedro Apóstol*. Catedral de Pamplona (Colombia).

▶ (página siguiente) 1619. Juan de Mesa. San Nicolás de Tolentino. Museo Arquidiocesano de Mérida (Venezuela).



de Indias. De él se desprende que había contactado con el escultor de imaginería Mateo Merodio para la ejecución de ciertas piezas de escultura que, finalmente, no llegaron a ser concertadas. Se trataba de tres hechuras, una Virgen del Rosario, otra advocada de la Antigua y un Cristo Crucificado, dos ciriales con sus ángeles, seis ángeles más con sus respectivos candeleros en las manos y un retablo para el altar mayor, además de unos órganos³⁰.

Este documento nos ofrece gran cantidad de información. Se cita al dorador de imaginería Pedro Lorenzo como testigo del documento, el cual es

finalmente el autor de todas las obras relacionadas anteriormente. Declara que le fueron encargadas hacía cinco meses, con lo cual agosto de 1584, que tiene 25 años y no sabe firmar. Todo debía de ir dorado y estofado, ascendiendo el pago a unos 2.420 ducados. Del mismo modo, el organista vecino de Sevilla Asencio Martín expone su satisfacción en cuanto al órgano que está realizando el también organista Gernónimo de León, siendo su precio de 150 ducados.

Imaginamos que para tal pago Pedro de Henao busca capital. Reiteradas serán las Reales Disposiciones mediante las cuales el cacique consigue beneficios económicos por acuerdos con el Consejo³¹ así como Cédulas Reales en las que cobra bienes de difuntos, aunque en éstas sí refiere concretamente que se destina a ornamentos para la iglesia de Ipiiales. Todavía muy a fines de 1585, el 28 de diciembre, sigue reclamando parte de la cantidad que se le concedió por bienes de difuntos³².

Sin embargo, el cacique en su regreso a Ipiiales, sorprendentemente, no se lleva consigo el lote de piezas encargadas para el ornato de su iglesia. Una Real Cédula de comienzos de 1589 resalta que *“se gastaron trez^{tos} y sesenta ducados en çiertas ymagines de bulto Un tabernáculo y dos ciriales que el dho don P^o se fue sin ello*³³. Además, para el mencionado año Henao ya había fallecido y el envío de las piezas ejecutadas se antojaba costoso y embarazoso por lo que se decide que *“se vendan las dhas imagines çiriales y tauernaculos y que lo que por ello se di^{es} se emplee en otras cosas de que se pueda sacar aprovechamiento pa la dha iglesia*³⁴.

Llegados a este punto, nos detendremos en los nombres propios que refiere el documento facilitado por José Gestoso. Del personaje principal, como ejecutor del encargo, el dorador Pedro Lorenzo, se poseen muy escasas referencias documentales. Por mandato del provisor Bernardo Rodríguez realiza, en 1592 y en colaboración del escultor Isidro de Aguilar, un sagrario para la iglesia de San Juan de la localidad onubense de Gibraleón³⁵. Por su parte, Mateo Merodio trabajó en el Hospital de la Sangre en 1582³⁶, pasando a Nueva España dos años después³⁷. No obstante, es del organista Gerónimo de León del



que se poseen unas referencias más concretas a la par que recientes³⁸. Desarrolla su actividad entre Sevilla y Extremadura conservándose noticias de obras con las cuales podrían emparentarse la destinada a Ipiales.

En resumen, reflexionando acerca de este documento informativo, la primera intención de Pedro de Henao fue la de encargar al escultor Mateo Merodio la ejecución de todas estas obras, la cual solo quedó en palabras pues el artista pide licencia para pasar a Nueva España con su mujer, hijos y un criado, en agosto de 1584, precisamente la fecha en que el cacique concierta finalmente las obras con el dorador Pedro Lorenzo; éstas se encuentran en un punto avanzado del proceso de ejecución en tanto en cuanto el propio artista declara que las está acabando. Paralelamente el órgano se está ejecutando en toda perfección por el Jerónimo de León, avalado por Asencio Martín. Recordemos que dos años antes, Henao había pedido licencia para volver a Quito con sus dos criados además de un organista y un maestro de hacer azulejos, éstos con sus respectivas mujeres e hijos³⁹. Por tanto, probablemente tuviera en mente una decoración interior de la iglesia a base de paramentos cerámicos, ornato que quizás también aplicaría a su propia vivienda.

El hecho de que se acuda a un dorador para un encargo escultórico no es de extrañar pues, por

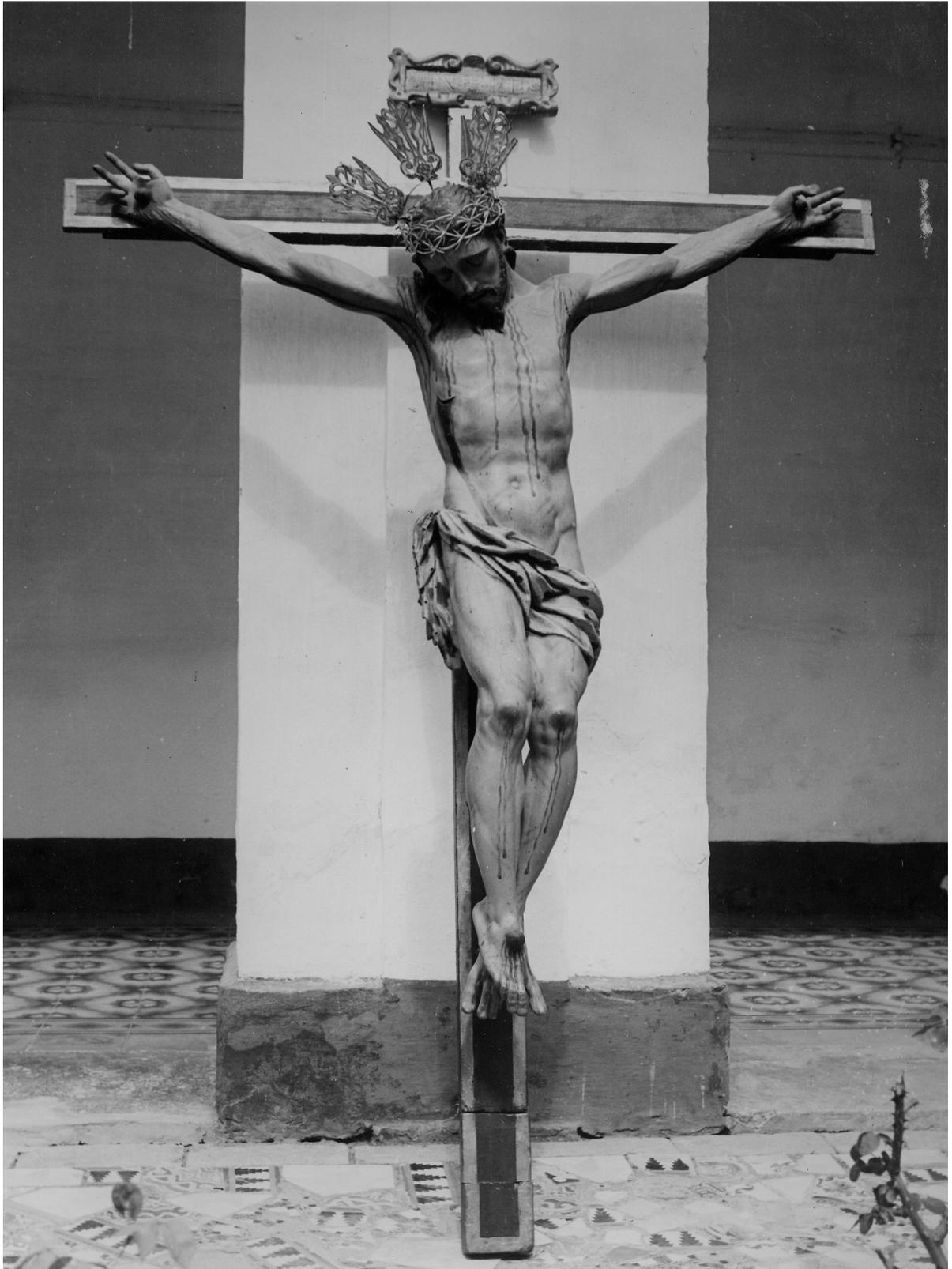
ejemplo, el pintor Pedro Villegas Marmolejo ostenta una interesante labor escultórica así como una nada despreciable dedicación al ámbito del dorado y estofado, colaborando con escultores como Juan Bautista Vázquez “el Viejo” o Jerónimo Hernández⁴⁰. Asimismo, la idea de una supuesta “subcontratación” por parte del dorador con respecto a un escultor tampoco es una práctica inusual; policromadores de imágenes serán los que contraten directamente con el comitente y luego acuerden la hechura con un escultor. Tal es el caso que sucederá años más tarde, por ejemplo, con Juan de Mesa, concretamente con unas efigies que se mandan a Tierra Firme⁴¹.

Tras la Cédula para la venta de las imágenes que Henao no se llevó para Ipiales existe un vacío documental que una sistemática y exhaustiva investigación habrá de paliar. No obstante, sin abandonar los fondos del Archivo de Indias, de nuevo una Real Cédula iba a completar en cierto modo esta historia. Este original, firmado en Ávila en 18 de junio de 1600, iba dirigido a las monjas carmelitas descalzas del convento de la localidad sevillana de Sanlúcar la Mayor. Refería textualmente que “[...] por quanto abiendo mandado el rrey mi señor que sea en gloria que se hiciessen Ziertas ymagines Para que don Pedro de Henao yndio natural del lugar de ypiales en el piru las llevase para la iglesia Del dho pueblo essido informado que entre las dchas ymagines Se hiço un cristo de bulto grande y que Por la yncomididad que abria de seruirle de nombre de dios apama y llevarle por tierra en el Piru se quedo y don fran^{co} de Uarte que sirve los ofizios de mi fátor y veedor dela casa de la contracion de seuilla Para que el tuviese con la decençia que conbenia le puso en el monesterio de monjas carmelitas descalças de SanLucar La mayor donde aqesta mas de doze años [...]”⁴².

El escrito nos revela que, entre las imágenes que Henao encarga para Ipiales, se encuentra un Cristo

◀ Crucificado. Convento de San José en Sanlúcar la Mayor (Sevilla). Detalle.

▶ (Página siguiente) Crucificado. Convento de San José en Sanlúcar la Mayor (Sevilla).



Crucificado grande de escultura el cual, al no embarcarse, Francisco de Huarte⁴³ lo puso en el citado monasterio, donde se erige desde doce años atrás, es decir, aproximadamente 1588. Finaliza el texto con la merced de no reclamarles la imagen a la congregación.

Basándonos en los registros fotográficos que del convento conserva la Fototeca de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, son tres esculturas de Cristo Crucificado las que se pueden evidenciar: la que corona el retablo mayor de la iglesia y otras dos ubicadas en las dependencias de la clausura. La primera de ellas se encuentra en el retablo que ejecutara Fernando de Barahora en 1676⁴⁴, siendo catalogada recientemente por el investigador Pablo F. Amador Marrero como escultura ligera en caña de maíz y procedencia indiana, igual propuesta que realiza para otros de los custodiados en el cenobio⁴⁵. Ésta, sólo conocida por los mencionados registros fotográficos, realizados por Antonio Palau en 1965, no es la única efigie de Crucificado que podría descansar en la reclusión del ámbito sanluqueño; en la misma fecha, se plasma fotográficamente otro crucifijo, que pudiera hipotéticamente relacionarse con el documentado⁴⁶.

La calidad de la pieza es incuestionable, no solo en su delicada anatomía, someramente ocultada por un escueto paño de pureza, sino por la expresividad de su rostro de mirada baja y boca entreabierta, una vez exalado el aliento final y habiendo el cuerpo soportado la agudeza de la lanza de Longinos. Puede ser esta figura la que Francisco Amores señala como "*Crucificado bajo dosel, magnífica escultura de mediados del siglo XVII, de tamaño algo menor que el natural, que presenta el estilo de los primeros discípulos de José de Arce*"⁴⁷. No obstante, la imposibilidad de acceso al espacio restringido no permite aseverar nada concreto. Solo remarcar, en base al estudio de Amores Martínez, que el convento posee una Virgen con el Niño de cierto gusto manierista⁴⁸ así como una Virgen del Rosario⁴⁹.

El hecho de que una de las imágenes del encargo original de Pedro de Henao recayera en el convento carmelita sevillano no quiere decir que las demás relatadas tuvieran la misma fortuna. Ciertamente es algo en lo que se debe reflexionar y profundizar mediante la investigación sistemática tanto de los textos coetáneos como de los testigos materiales, si es que se conservaran en la actualidad.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1

Madrid, 1583, diciembre, 28

Real Cédula a los oficiales de la Casa de la Contratación para que den licencia de pasajeros a Pedro de Henao, dos criados que trajo, un maestro de azulejos y un organista, con sus respectivas familias.

Archivo General de Indias, QUITO, 211, L.2, folio 111r.

(Margen izquierdo) *“don P^o de Henao al presidente y oficiales de seull^a que dexen volver a quito a don pedro de Henao yndio y a dos criados que traxo de aquella tierra sin les pedir informaciones constando ser los mismos y que no son casados en estos Reinos y que pueda llevar un maestro de hacer açulejos y un organista y que estos lleuen sus mugeres y que puedan llevar sus hijos dando informaciones.*

Mis presidente y oficiales de la cassa de la contrat^{on} se seuy^a yo os mando que dexeis volver a la prouy^a del quito a don pedro de Henao yndio y a dos criados que me a hecho relación hauer traydo de aquella tierra con licencia sin les pedir informaciones algunas constando os ser los mismos y que no son cassados en estos Reynos y que pueda llevar un maestro de hacer açulejos y un organista y que estos lleuen sus mugeres y que puedan llevar sus hijos presentando ante Vos ynformaciones hechas en sus tierras ante las Justicias dellas y con aprouacion de las mesmas justicias de cómo no son de los prohibuidos lo qual cumplid sin poner en ello ynpedimento alguno fecha en madrid a veynte y ocho de diziembre de mill y quinientos y ochenta y tres años yo el Rey refrendada de antonio deraso y señalada de los del consejo”

Documento nº 2

Madrid, 1583, diciembre, 28

Real Cédula al Presidente y oidores de la Audiencia de Quito para que, de los bienes de difuntos, den cierta cantidad a Pedro de Henao para ornamentos de la iglesia de Ipiales, en los Pastos.

Archivo General de Indias, QUITO, 211, L.2, folio 113r.

(Margen izquierdo) *“don P^o de Henao al presidente y oficiales de seull^a que de uienes de difuntos de que no parezciere herederos paguen a don pedro de henao Indio de la prouincia del quito quinientos ducados que se le dan por una vez para que lleve empleados en ornamientos calices y otras cosas para la yglessia del pueblo de piales de la dicha prouincia.*

Mis presidente y oficiales de la cassa de la contratacion de seulla de qualesquier mrs que ouiere en vro poder de Uienes de difuntos de que hechas las diligencias conformes a las Hordenanças dessa cassa no paresciere herederos dad y pagad a don pedro de henao yndio natural de la prouincia del quito o a quien tuuiere su poder quinientos ducados que valen ciento ochenta y siete mill y quinientos mrs Los cuales le mando dar por una vez para que los lleve empleados en ornamentos calices y otras cosas necesarias al seruicio del culto diuino en la yglessia del pueblo de Piales de la dha prouincia de lo qual terneis cuydado y tomad su carta de pago o de quien el dho su poder ouiere que con ella y esta mi cedula mando que os sean rescuidos y pasados en quenta sin otro recado alguno fecha en Madrid a veynte y ocho de diziembre de mill y quinientos y ochenta y tres años yo el Rey refrendada de antonio deraso y señalada de los del consejo”

Documento nº 3

Sevilla, 1585, enero, 4

Información de Pedro de Henao, cacique y gobernador de Ipiales y de Potosí acerca de la adquisición de unos bienes muebles.

Archivo General de Indias, Colección Belmonte (GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1908, pág. 146)

“LORENZO (PEDRO). Dorador de imaginería.- Uno

de los testigos presentados por el Cacique de Spiales (Quito) gobernador de este y de Potosí, D. Pedro de Henao, en la información que hizo en Sevilla, a 4 de Enero de 1585, de haber adquirido unos órganos en toda perfección, una imagen de Ntra Sra del Rosario de 7 palmos con su tabernáculo y andas, otra de Ntra Sra de la Antigua de 7 palmos, con un Cristo Crucificado de 9 palmos y 6 ángeles con sus candeleros en las manos, para 3 altares de media vara de alto y un par de ciriales con sus ángeles, todo ello dorado. Presentó por testigos al citado Pedro Lorenzo, vecino de Sevilla, en la collación del Salvador, dice que Henao le dio a hacer hace cinco meses una imagen del Rosario y otra de la Antigua, dos ciriales, un crucificado, 6 ángeles y un retablo para el altar mayor, todo de madera, que ha de ir estofado y dorado y lo está acabando, y montará todo más, 2.420 ducados. No sabe firmar y tiene 25 años.- 2º testigo, Mateo Merodio, escultor de imaginería, vecino de Sevilla en S. Salvador, calle de la Sierpe, dice que el Henao trató con él las obras dichas y no se concertaron, y luego las hizo Pedro Lorenzo. Tiene 30 años.- 3º Asencio Martín, organista, vecino de Sevilla en S. Martín, dice que el órgano en toda perfección, lo está haciendo Gerónimo de León, organista, en precio de 150 ducados y el testigo es oficial de este oficio. Tiene 50 años.- 4º Hernando de Tapia, organista de S. Salvador, visitador de los órganos de este arzobispado. Lo mismo que el anterior, tiene más de 30 años”

36

Documento nº 4

Tortosa, 1585, diciembre, 28

Real Cédula a los Oficiales de la Casa de la Contratación para que entreguen a Pedro de Henao lo que le falta por cobrar de bienes de difuntos para la compra de ornamentos destinados a la iglesia de Ipiales.

Archivo General de Indias, QUITO, 211, L.2, folios 156r-156v

(Margen izquierdo) “el dicho [Pedro de Henao] Al pressid^{te} y juezes oficiales de Seu^a q acaben de pagar a don pedro de Henao Indio lo qye resta e debiendo qios dcos q se les ha mandado le den de bienes de difuntos de que no parecieren herederos para los lleuar empleados en ornamentos y cosas necesarias al Seruiz^o del culto

divinoS.

A los presidente y juezes oficiales de la casa de la cobtratacion de la ciudad de Seu^a por una mi cedula fecha en veynte y ocho de diz^e del año pasado de quinientos y ochenta y tres osenabia mandar que de bienes de difuntos de que no pareciesen herederos pagaseles quinientos ducados a don Pedro de Henao yndio que vino de la priuiz^a de quito para que los lleuase empleados en ornamentos y cosa necesarias al Seruiz^o del culto divino y a la iglesia del pueblo de ypiales de la dicha prouiz^a y después por otra mi cedula su fecha en sant lorenço a veynte y dos de agosto del año pasado de quinientos y ochenta y quatro os mande le acauarales de pagar lo que asi se le rrestara de la dicha cantidad para que todo lo empleara en las dhas cosas, Agora el dicho don pedro me a hecho Relaçion que aunque os ha pedido cumplieseles las dichas cedulas no lo hauia les querido haber dando para ello çiertas escussas suplicándome mandase proveer como luego se le pagasen tresçientos du^s que se le Restauan debiendo para que todos quinientos los pudiese llevar en el dho empleo o Como la mi mrd fuese e visto por los de mi consejo de las indias lo he tenido por bien y asi os mando que veais las dichas cedulas de que arriua se haze minçion y las guardéis y cumpláis como en ellas se conti^r y en su cumplimiento acauareis de pagar al dcho don Pedro de Henao lo que assi se le rrestase deuindo de los dichos quios ducados para que sin falta los pueda llevar empleados en la primera ocasion en los dichos ornamentos y cosas del culto divino para cuyo efecto se lo mande dar sin dar lugar a que tenga ocaasion de se venir mas a queixar por que assi es mi voluntad fecha en tortossa a veynte y ocho días de dizimbre de mil y quinientos y ochenta y cinco años yo el Rey Refrendada de Antonio de erasso y señalada del consejo”

Documento nº 5

Madrid, 1589, enero, 28

Real Cédula destinada al Presidente y Oficiales de la Casa de la Contratación para que el importe de la venta de las imágenes que no se han podido llevar a la iglesia de Ypiales (Quito) se envíe a dicho templo.

Archivo General de Indias, INDIFERENTE, 1957, L.4, folios 126v-127r

(Margen izquierdo) “Al P^{te} y Juezes off^{ls} de seuia^a q ciertas ymagines q se compraron allí de una mrd de 500 d^{rs} que u Mg hiso a la iglesia del pueblo de ypiales de la prou^{is} de quito y no se lleuan por ser de embaraço las hagan vender y lo q dellas procediere se emplee en cosas de que se pueda sacar aprouechamiento para la dha iglesia y le embien el empleo.

Mis Presidente y Juezes Offil^{rs} de la casa de la Contratacion de seuilla Por una carta q Vos el Presidente me scriuistes en diez y siete del pasado he entendido q en cumplimiento de una mi c^a en que os mande que de bienes de difuntos de q ni oareciesen herederos pagaseles a don Pedro de Enao Yndio de la prou^{is} de quito Qui^{rs} dc^{os} para que las lleuase a la dha prouincia empleados en imagines y cosas del serui^o del culto diuino pa la yglesia del Pueblo de ypiales de la dha prouincia se gastaron trez^{os} y sesenta ducados en ciertas ymagines de bulto Un tabernáculo y dos ciriales que el dho don P^o se fue sin ello y es difunto y aunque se ha procurado enviarle dho empleo no sea hallado orden pa ello y se podra llevar con dificultad y a grande costa por el embaraço y que las dhas ymagines se uan maltratando con el t^o y hauiendo mirado en ella por que mi intencion fue hazer la dha mrd a la dha iglesia y quiero que goçe della os mando que luego como uiere de esta cedula proueaís se vendan las dhas imagines çiriales y tauernaculos y que lo que por ello se di^{rs} se emplee en otras cosas de que se pueda sacar aprouechamiento pa la dha iglesia y qe el empleo se lleue al P^{te} de la Audi^a de la dha prou^{is} de quito con orden y auiso quello haga entregar por el dho efecto a la dha iglesia del dho pueblo de ypiales y de cómo se hizie^{re} me auisareis fecha en Madrid a veynte y ocho de ene^{ro} de mil y qui^{rs} y ochenta y nueue años yo el Rey Refrendada de Juⁿ de Ybarra y señalada del cons^o”

Documento nº 6

Ávila, 1600, junio, 18

Real Cédula destinada a las monjas carmelitas descalzas del convento de Sanlúcar la Mayor, haciéndoles merced de no reclamarles la hechura de un Cristo Crucificado.

Archivo General de Indias, INDIFERENTE, 1953, L.5, folios 147v-148r

(Margen izquierdo) “Monjas carmelitas descalcas desalucarla mayor Para q^e a las monjas carmelitas descalças desanlucar la mayor no se les pida la imagen de un cristo que se puso en aquella ygla por no aber podido llevarse a un pueblo del piru Para donde estaua echo.

Por quanto abiendo mandado el rrey mi señor que sea en gloria que se hiciessen Ziertas ymagines Para que don Pedro de Henao yndio natural del lugar de ypiales en el piru las llevase para la iglesia Del dho pueblo essido informado que entre las dhas ymagines Se hiço un cristo de bulto grande y que Por la yncomidad que abria de seruirle de nombre de dios apama y llevarle por tierra en el Piru se quedo y don fran^{co} de Uarte que sirve los ofizios de mi fator y veedor dela casa de la contracion de seuilla Para que el tuviese con la decençia que conbenia le puso en el monesterio de monjas carmelitas descalças de SanLucar La mayor donde aqesta mas de doze años y auierendoseme suplicado Por parte de la priora y monjas del dho conu^o Les hiziesse mrd y Limosna que se les dejase como esta Lo he tenido Por bien y por la press^{te} mando que agora ni en ningún tiempo no les pida ni demande la dha imagen por quanto les hago grazia y mrd della y mando que tomen la rrazon desta mi çedula mis presidente y juezes oficiales de la dha casa de la Contratacion Hcha en auila a diez y ocho de Junio de mil e seiscientos años yo el rrey refrendada de Joan de Ybarra Senalada del consejo”

- 1 AA. VV.: *Signos de evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, Sevilla, 1999, pág. 69, nota 18.
- 2 Este escultor se ocupaba del proceso de construcción del retablo mayor de la catedral hispalense desde 1508. Del mismo modo reseñar el origen centroeuropeo del artista, muestra del foco de atracción que supuso la ciudad de Sevilla desde sus comienzos en el monopolio comercial con las Indias. Véase KEHRER, Hugo: *Alemania en España: influjos y contactos a través de los siglos*, Madrid, 1966, pág. 65)
- 3 HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Martínez Montañés*, Sevilla, 1987, pág. 89.
- 4 *Ibidem*, pág. 90.
- 5 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pág. 103.
- 6 MARCO DORTA, Enrique: "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela" en *Archivo Español de Arte*, nº 206, Madrid, 1979, pág. 170.
- 7 MURO OREJÓN, Antonio : *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1932, pág. 79.
- 8 Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, oficio 1, legajo 396.
- 9 MARCO DORTA, Enrique: "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela" en *Archivo Español de Arte*, nº 206, op. cit., págs. 170-173.
- 10 MONTEZUMA HURTADO, Alberto: *Nariño, tierra y espíritu*, Bogotá, 1982, pág. 46.
- 11 Cacique principal de Ipiales, Potosí, Males, Canjales y Puerres.
- 12 Archivo General de Indias (A.G.I.), QUITO, 211, L.2, folio 131r.
- 13 Aparece como indio principal de la provincia de Quito, gobernador de los pueblos de Ipiales y Potosí en el corregimiento de los Pastos (A.G.I., QUITO, 22, N.38)
- 14 DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano: *San Juan de Pasto, siglo XVI*, Bogotá, 1987, pág. 56.
- 15 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folio 131v. Este conquistador español fue fundador de ciudades como Ampudia, San Francisco de Quito, Santiago de Cali, Neiva, Popayán o Guayaquil. Véase GARCÉS GIRALDO, Diego: *Sebastián de Belalcázar, fundador de ciudades (1490-1551): estudio biográfico*, Cali, 1986.
- 16 HANKE, Lewis U.: *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, 1988, pág. 93 y TOBAR DONOSO, Julio: *La Iglesia, modeladora de la nacionalidad*, Quito, 2006, pág. 11.
- 17 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folio 133r.
- 18 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 129v-130r.
- 19 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folio 133r.
- 20 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 157r-157v.
- 21 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 134r-134v.
- 22 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 110v-111r.
- 23 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 132r-132v.
- 24 A.G.I., INDIFERENTE, 1952, L.2, folios 171r-171v.
- 25 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folio 113r.
- 26 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folio 130v.
- 27 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 156r-156v.
- 28 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 131r-131v.
- 29 CORAL, Agustín: *Nuestra Señora del Rosario de las Lajas*, Bogotá, 1954, pág. 50.
- 30 GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1908, pág. 146.
- 31 A.G.I., INDIFERENTE, 426, L.27, folios 73r-73v.
- 32 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folios 156r-156v.
- 33 A.G.I., INDIFERENTE, 1957, L.4, folio 127r.
- 34 *Ibidem*.
- 35 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pág. 152.
- 36 MORENO VILLA, José: *La escultura colonial mexicana*, México, 1986, pág. 39.

- 37 A.G.I., INDIFERENTE, 1952, L.2, folio 255v.
- 38 JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Dos órganos sevillanos de los siglos XVI y XVII actualmente desaparecidos: Espíritu Santo de Triana y San Miguel” en *Laboratorio de Arte*, nº 19, Sevilla, 2006, págs. 123-142.
- 39 A.G.I., QUITO, 211, L.2, folio 111r.
- 40 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1991, págs. 33-37.
- 41 DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro y PÉREZ MORALES, José Carlos: “Nuevas aportaciones al catálogo del escultor Juan de Mesa” en *Temas de Estética y Arte*, nº XXI, Sevilla, 2007, págs. 51-66.
- 42 A.G.I., INDIFERENTE, 1953, L.5, folios 147v-148r.
- 43 Este personaje, también hallado en la documentación como Francisco Duarte, es, como refiere la Cédula, Factor y Veedor de la Casa de la Contratación de Sevilla, de la cual ostentará su presidencia. El hecho de ser la persona que dispuso la hechura del Crucificado en el convento indicado no es algo azaroso pues estaba relacionado directamente con la localidad de Sanlúcar la Mayor ya que la cercana hacienda Benazuza era de su propiedad instituyendo, de igual modo en 1545, el mayorazgo de los Duarte. Dentro de los bienes legítimos declaraban el patronato y dominio de la capilla principal de la iglesia conventual de la Victoria en Triana (ver GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844, págs. 340-344).
- 44 CARO QUESADA, M^a Josefa S.: *Los Barahona. Entalladores sevillanos del Barroco*, Sevilla, 2006, págs. 23-24 y 120-121.
- 45 Sobre el primero AMADOR MARRERO, Pablo F.: “Imaginería ligera en Oaxaca. El taller de los grandes cristos” en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008 (en prensa). Respecto a la segunda imagen véase AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII: catalogación, historia, análisis y restauración*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España (inédita).
- 46 Todas estas suposiciones se mantienen de forma hipotética pues, gracias a la información ofrecida por la hermana Mercedes del convento carmelita de Sanlúcar la Mayor, la cual nos trató en nuestra visita de un modo exquisito, no se encuentra en el recinto otro Crucificado que no sea el que remata el retablo mayor de la iglesia.
- 47 AMORES MARTÍNEZ, Francisco: “El convento de San José del Carmen de Sanlúcar la Mayor” en *La clausura femenina en España*, Madrid, 2004, pág. 667.
- 48 *Ibidem*.
- 49 *Ibid*, pág. 669.



DE ESCULTURA COLONIAL Y COMERCIO ARTÍSTICO DURANTE EL SIGLO XVIII.

Nuevas consideraciones sobre la imaginería americana en Canarias

Juan Alejandro Lorenzo Lima • Becario de investigación Dpto. de Historia del Arte, Universidad de Granada

Como es bien sabido, uno de los rasgos que caracterizó a la sociedad y al arte de las Islas Canarias durante la época Moderna fue su relación permanente con el exterior. La situación geográfica del Archipiélago (en ocasiones obligado punto de escala para las travesías marítimas hacia el Nuevo Mundo) y su frágil economía (dependiente siempre de importaciones enviadas a Europa, la Península y América) son motivos que avalan esa circunstancia, aunque también se refleja en la variedad de elementos que componen su patrimonio o acervo cultural¹. A ello debemos sumar el carácter emprendedor del isleño y la vinculación que mantuvo con poblaciones de ultramar, donde obtendría un prestigio inalcanzable en su tierra de origen. No cabe duda de que ésta es la clave para comprender los flujos migratorios que poseían en las Indias su meta final, si bien lo acontecido con otras regiones del Viejo Continente resulta distinto y escapa a una identificación plena de quien abandona las Islas con el fin de legar un futuro mejor a sus descendientes².

Dicha situación es constatada desde el mismo tiempo en que se produjo la colonización del territorio americano, aunque adquiere un interés mayor durante el siglo XVIII. La decadencia del comercio vinícola en esa centuria, los problemas de comunicación con Europa y la Península (siempre complicados por las guerras que asolaban sus costas) o la vocación atlántica del Archipiélago justifican que el Nuevo Mundo fuera el lugar elegido para emigrar con frecuencia, convirtiéndose entonces en un verdadero escape para muchos canarios que acudían a las principales ciudades del Caribe con una decidida voluntad de progreso. De su actividad en las colonias indianas existen variados testimonios, hasta el punto de que se ha documentado su contribución a la hora de fundar nuevas poblaciones³, evangelizar territorios del Sur o pueblos de infieles⁴ y dinamizar la vida comercial en ciudades costeras de México, Cuba y Venezuela⁵.

Este continuo trasiego de una a otra orilla del Atlántico y el afán por dejar un recuerdo de sus hazañas en la tierra natal propiciaron que llegara a las Islas un notable conjunto de bienes americanos, pudiendo considerar al Archipiélago como la región española que atesora un mayor volumen y variedad de piezas. Así, los templos y domicilios canarios conservan aún interesantes esculturas, pinturas, alhajas de plata o demás artes suntuarias que deben ser tratadas con rigor en estudios peninsulares que se publican con una vocación revisionista o totalizadora. De hecho, los historiadores locales han descubierto en las últimas décadas cuadros firmados por pintores activos en el Setecientos (entre otros José de Paez, Antonio Vallejo, fray Miguel de Herrera, Juan Pedro López, José Guerrero, Luis Berrueco o Lorenzo Zendejas)⁶, un estimable número de enconchados

o enseres con incrustación de nácar⁷, y sobre todo obras de plata que han posibilitado nuevas líneas de investigación en su lugar de origen⁸. A esos hallazgos debemos sumar la utilidad de creaciones isleñas para identificar lienzos de artistas mexicanos que permanecían en el anonimato⁹ o el caso de piezas que por su alcance superan el interés generado en el contexto regional¹⁰. Todo ello y la preocupación por estudiar el envío de ciertas alhajas permite intuir una realidad tan compleja como múltiple, que escapa a nuestro concepto actual de la Historia y no conocemos en su totalidad por el elevado volumen de bienes que ha desaparecido. No es casual, por ejemplo, que muchos personajes que tuvieron contacto comercial con América conservaran en su poder joyas y mobiliario de origen colonial (citado siempre como *hechura de Indias*) o piezas muy variadas que adornaban sus efigies de devoción¹¹.

Algo semejante sucede con la escultura hispanoamericana en las Islas, tema que pretendo abordar en este trabajo de un modo pormenorizado. A pesar del in-

gente número de tallas que se ha ido documentando no existe aún un estudio de conjunto y su análisis se limita a primeros artículos del profesor Martínez de la Peña¹², aportaciones puntuales de Gómez Luis-Ravelo y demás autores¹³, o una apretada síntesis que contienen ensayos generales u otros de carácter monográfico¹⁴. Aún resta por analizar a fondo la dinámica mercantil que se generó a su alrededor, la identificación sistemática de sus talleres o autores, los mecanismos empleados para transportar dichas creaciones al Archipiélago y el interés que despertaban luego en el medio local por sus cualidades plásticas. Éste último parece ser un tema en boga y de él se

▲ (Imagen anterior) Anónimo (México): *Gran Poder de Dios*, c. 1748. Parroquia de San Marcos Evangelista. Icod de Los Vinos, Tenerife. Foto: E. Zalba

▼ Anónimo: *Vista de Santa Cruz de La Palma* desde el mar, siglo XVIII. Sociedad "La Cosmológica", Santa Cruz de La Palma, La Palma. Foto: Eduardo L. Pérez Cáceres/SOCAEM



han publicado ya algunos trabajos que defienden la catalogación de piezas atendiendo a sus decoraciones polícromas¹⁵ o el influjo ejercido en maestros insulares del siglo XVIII¹⁶, aunque lamentablemente siguen siendo aportaciones minoritarias y para nada acordes a la trascendencia del asunto que tratan. Partiendo de esa circunstancia o de condicionantes que superan la estimación estética, propongo una relectura de la imaginería americana reivindicando la cualidad comercial que posee, sus cualidades formales y la casuística tan variada que generó a lo largo del Setecientos. Sólo un acercamiento al tema con rigor y su relación con otros bienes exportados revelará la importancia de Canarias como espacio idóneo para la recepción de bienes que poseen un origen indiano, genovés o peninsular, los mercados recorridos con frecuencia por el comitente insular del siglo XVIII.

IMAGINERÍA DEL NUEVO MUNDO EN CANARIAS, DIVERSIDAD DE TÉCNICAS Y PROCEDENCIA

Un repaso de la escultura colonial conservada en Canarias nos descubre una realidad confusa que atañe a diversos centros creadores o enclaves de poder, aunque siempre guarda relación con las regiones en que se asentó un elevado número de emigrantes isleños. Por ello no es casual que los talleres solicitados se encontraran en Nueva España (con focos activos en ciudad de México, Puebla de Los Ángeles y Campeche) o Cuba (La Habana), pese a que en ocasiones la documentación no precisa cuál es su verdadero origen y menciona la procedencia de un modo genérico aludiendo a Indias. Sólo en casos excepcionales refiere el lugar concreto donde se contrataron y/o residía su autor, ya que, por ejemplo, no resulta habitual la localización de noticias que aludan directamente a poblaciones como Puebla, Campeche o Antigua. En otras circunstancias la confusión de términos permite precisar su naturaleza sin problemas, por lo que entonces solventaremos el error que generan ambiguas referencias geográficas. De ahí que varios documentos o la declaración de sus legatarios citen indistintamente la *isla de San Cristóbal* o *isla de La Habana*, una mención clara de Cuba y su capital administrativa durante el periodo colonial.

Los centros recorridos por los promotores canarios también varían en función de sus intereses y de la disponibilidad de obradores, pues, como luego trataré con detalle, el encargo podía responder a una doble variante: la contratación directa (cuando el comitente residía en el lugar donde se adquiere la obra e intervine en el acuerdo con el artista) o la modalidad más usual de subcontrata, consistente en una tramitación que emprenden en su nombre agentes autónomos o compañías especializadas en el comercio indiano. Por ello no resulta extraño que desde el siglo XVI los enclaves donde se compraron objetos para la exportación fueran ciudades de México y el Caribe, si bien cobra mayor protagonismo el mercado novohispano. De él proceden algunas piezas que trató con anterioridad la historiografía americana¹⁷, pese a que no cuenta aún con un estudio a fondo y sus peculiaridades resultan desconocidas.

Los testimonios más antiguos de este tráfico mercantil se remontan a mediados del Quinientos y suelen explicarse a través de un conjunto de efigies trabajadas en materiales dúctiles como la caña de maíz, presentes ya en el mundo prehispánico y adaptados luego a representaciones religiosas con un afán sincrético y aculturizador. No en vano, el descubrimiento de una producción que recurre con frecuencia a los mismos modelos o las ventajas de tales obras (poco peso, maleabilidad y facilidades para el comercio) avalan el éxito que este tipo de realizaciones adquirieron en ambas orillas del Atlántico. Canarias participa intensamente de esa dinámica y conserva atractivos testimonios de ella, aunque su mejor referente es el *Cristo de Telde* que ha analizado con detenimiento Amador Marrero¹⁸. No pretendo extenderme en el tema, pero sí resaltar que en el siglo XVI también arribaron a las Islas esculturas trabajadas en madera. Se trata de un número de tallas muy reducido, puesto que entonces el mercado favorable eran los Países Bajos por las explotaciones azucareras que instauraron en el territorio insular sus primeros pobladores¹⁹. Las creaciones que llegaron al Archipiélago antes del Seiscientos evidencian una indefinición estética que no debió ser ajena a muchos obradores del Nuevo Mundo, donde aún tenía vigencia el espíritu medieval frente a los novedosos ideales del Renacimiento. De hecho, según expone Pérez Morera, imágenes tan antiguas como

el *Cristo de la Piedra Fría* (c. 1595) que conserva la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de La Palma reflejan *formas arcaizantes y medievalistas, de manera que las figuras parecen copiadas por los artistas indios de estampas góticas*. En este caso se trata de una escultura de enorme representatividad para el tema que estudiamos, cuya procedencia americana avala un inventario del Hospital de Dolores donde fue venerado inicialmente²⁰.

La remisión de efigies indianas sufre un retroceso considerable a lo largo del siglo XVII, aunque tal circunstancia no impide que en esa centuria hayan noticias de envíos notables. Aún no se han planteado las causas que explican este fenómeno, pero es probable que en ello influyera una mayor actividad de los talleres locales y la notoriedad que adquirirían entonces encargos traídos de varias ciudades de Andalucía, principalmente de Sevilla. Con todo, de México arribarían en el Seiscientos algunas imágenes que no se conservan en la actualidad y conocemos documentalmente por apuntes de la época o escrituras notariales de variado signo. Sirvan de muestra las desaparecidas *Virgenes del Rosario* que veneraron un tiempo los parroquianos de Agüimes y Santa Úrsula, reemplazadas luego por las piezas actuales (ambas del siglo XVIII y con un origen dispar)²¹. Resulta significativo que esta medida se produzca al tiempo que otras manifestaciones como la platería alcanzaban un prestigio enorme y regularidad en los envíos a Canarias, de modo que tendremos que esperar al Setecientos para conocer la llegada de un elevado número de efigies con origen novohispano. Éstas quedarán caracterizadas por su reducido tamaño (habitualmente menor que el natural), la vistosidad de sus decoraciones y el apego a aditamentos que realzan la vistosidad del trabajo de talla o su composición. Entre muchas obras que reproducen tales características destaca la *Virgen de las Angustias* de Icod de Los Vinos (c. 1741) o pequeñas *Dolorosas* que existen en la Catedral de Santa Ana y en la parroquia matriz de Santa Cruz de Tenerife (c. 1739)²², reflejo de otras que merecen mayor atención de los investigadores por su intensa y variable representatividad.

Mercados opulentos del Caribe manifestarán iguales condiciones durante la época Moderna, si bien los ta-



lles activos en Cuba o Guatemala no mantuvieron una actividad constante a lo largo del Quinientos y esa circunstancia les impedía realizar demasiados bienes para la exportación²³. El éxito de sus obradores está ligado al siglo XVIII y de ellos provienen interesantes obras que en algunos casos responden a una atractiva dinámica comercial. Así lo muestran los pocos bienes canarios que podrían tener origen guatemalteco, pues sólo en el caso de la *Virgen de Guadalupe* de la parroquia de Adeje hay certeza de su ejecución en talleres

◀ (Página anterior). Anónimo (México): *Señor de la Piedra Fría*, c. 1595. Parroquia San Francisco. Santa Cruz de La Palma, La Palma. Foto: Gobierno de Canarias.

▼ Anónimo (¿México?): *Virgen de Dolores*, siglo XVIII. Museo diocesano de arte Sacro Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria. Foto: Pablo Francisco Amador Marrero.





de la ciudad de Antigua, donde –comentan algunos documentos de la época– *las fabrican con el mayor primor*. El encargo de la imagen es citado en su testamento por Domingo José de Herrera y Ayala, Conde de la Gomera y Marqués de Adeje (1766), quien además desarrolló una importante actividad de patrocinio en la parroquia y el convento franciscano de esa localidad tinerfeña²⁴. A pesar de que los testimonios existentes no lo prueben, es probable que algunas piezas que estimamos como cubanas o mexicanas fueran esculpidas en esta región, al igual que sucede con varias alhajas de plata que ha estudiado en los últimos años el profesor Pérez Morera²⁵. En cambio, no se ha confirmado aún la relación de la *Dolorosa* de San Juan de La Rambla con los obradores de Guatemala que propuso en su momento Pedro Tarquis, puesto que las cualidades que ofrece dicha pieza remiten a la imaginería producida en Canarias durante los siglos XVIII-XIX, deudora luego del estilo de Luján Pérez y otros maestros de esa época²⁶. La documentación investigada omite cualquier noticia al respecto y plantea ciertos interrogantes que por ahora no se pueden solventar, aunque lo que sí está constatado es el origen guatemalteco del bello guión de plata que posee la misma parroquia de San Juan (c. 1750)²⁷.

Algo semejante sucede con la actividad de tallistas cubanos, cuyo periodo de esplendor debemos limitar a la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, las Islas cuentan con ejemplos previos como la efigie de *Santa Teresa* que exhibe un retablo lateral de la parroquia de San Sebastián de La Gomera (c. 1675)²⁸, para nada esclarecedora del éxito que obtendrán luego sus principales representantes o la vistosidad de muchos trabajos que llegaron a contratar. De todas formas, al igual que acontece con algunas poblaciones de

◀ Anónimo (Guatemala): *Virgen de Guadalupe*, anterior a 1766. Parroquia de Santa Úrsula. Adeje, Tenerife. Foto: Roger Méndez/CCPC.

México, la popularidad de este mercado se debe a la presencia constante de un colectivo de isleños o al protagonismo de La Habana como enclave costero, convirtiéndose entonces en uno de los principales centros para el tráfico comercial con las colonias. De Cuba proceden sobre todo imágenes de madera en dos modalidades diferentes: vestideras y compuestas con telas encoladas, semejantes entre sí e indudablemente relacionadas con negocios mercantiles en algunos casos. Como advirtió Martínez de la Peña, todo ello plantea la existencia de una producción seriada que tiene en las Islas una salida rentable, por lo que resulta evidente la afinidad advertida entre piezas canarias y otras conservadas en templos cubanos²⁹. Buena muestra del prestigio alcanzado por dichos obradores serían, entre otras, la efigie de *San Francisco* que posee la iglesia de Santa Ana en Garachico (c. 1768)³⁰ o el grupo de *San José con el Niño* que preserva la parroquia de San Juan en La Orotava (anterior a 1773)³¹ (fig. 13). Lo atractivo del caso cubano es que podemos encontrar a un comitente encargando varias piezas a talleres habaneros en un corto periodo de tiempo, pues allí recurrió José Antonio de Silva para contratar el *Cristo Preso* de la misma parroquia garachiquense, completado a su vez con una talla de *san Pedro penitente* que el presbítero Luis de Paiba pudo traer de la mayor de las Antillas en torno a 1771³².

A falta de investigaciones concretas sobre el tema, de lo que no cabe duda es de la identificación de emigrantes isleños con puertos de Nueva España y el Caribe. Su relación con otros mercados resulta secundaria y casi anecdótica hasta bien entrado el siglo XIX, de modo que en muchas ocasiones no se produjo la importación continuada de efigies con esa procedencia. Éste es el caso de la ciudad de Lima, de donde sería traída a principios del Seiscientos una *Dolorosa* para el convento agustino de Vilaflores (hoy perdida)³³, aunque no es el único ejemplo que podríamos exponer al respecto. De Venezuela se exportaron también algunas tallas en fechas muy tardías (recordemos una *Virgen del Rosario* firmada a finales del Ochocientos por Manuel A. González)³⁴ y no así obras pictóricas o piezas de plata, caracterizadas por el lenguaje rococó que

condicionó la actividad de sus artífices a lo largo del siglo XVIII. Tales medidas y otras que atañen a regiones concretas de la Audiencia de Quito (con centros destacados en la misma ciudad Quito y localidades cercanas) resultan en algunos casos circunstanciales, ajenas en todo a las medidas mercantilistas que favorecieron el asentamiento de un elevado número de habitantes canarios en su territorio o una demanda realizada ex profeso desde el Archipiélago.

Las cualidades de muchas esculturas americanas resultarían novedosas para el conjunto de la sociedad insular, pues en ellas existen condiciones idóneas para despertar una nueva sensibilidad o el apego a fórmulas estéticas que nada tienen que ver con las importaciones europeas y la producción local. A este hecho debemos sumar la originalidad del material con que fueron ejecutadas en ocasiones, al evidenciar técnicas o procedimientos desconocidos entre los maestros locales. Si atendemos a esa circunstancia ahora podríamos establecer algunos paralelismos con lo acontecido en Génova, pues de allí también se importaron a lo largo del siglo XVIII obras en mármol, marfil y barro, materias impropias para el trabajo de los imagineros insulares. Sin embargo, es probable que con las primeras piezas de América arribadas en el Quinientos se produjera ya tal novedad, pues, entre otras, los cristos de caña llamarían la atención de muchos fieles por su peculiar acabado, el sentido devocional con que fueron concebidos o ciertas cualidades que los hacían idóneos para todo tipo de celebraciones piadosas (largas procesiones, rogativas, traslados, descendimientos de la cruz, etc). Asimismo, podríamos atribuir esta condición a piezas puntuales del mismo periodo que han sobrevivido a las sustituciones y a los cambios de gusto, ejemplificadas a través del pequeño *San Sebastián* que conserva el museo diocesano de Arte Sacro en la Catedral de Las Palmas. Se trata de una efigie de origen incierto, trabajada en alabastro y tenida como importación americana, aunque dicha filiación no despierta un acuerdo unánime entre los historiadores que se han ocupado de ella³⁵. La ambigua alusión a su procedencia (un inventario de 1579 plantea con serias dudas su envío desde Indias) origina un interesante debate que no conviene omitir, pues la dificultad del investigador local radica en identificar correctamente la obra documentada con



imágenes que aún perduran y podrían acomodarse a las referencias encontradas.

Con el Setecientos sucede algo similar, aunque la afluencia de piezas que mostraron novedades técnicas resulta menor. No olvidemos que la mayoría de esculturas obedecen a la modalidad de obras vestideras o modeladas con tejido encolado, dos procedimientos que recurrieron imagineros locales para componer nuevas creaciones en tiempos de Luján Pérez (1756-1815). Aún así, en ese contexto resultan de interés algunas efigies que poseen la mascarilla del rostro trabajada en metal (generalmente de plomo) y ojos de cristal añadidos para otorgarle un realismo mayor, solución que ya se conocería en el contexto local desde el siglo anterior con realizaciones encargadas en Andalucía³⁶. Testimonio del nuevo interés por lo foráneo y esta técnica podría ser la *Virgen del Rosario* de Tegui, aún con procedencia incierta y asociada por Pablo Amador con el taller de Bernardo Legarda³⁷. De confirmarse su catalogación o la supuesta procedencia quiteña (aún sin probar), la talla lanzaroteña sería una de las pocas efigies que poseemos en Canarias con ese origen. Y no menos interesante es el caso de otra pieza que ha permanecido olvidada, atribuida de un modo tradicional al escultor Luján Pérez. Se trata de la bella *Dolorosa* que conserva la parroquia de La Peña de Francia en el Puerto de la Cruz, antes advocada del Retiro y proveniente del convento que los frailes franciscanos habitaron en esa localidad del norte de Tenerife. Su reciente análisis³⁸ desveló que la cabeza está trabajada en metal, sin duda producto de un vaciado que nada tiene que ver con la labor de maestros locales o peninsulares. En ello insiste también su policromía y la expresión que ésta le otorga junto al metal recurrido, tendente a unas soluciones del máximo interés que luego reivindicará el clero ilustrado. Como ya se ha insinuado, tal circunstancia

◀ Anónimo americano: *Virgen de Dolores*, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia. Puerto de la Cruz, Tenerife. Foto: Juan A. Lorenzo.

anima a situar su origen en algún centro americano, aunque por ahora la documentación investigada no alude al tema de un modo claro y se limita a consignar adelantos en su culto o en el retablo conventual que presidió inicialmente³⁹. Sea como fuere, lo cierto es que a lo largo del Setecientos las innovaciones de la imaginería de origen indiano no recaían en los materiales recurridos y sí en su apariencia, por lo que en ella debemos encontrar un rasgo definitorio de su alcance o posterior repercusión devocional.

HACIA UNA VALORACIÓN DE LAS FORMAS REPRESENTATIVAS. ENTRE EL REALISMO EXTREMO Y LA DULZURA DIECIOCHESCA.

Muchos ejemplos de escultura colonial en Canarias demuestran que para los fieles el atractivo de sus representaciones residía en la policromía o el acabado final, de modo que, como ya se ha advertido, no resulta extraña su influencia en algunos maestros que trabajaron en las Islas a lo largo del siglo XVIII. En su composición y en las vistosas carnaciones o estofados se encuentra la clave del éxito tan notable que disfrutaron desde el mismo tiempo de su llegada al Archipiélago, aunque tampoco debemos olvidar la predilección de algunas tallas indianas por los vestidos, multitud de postizos y un exacerbado realismo en las figuraciones pasionistas. Todo ello prueba la existencia de un variado elenco de recursos que ayudaban a alcanzar una mayor empatía con los destinatarios de la representación, despertando en su anhelo piadoso sentimientos que oscilan entre el más crudo sufrimiento y la amabilidad de temas intrascendentes, episodios infantiles o composiciones alegóricas. Intuyo que éste es un tema crucial y hasta ahora poco estudiado en el Archipiélago, más aún si tenemos en cuenta que la imaginería insular se decanta por principios de una mayor simpleza o idealismo, acorde en todo al carácter bondadoso del isleño y sus sencillas celebraciones piadosas.

Los testimonios que podríamos exponer al respecto son varios, pero basta comparar cristos canarios con otros llegados de América para entender esa circunstancia. Ello no impide, sin embargo, que en el amplio

repertorio de Semana Santa se encuentren temas más amables, tendentes a la figuración de Jesús u otros personajes de la Pasión en una actitud que no llega a los niveles dramáticos del martirio. Al respecto nos sirven de muestra representaciones del *Cristo del Huerto* (ejemplificado con imágenes en Icod y Los Realejos, ambas de factura indiana)⁴⁰ o interesantes efigies del *Gran Poder de Dios*, populares en buena parte del siglo XVIII. Es probable que la notable acogida de este tema en Canarias se deba a la influencia ejercida por obras llegadas del Nuevo Mundo a lo largo de esa centuria, aunque posee también tempranos ejemplos esculpidos en las Islas⁴¹. Las piezas que conservan la parroquia de San Marcos de Icod (taller mexicano, 1748) y la iglesia del Puerto de La Cruz podrían avalar esta medida, pese a que aún no se ha probado el origen americano que algunos autores atribuyen a la talla portuense⁴². Su llegada a la isla debió producirse en torno a 1706 como donación al templo del capitán Pedro Martínez Francisco, personaje de atractiva biografía que ha descuidado la historiografía local en sus constantes alusiones a la efigie y demás enseres que cedió a la parroquia del lugar. Lo que sí resulta inapropiada es la filiación hispalense que posee desde principios del siglo XX, pues ni sus cualidades formales ni el planteamiento iconográfico encuentran acomodo entre los maestros activos en Sevilla. Un estudio concienzudo debería profundizar en el tema, a la vez que demostrar las condiciones que vinculan tal escultura con otras de conocida procedencia novohispana que arribaron al Archipiélago durante la época Moderna .

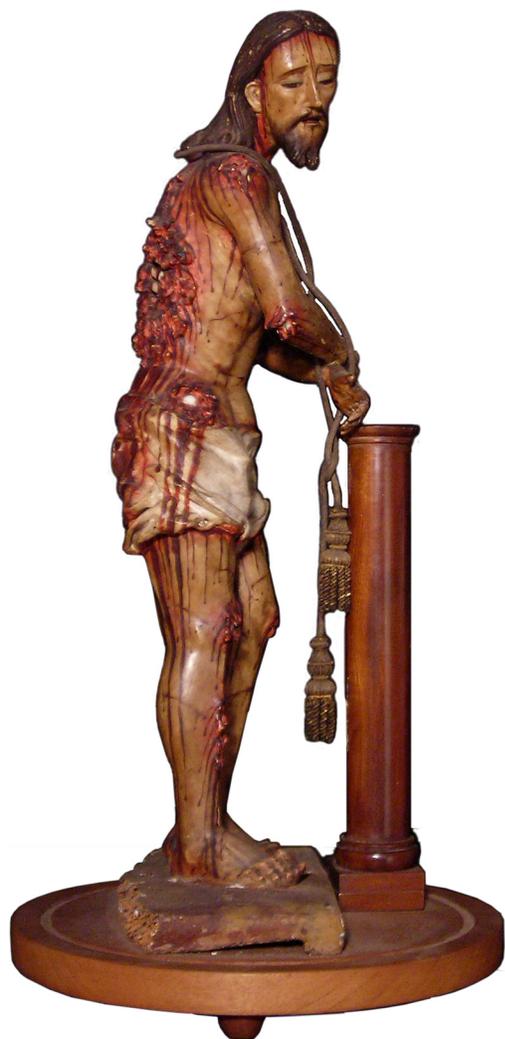
El interés de ambas figuraciones recae ahora al ofrecer una apariencia amable del anterior Cristo de la Humildad y Paciencia (recordemos el *Señor de la Piedra Fría* de La Palma), tendente al sufrimiento y un realismo cruento en sus heridas o adorno con corona de espinas. La figura de Jesús se humaniza en ellas a niveles elevados, vistiendo el desnudo con rica túnica bordada, cubriendo su cabeza con peluca y aportando un sentido reflexivo que no poseía el icono medieval del que ambas representaciones parten⁴³. Precisamente, en esas constantes y en el deseo de embellecer el modelo original se advierte un proceder estético que introdujeron en el contexto local tallas importadas, idóneas para testimoniar la repercusión de tales *nove-*

dades en buena parte de la América hispana⁴⁴.

A estos sentimientos de ensimismamiento y cercanía se opuso la crudeza de temas sangrientos, vinculados a la flagelación y la crucifixión del Señor que poseen también testimonios indianos en templos de Icod de Los Vinos. El realismo que podía aportar una pieza foránea lo representa con creces el *Cristo del Rescate* o *del Calvario*, pieza de documentado origen habanero que llegó a la localidad en 1730 como obsequio del emigrante Marcos Francisco Padrón⁴⁵. El interés de esta talla es importante y prueba la viabilidad de los talleres cubanos en un periodo de escaso predicamento en las Islas, pues, como advertía más arriba, el mayor volumen de enseres con esa procedencia suele

datarse a finales del siglo XVIII. Su incidencia es notable si atendemos el acabado que ofrece con unas condiciones idóneas para popularizar *expresiones estéticas que, si bien recreaban modelos artísticos europeos, se hallaban avivadas por inspiraciones más apasionadas y efectistas que hallaban en las heridas desgarradas y en las encarnaciones realistas (en exceso ensangrentadas) una de sus claves más diferenciadoras*⁴⁶. Y a ello, como explica Amador Marrero en un trabajo de esta misma revista, debe sumarse el afán por los postizos que expresó su anónimo autor al colocarle uñas naturales en las manos. Con estas particularidades se evidencia un naturalismo privativo, propio de la dimensión religiosa que el devoto americano definió con sus prácticas y no podemos extrapolar a la producción local ni a piezas llegadas a Canarias en esa época de otros mercados (principalmente de la Península y Génova). Lo curioso es que el interés por dichas condiciones se puede asociar sólo a efigies de origen habanero, ya que son frecuentes en crucificados setecentistas que poseen igual procedencia (cristos de la parroquia de Icod y Guía de Isora, sobre los que luego insistiré) o en versiones de un avanzado siglo XIX (representación que preside el altar mayor de la iglesia de San Bartolomé, Lanzarote)⁴⁷.

A tenor de los ejemplos expuestos resulta evidente que la preocupación por el realismo caracterizó a muchas importaciones del Nuevo Mundo, dotadas de un tratamiento peculiar que atañe también a obras de reducidas dimensiones con el fin de satisfacer inquietudes personales o el culto doméstico. Muestra de ese proceder es una pequeña efigie de *Cristo flagelado* que



◀ Anónimo americano: Cristo flagelado, siglo XVIII. Parroquia de San Marcos Evangelista. Icod de Los Vinos, Tenerife. Foto: E. Zalba

▶ (Página siguiente izquierda) Anónimo americano: Cristo crucificado, siglo XVIII. Parroquia de San Marcos Evangelista. Icod de Los Vinos, Tenerife. Foto: E. Zalba.

▶ (Página siguiente derecha) Detalle de Cristo flagelado, siglo XVIII. Parroquia de San Marcos Evangelista. Icod de Los Vinos, Tenerife. Foto: E. Zalba.

posee la parroquia icodense de San Marcos, de apenas 51 cm y legada allí en fechas recientes, aunque desconocemos en qué ciudad americana fue encargada o adquirida. Se trata de un ejemplo paradigmático por la crudeza representativa del martirio, de modo que autores como Gómez Luis-Ravelo no dudan al relacionarla con el *tremendismo*, una tendencia estética de imprecisos márgenes que aboga por la plasmación naturalista del tema figurado y el abuso de postizos o añadidos (en este caso incrustaciones de huesos y cueros para recrear desgarros en la piel)⁴⁸. Tal es el afán por la simulación del sufrimiento que su anónimo autor llega a interpretar con extremo detalle la anatomía, los ligamentos y masas musculares para obtener una vistosidad infrecuente en este tipo de esculturas que presentan un pequeño formato. Curiosamente, otro *crucificado* de la misma parroquia reproduce similares condiciones sin llegar a la dureza de la pieza anterior. En este caso se trata de una imagen doméstica que puede tener origen americano y ser producto de intercambios mercantiles ⁴⁹.

Lo que sí resulta atractivo son los pocos testimonios que conocemos de las inquietudes despertadas por obras con estas características, ya que en las Islas su apariencia no debió pasar desapercibida para muchos fieles, cofradías o las autoridades eclesiásticas. Sorprende valorar que los indicios conocidos de su censura se produjeran sólo a finales del siglo XVIII, cuando la nueva sensibilidad ilustrada defendía una corrección formal de las representaciones sacras y su vinculación al novedoso ideal académico. A éste y a las obras que llegaban desde Sevilla o Génova se oponía radicalmente la estética de ciertas tallas americanas, tendentes aún a un realismo de tradición seiscentista que no recordaba en nada sus precedentes hispanos. El caso del *Cristo de la Cañita* de Icod así lo pone de manifiesto en 1788, pues al ser desembarcado en la Aduana de Santa Cruz llamó la atención de los inquisidores y de algunos religiosos comisionados para su reconocimiento. El aspecto que presentaba entonces esta escultura habanera dista del actual (peluca, vestidos naturales, atributos de plata,





▲ Atribuidos al obrador de los Cora. Puebla de los Ángeles (México): *San José con el Niño*, anterior a 1794. Parroquia de Santo Domingo. Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria. Foto: PFAM.

► (Página siguiente) Anónimo (México): *Virgen de Las Angustias*, c. 1741. Ermita de Las Angustias. Icod de Los Vinos, Tenerife. Foto: Juan Gómez Luis-Ravelo.

fuerte dramatismo en la policromía) y mostró desde un principio rasgos atractivos para los fieles, quienes no podrían sustraerse fácilmente del sufrimiento que impregnaba a su cruenta figuración. Sin pretenderlo, esas cualidades provocarían algunos problemas para el comitente que esperaba su llegada en Tenerife (el vecino de Icod Francisco Fajardo), a la vez que incrementó el interés por una estética que antes resultaba secundaria o intrascendente para el conjunto de la sociedad⁵⁰. Aunque por ahora sólo conocemos este incidente, es probable que tal medida se repitiera con otros envíos indianos a medida que avanzaba el siglo XVIII o adquiriría validez un nuevo concepto escultórico, personificado en Canarias por el ya aludido José Luján Pérez y sus más aventajados discípulos⁵¹.

Pero ahí no queda todo. Ciertas imágenes de las Indias adquirieron igual validez por la amabilidad y dulzura que emanaba de su representación. Pensemos en versiones de Vírgenes con el Niño o de San José, decoradas habitualmente con ricos estofados, añadidos secundarios y otros aditamentos que advierten también la gracia, elegancia y mesura de muchas pinturas novohispanas. De hecho, la influencia de manifestaciones anteriores en tales obras se debería estudiar con detalle, a la vez que probar su cercanía a estampas grabadas o repertorios cultos para las ornamentaciones que poseen un envidiable sentido de la modernidad (galones de simulación textil, diseños florales, motivos animalísticos o contrastes cromáticos). Muchas de estas recreaciones poseen como referente láminas de corte rococó (impresas en Francia y otras regiones europeas después de 1760), aunque también incorporan peculiaridades propias. Así acontece con delicadas efigies de San José, presentes en muchas parroquias canarias a través de envíos llegados de América. Ahora nos sirven de ejemplo las conservadas en las parroquias de Tacoronte (de probable origen mexicano y con niño de cuidado planteamiento, acorde a repertorios que evidencian la llamada *gracia dieciochesca*)⁵² o la mejor conocida en la iglesia de Santo Domingo, Las Palmas (anterior a 1794). En este caso se trata de un conjunto de 134 cm, también con ascendencia novohispana y peculiar por el enérgico contraposto del santo, además de su bella policromía o el globo terráqueo que le sirve de base. Con él la figuración del personaje principal obtiene mayor

inestabilidad, otorga movimiento al Infante y genera un dinamismo que lo acerca a simulacros de corte tardoborroco, caracterizados por una elegancia extrema, cuidados perfiles para su contemplación desde diversos puntos de vista y un acabado exquisito en las labores de talla⁵³.

Estos son sólo dos ejemplos de los muchos que se pueden referir al respecto, pero conviene insistir en la idea de que el acabado de las esculturas está en consonancia con el uso que recibían en el lugar donde fueron adquiridas. Tales cualidades y su peculiar estética describirían nuevos modos o sensaciones en un territorio que no les era afín por el comportamiento de sus fieles, aunque ambas regiones sí compartían el mismo sentido piadoso y muchas celebraciones culturales. De ahí que no podamos olvidar tampoco el valor religioso que poseyeron dichas piezas e incrementaban las condiciones en que se produjo su llegada a las Islas, circunstancia que les otorgó habitualmente una vocación milagrosa.



EL VALOR AÑADIDO. EMBAJADORAS DE LO DIVINO

Las dificultades que poseía el transporte de las imágenes americanas hasta Canarias acrecentó en muchos casos su interés o la dimensión piadosa que les era atribuida después del desembarco, bendición y posterior exhibición al culto en iglesias y capillas privadas. La fenomenología que se generó alrededor de estas medidas es otra cuestión que escapa a nuestra conciencia contemporánea del hecho piadoso y conocemos de un modo limitado, ya que en la actualidad perduran pocos testimonios de esa circunstancia. El ejemplo más atractivo del valor que adquirirían las piezas del Nuevo Mundo lo protagoniza la *Virgen de las Angustias* de Icod, posiblemente la efigie indiana de mayor repercusión afectiva en las Islas. Su encargo es bien conocido y obedece a una petición que hizo el comerciante Marcos de Torres y Borges mientras residía en la ciudad de México, donde fue adquirida finalmente. Antes de regresar a Tenerife en 1741 costeó su hechura en un taller de esa población, aunque la llegada del promotor y de la pieza se demoró un tiempo por varios problemas. El nuevo status adquirido en Indias y su creciente fortuna también permitieron a Torres construir una ermita para la imagen junto a la hacienda que poseía en un extremo de la población, en el entorno del llamado *Molino Nuevo*. Allí colocaría la Virgen con todo solemnidad y la adornó con interesantes alhajas de plata (de procedencia poblana y guatemalteca), además de otros enseres que poseen igual origen indiano⁵⁴.

Sin embargo, lo importante para nuestro estudio es analizar las medidas que rodearon a la efigie en el momento de su bendición y posterior traslado a la ermita (22 de septiembre de 1748). Lo sucedido entonces fue relatado con detalle en un sermón panegírico que predicó el vicario Francisco J. de Vergara y sería editado al poco tiempo en Cádiz con licencia episcopal (1751). De este modo, el texto de Vergara se convierte en un elemento imprescindible para conocer la motivación que despertaban las piezas de origen americano en una sociedad como la canaria, distante de las manifestaciones piadosas de Indias pero receptora de su mensaje estético y del sentimiento que despertaban algunas esculturas. Por ello no es de extrañar

términos que aluden a la *impaciencia devota* o al *hechizo sagrado* de la nueva talla de Las Angustias entre la feligresía icodense de mediados del Setecientos.

El texto de Vergara merece un estudio en profundidad por muchos aspectos, aunque no deja de ser atractiva la interpretación que en él se realiza del dolor de la Virgen, la legitimación del tema esculpido y el protagonismo de la efigie en su nueva morada. Los datos relativos al envío de la imagen ya fueron expuestos con detalle por Gómez Luis-Ravelo, quien describe también las circunstancias que rodearon tal efeméride y su incidencia en el partido eclesiástico de Daute⁵⁵. No obstante, debido a su interés nos vemos obligados a transcribir varios párrafos del sermón que le dedicaron entonces:

De aquí (ciudad de México) fue traída ochenta leguas por tierra y embarcada muchas veces, sucediendo en los transportes evidentes maravillas, efectos de sus angustias. Sea la primera verle sumergida en un caudaloso y precipitado Río, y sacarla sin detrimento el menor; cuando ya el desconsuelo la tenía por perdida o en parte maltratada, sin mojarse ni aún siquiera inundando el recato o la caja en que venía .

Sea el segundo asombro la memorable función de aquel Combate Naval, navegando o viniendo por aquí , pues conspirado el Marte del Abismo contra el Vegel en que viene en tres que le hacen guerra y un día casi se batallan, fue vuestra Gran Reina la Victoria, sucediendo en uno muchos milagros que es nadie entre tantos maltratase y caer a vuestro lado los globos o las encendidas balas, abriendo el costado puertas, siendo esta angustia no por ser grande la fatiga y salir de tal angustia no más (...). Y sea el mayor asombro prenderse fuego la Nao de improviso, pasando ya este suceso y no una vez sino dos, turbados con el fracaso los ánimos clamar unos, llorar otros⁵⁶.

El relato dieciochesco menciona con elocuencia los problemas de transporte que poseían en un momento dado muchas piezas, una realidad que –intuyo– también podría atribuirse a otras tallas y realizaciones artísticas, pues así lo han probado algunos historiadores al documentar obras de plata⁵⁷. Sin embargo, la imaginería alcanzó mayor interés por ser una mani-

festación que despertaba sentimientos entre los fieles y tenía una influencia mayor en su comportamiento piadoso. El conocimiento posterior de esas circunstancias en las Islas avaló la capacidad milagrosa que recibían los envíos americanos, además de incitar emociones contrastadas entre quienes las contemplaban con diferentes perspectivas e inquietudes. Tal es así que los prodigios protagonizados por la *Virgen de las Angustias* la convirtieron en una de las obras más estimadas de la comarca de Icod, inmersa en un contexto de notable exaltación mariana para su única comunidad parroquial⁵⁸.

La capacidad persuasiva de las esculturas también podía comenzar desde el tiempo en que eran concluidas por sus autores en las Indias, pues, no en vano, ellos mismos se identificaban con el tema representado. En una sociedad donde la Iglesia lo impregnaba todo y condicionó el acontecer diario no es casual que los sucesos prodigiosos acaecieran sin esperarlo. De hecho, los *milagros* de efigies americanas ayudaban a que los fieles entendieran mejor la finalidad de su representación o le otorgaran el rol adecuado entre quienes esperaban su llegada al Archipiélago. Otro ejemplo ilustra bien este aspecto, aunque posee aún un predicamento muy limitado. La *Piedad* que recibe culto en una ermita de Hoyo de Mazo en La Palma cuenta también con una relación prodigiosa desde que fuera embarcada en la costa oriental de México. Dicha crónica describe con detalle las vicisitudes del encargo y envío de la pieza, sobre las que luego insistiré por sus peculiaridades. Lo atractivo del caso es que la imagen facilitó siempre el viaje de la embarcación en que se concentraba, de modo que pudo realizar un primer traslado de Veracruz a Campeche en pocos días, de allí a La Habana *sin borrasca ni molestia* y luego a Tenerife colocándola en la bodega de la embarcación como una mercancía más. Los problemas

► Anónimo (La Habana): *San José con el Niño*, anterior a 1773. Parroquia de San Juan Bautista. La Orotava, Tenerife. Foto: Alfonso Baute/Narciso Borges.



en esa larga travesía fueron muchos y *a los pocos días de la navegación se les armó una tormenta desecha de un norte soberbio que les precisó calar masteleros, vergas abajo, tomar risos al trinquete y en esta tribulación de desaforado viento y mar toda la tripulación y marineros pedían a Dios el Socorro.*

En tales circunstancias el piloto ordenó disponer la talla en la popa de la embarcación para solicitar auxilio y luego, pregonando buen viaje, la pusieron con su cajón *en el camarote de dicha nave.* El portento se produjo poco después, cuando —comenta el cronista— *serenó la tormenta y sin más torbellinos llegaron a salvamento al puerto de Santa Cruz de Tenerife, no a Cádiz como tenían previsto en un primer momento.* Con la efigie se asocia también la curación de su depositario, el palmero Juan Méndez, quien promovería más tarde su colocación en el templo que lo vecinos y el donante habilitaron para ella en Mazo. Tal fue el éxito que muchos fieles se agruparían para conocerla en la casa que el destinatario poseyó en Santa Cruz de La Palma, donde abrieron el embalaje y contemplaron con asombro que a pesar de sus continuos traslados *o el cajón haber sido rociado en la navegación de La Habana a las Islas (...), las dos esculturas no recibieron detrimento alguno*⁵⁹.

Resulta indudable que en este tipo de relatos la sugestión juega un papel categórico, pero no es menos cierto el hecho de que la difusión de tales acontecimientos acrecentaba la popularidad de aquellas representaciones que protagonizaban sucesos portentosos. En ese contexto la identificación del comitente con la pieza avalaba el culto tributado después de su llegada al Archipiélago, pues en el apoyo dispensado a sus funciones recaía el mayor o menor éxito de la misma. Antes citaba el deseo que Torres materializó al construir una ermita propia a su *Virgen de las Angustias* en Icod, pero éste es un caso excepcional en buena parte del siglo XVIII. Lo habitual es que las imágenes indianas se colocaran en oratorios privados (donde cumplían un fin afectivo entre sus propietarios) o en altares que ellos mismos construían ex profeso para su exhibición en templos parroquiales y conventos.

Así lo expresaba en 1773 el clérigo Rafael Acosta Osorio (1712-1777), quien trajo de La Habana una

escultura de *San José con el Niño* para la iglesia de San Juan en La Orotava. En varios documentos refiere la relación que le unía desde antiguo con la parroquia villera (su padre ofreció cuantiosas limosnas con el fin de adelantar la nueva fábrica) y que a posteriori obtuvo espacio para construir un altar donde situó la citada efigie de *San José* y otra más pequeña de la *Virgen de Candelaria*, cuyas festividades costearía a perpetuidad⁶⁰. Según expone, en todo ello había gastado más de 300 pesos, aunque la datación de ambas piezas y del retablo (desaparecido con reformas llevadas a cabo durante el siglo XIX) es anterior a la fecha en que se mencionan por primera vez⁶¹. Y, entre otros muchos, el capitán Ambrosio Rodríguez de la Cruz (1706-1788) entronizaría otra imagen de *San José* en un altar que construyó en el convento de Santa Clara en Santa Cruz de La Palma, donde profesaron como monjas dos hijas suyas. Según declara el donante en 1777, la talla fue traída por él mismo *del reino de México y la he tenido en mi casa hasta el presente*, si bien Pérez Morera sitúa su origen en Campeche atendiendo a que dicho agente centró en esa ciudad gran parte de su actividad comercial⁶².

El caso contrario lo representan devotos residentes en América que remiten desde allí sus bienes con la idea de que fueran ubicados en templos y capillas particulares, de modo que a su llegada se convertían en preciados regalos del Nuevo Mundo para perpetuar el recuerdo de su actividad entre familiares y contemporáneos. Éste podría ser el caso del clérigo grancañario Domingo Hernández Naranjo, quien antes de morir cedió para un retablo del convento dominico que existía en Las Palmas una escultura más de *San José con el Niño*. En su testamento refiere el tema, advirtiendo que la talla fue embarcada con él en México y debía contar con cultos propios el día 19 de cada mes. Como planteaba más arriba, se trata de un conjunto de taller novohispano, cercano a las exigencias del gusto tardobarroco que impregnó a los obradores del lugar⁶³. No cabe duda de que estas actuaciones ennoblecían en gran medida a sus promotores y les otorgaba un prestigio inalcanzable en su tierra natal, de modo que para ellos el viaje a Indias o su dedicación al comercio se convertía en un síntoma evidente del enriquecimiento y del nuevo status que obtenían. Lo curioso es que varios comitentes de la época re-

currieron a mercados americanos para adquirir obras y con ellas desarrollar luego una activa política de patrocinio, sin necesidad de emprender un desplazamiento temporal a América. La gestión de intermediarios les permitía garantizar la exportación de los bienes requeridos y a posteriori desarrollar un programa completo de actuaciones piadosas que centraban tales piezas. Éste parece ser el comportamiento que condicionó en toda su vida a Manuel Vicente Alonso del Castillo, acaudalado vecino de San Juan de La Rambla que antes de 1790 trajo de La Habana una efigie vestidera de la *Inmaculada Concepción*. Tal fue su interés por la imagen indiana que llegó a construirle una capilla lateral en la parroquia del lugar, contrató para ella un sencillo retablo de madera, intentó fundar una cofradía en su honor, dotaría las fiestas que presidía en diciembre y le compró un rico ajuar (textil y joyas), si bien dicha iniciativa sufrió diversos avatares y no se pudo concluir de un modo definitivo hasta 1807-1809⁶⁴.

Son muchos los ejemplos que se pondrían exponer en este sentido, aunque lo interesante del tema es constatar que los mecanismos devocionales de piezas americanas no superarían roles conocidos previamente. A pesar de la originalidad de su acabado eran figuraciones que se acomodaban a prácticas definidas mucho antes, cuando el novedoso espíritu de Trento vivía su mayor efervescencia. Su acomodo a dichos ideales no debió ser un problema en Canarias y, como otros muchos bienes, han sufrido luego vaivenes devocionales, cambios de gusto y el inexorable paso del tiempo. Aún así, perduran como testimonio de un interés piadoso que supera el motivo representado para convertirse en reflejo de una época y de su variable adecuación al periodo histórico del que forman parte. En ello recae otro de sus atractivos y una clave que no debemos olvidar si pretendemos contextualizar este fenómeno histórico-artístico.

► Anónimo (México): Inmaculada Concepción, anterior a 1790. Parroquia de San Juan Bautista. San Juan de La Rambla, Tenerife. Foto: E. Zalba.

LA ESCULTURA COMO VALOR DE MERCADO. ¿COMERCIO Y ARTE?

A tenor de lo expuesto hasta ahora podríamos deducir que las esculturas indianas recibían en Canarias una doble valoración, alusiva únicamente al fondo (temática) y a las formas (cualidades formales o representativas). Sin embargo, cualquier análisis que se precie del tema debe superar esta visión maniquea y entenderlas como algo más, como producto de una realidad mercantil que las singulariza desde el mismo tiempo en que fueron contratadas en el obrador del artista. Esta nueva relectura de la imaginería no niega las condiciones descritas con anterioridad, sino que, más bien, las complementa para obtener una visión de conjunto, lo más cercana posible a la realidad temporal en que debe inscribirse su alcance o repercusión. Así, el arte importado es necesario estudiarlo atendiendo a las condiciones que alentaron su encargo, pago y posterior transporte al destino que iban a tomar, sin que en ello se descuiden aspectos menores



o que a priori resultan insignificantes (problemas de aduanas, medidas del envío, pagos, actividad de intermediarios, etc).

A pesar de los muchos datos que existen sobre la importación de bienes artísticos, la historiografía ha mostrado poco interés por estas cuestiones, de modo que habitualmente se exponen como mera anécdota o una noticia más al describir la documentación localizada en un momento dado. Su conocimiento y la puesta en relación con otras transacciones nos desvela ahora una realidad compleja e inquietante, que requiere de un estudio monográfico y de una mayor atención entre los investigadores de ambos continentes. No en vano, tal condición presenta a las Islas Canarias como espacio privilegiado para la recepción de buenas obras de arte que poseen un variado origen (generalmente flamenco, americano, genovés y peninsular), condición olvidada por la historiografía española en muchas ocasiones e indispensable para estudiar el patrimonio local en sus múltiples manifestaciones. Lo único que diferencia a tales realizaciones durante la época Moderna es el contexto en

que se inscribe la contratación, su apariencia y las circunstancias que implicaba el encargo en un periodo concreto, si bien el siglo XVIII fue una etapa de esplendor para tales medidas y la adquisición de piezas en mercados foráneos. No pretendo extenderme en el tema, pero es conveniente señalar que varios hechos avalaban esta situación en lo referente a la escultura: auge del puerto de Cádiz como centro catalizador del comercio atlántico desde 1717, la movilidad de muchos emigrantes canarios, el contacto continuo con agentes mercantiles donde se encarga o una mayor apertura de los puertos canarios al tráfico internacional, motivado en gran medida por el establecimiento permanente en las Islas de compañías comerciales. Pero, sin duda, en ello influyó sobremanera el estancamiento de la producción local, ya que a lo largo del Setecientos la actividad de los escultores locales resulta secundaria, no poseía mecanismos de renovación en las estructuras heredadas y permaneció amparada en unas constantes que le restaban modernidad e interés si la comparamos con objetos exportados⁶⁵.

Tales circunstancias favorecieron de alguna u otra



forma la importación de creaciones indianas, aunque, a diferencia de los mercados recorridos en la época, América poseía una ventaja fundamental al contar con el asentamiento de vecinos isleños en su territorio. Y si a ello sumamos la familiaridad del trato comercial de las Islas con sus puertos (recordemos que existe bastante información sobre comerciantes canarios que traficaban con el Nuevo Mundo) se entiende el predominio de representaciones americanas en sus templos, tal y como planteaba más arriba con detalle. Partiendo de dichos condicionantes el envío de efigies a Canarias responde a una realidad dual que nos lleva a distinguir dos procedimientos básicos de encargo: la contratación directa o aquella en que los comitentes gestionaban su realización a través de intermediarios.

El primer tipo lo representan promotores que se trasladaron un tiempo en América y a lo largo de su estancia encargaron las piezas para el disfrute personal mientras residieran allí o ser exportadas después de su conclusión. A lo largo del trabajo ya he expuesto varios ejemplos de estas características, aunque posee

referentes notables en la actitud de Marcos de Torres (personaje que adquiere en México la *Virgen de las Angustias* de Icod)⁶⁶ o el capitán palmero Ambrosio Rodríguez de la Cruz, quien pudo comprar su efigie de *San José* en uno de los muchos viajes que realizó a Campeche antes de 1777⁶⁷. Y a pesar de que responden a condiciones similares, el caso de emigrantes que retornan tardíamente a su tierra de origen con una o varias esculturas es distinto porque el fin último del encargo no es la importación inmediata a

◀ (Página anterior) Anónimo (¿La Habana?): *¿San Juan Evangelista?*, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia, Puerto de la Cruz. Tenerife. y detalle. Foto: E. Zalba.

▼ Anónimo(¿LaHabana?):*Santo Domingo de Guzmán*, siglo XVIII. Parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia. Puerto de la Cruz, Tenerife y detalle. Foto: E. Zalba



las Islas. Así lo expresa el también aludido Domingo Hernández Naranjo con el *San José* de Las Palmas, cuya estancia definitiva en Gran Canaria pudo producirse mucho después de que la talla fuera concluida y recibiese algún tipo de culto en México. En este sentido, no debemos olvidar que el mismo Hernández Naranjo ejerció el ministerio sacerdotal en varias regiones de Nueva España y que, según declara en su testamento, *la mayor parte de los bienes que tengo y pocos han sido adquiridos en calidad de párroco que serví por muchos años en la América*⁶⁸. Sólo en estos casos las efigies cumplían en mayor medida la identificación comitente-escultura, requisito indispensable para entender la repercusión que tales representaciones obtenían luego en el Archipiélago.

Más atractivo resulta el encargo subcontratado, puesto que requería la intervención de terceras personas entre el artista u obrador y el comitente, por lo general residente en Canarias. La actividad de dichos intermediarios o agentes comerciales es imprescindible y en ocasiones adquiere un protagonismo extremo, hasta el punto de que podían ser los responsables de contratar por sí mismos las obras y elegir el centro idóneo para responder al tipo de realización que sus clientes o allegados solicitaban al otro lado del Atlántico. Ello les obligaba a conocer mínimamente el contexto artístico de su tiempo y obtener rentabilidad económica en los tratos, ya que de sus gestiones dependían la validez del encargo o los beneficios que el envío podía generar al promotor. En este sentido, debemos recordar que con sus negociaciones se relacionaba no sólo el compromiso con un taller en concreto, pues su labor le obligaba también a ajustar el traslado hasta el puerto, el embalaje, su embarcación y posterior remisión a las costas canarias.

A diferencia de lo que sucede con algunos comerciantes que enviaron piezas desde Génova o Cádiz, la identidad de los intermediarios americanos que frecuentaron comitentes canarios resulta por ahora desconocida. Sólo sabemos algún que otro nombre suelto, aunque tampoco hay constancia de una actividad continuada en este tipo de negociaciones. En cambio, con José de Retorillo (agente gaditano que residió un tiempo en América e importó a las Islas buena parte del arte andaluz del momento) se podría relacionar la

traslación de una efigie de *San José* que antes de 1773 esperaba en La Orotava el clérigo Acosta y Osorio. No es casual que a la hora de redactar su testamento dicho comitente aluda al trato que mantuvo con este personaje, a quien le unieron también empresas comerciales en Indias (entre otras mercancías vendió cacao de Venezuela con el fin de beneficiar a importantes vecinos de Tenerife y La Palma). Es más, el mismo Acosta invierte dinero que poseía en poder de Retortillo para adquirir un vidrio y así resguardar dicha imagen en el retablo que construyó para ella en la parroquia de San Juan⁶⁹. Pero ésta es sólo una excepción y seguimos sin saber nada de la actividad de comerciantes que contrataron esculturas.

La afluencia de envíos que poseen origen mexicano y cubano anima a pensar en la existencia de contactos permanentes en sus puertos (Veracruz, Campeche y La Habana) o principales centros de producción (ciudad de México y Puebla de Los Ángeles), aunque también debieron ser frecuentes en otros enclaves secundarios. Sólo así se explica la voluntad del Marqués de Adeje por traer desde Antigua el facsímil escultórico de la *Virgen de Guadalupe*, atendiendo a las posibilidades que alentaron su contratación o las gestiones que emprendería para ello Diego García de Acevedo (personaje aún muy desconocido)⁷⁰. Lástima que la documentación no aporte en muchos casos información complementaria para conocer estas medidas y sólo se limite a consignar el nombre del donante o su procedencia sin ofrecer más detalles. Sirva de muestra el ejemplo poco difundido hasta ahora de una talla de *San José* que Fernando Peraza, mayordomo la parroquia de San Antonio en Granadilla, compró para dicho templo entre 1781-1783. Los libros de fábrica refieren de ella que obedece a una adquisición que el propio Peraza solicitó *a la América* y que su costo no superaría los 28 pesos, sin decir nada más al respecto⁷¹.

Esta modalidad de subcontrata también se recurrió con frecuencia en el propio comitente americano, de modo que emigrantes isleños que residían en el Nuevo Mundo se valieron de contactos para encarar sus imágenes de devoción en regiones diferentes a las que habitaban permanentemente. Ese hecho despierta nuevos horizontes en el estudio de los bie-

nes indios y debe ser tenido en cuenta con mayor consideración, aunque a la vez plantea interrogantes o la intervención como intermediarios de personas que no se dedicaban exclusivamente al comercio. Un ejemplo aclara con detalle dichas circunstancias, ya que el grupo de *La Piedad* que fue llevado a Mazo en 1774 desvela ciertas novedades. La crónica que aludía con anterioridad refiere el modo en que se adquirió la pieza advirtiéndole que su encargo obedece a una solicitud del clérigo Tomás de Aquino Fernández Riverol, residente entonces en el puerto de La Guaira (Venezuela). Antes de emprender viaje de regreso, el citado Fernández Riverol encomendó la compra de la efigie y su posterior traslado a Canarias al también palmero Juan Méndez, quien se dirigía al puerto de Veracruz para retornar a las Islas con prontitud. Allí Méndez no encontraría obra y decidió traerla de ciudad de México, donde —se supone— fue esculpida con anterioridad. Luego intermediario y escultura viajarían juntos a Tenerife desde Campeche, haciendo escala previa en La Habana⁷².

El análisis de este tipo de acuerdos entraña dificultades insalvables en algunos casos y debe ser tratado con detalle, pues habitualmente ha llevado a equívocos innecesarios que no aclaran documentación de carácter secundario o indirecta. Lo más común es confundir la identidad del comitente con la del agente delegado para su compra, tal y como sucedió al estudiar una representación desaparecida de la *Virgen de Dolores* que poseía desde 1715 la iglesia de Los Remedios en La Laguna. La historiografía más tradicional tendía a atribuir a Bartolomé de Mesa el papel de solicitante o comitente de la pieza⁷³, cuando en realidad sólo fue el encargado de su traslado *por imposición que en comunicado le dejó don Juan de Molina, llamado el Sahorí*. En efecto, Molina fue un vecino de La Laguna que residió parte de su vida en Oaxaca y allí idearía el encargo de esta talla junto a otra de *San Judas Tadeo* que remitió a su parroquia de bautismo⁷⁴.

Y no menos dificultosa resulta la tarea de determinar el centro en que muchas obras fueron esculpidas, ya que citas dudosas en la documentación insular plantean interrogantes que no se pueden solventar con la precisión deseada. La continua alusión a ciudades portuarias como Campeche, Veracruz o La Habana

no implica que las piezas fueran concluidas allí, pues, como ya se ha advertido, era frecuente que recalaran en enclaves costeros para ser vendidas o embarcadas a Canarias después de su encargo en centros del interior⁷⁵. Éste es un contratiempo insalvable que algunos investigadores han apuntado después de estudiar ciertas alhajas de plata (análisis del marcaje reglamentario)⁷⁶, aunque no al tratar la escultura u otras manifestaciones secundarias. El hallazgo de nuevas referencias documentales refleja claramente esta cuestión y permite rebatir hipótesis que se han formulado en los últimos años, amparadas siempre en fuentes de carácter secundario. Así, por ejemplo, sabemos que la efigie de la *Inmaculada* que preside una capilla lateral de la parroquia de San Juan de La Rambla posee origen mexicano y no fue adquirida en Cuba, como se pensaba hasta ahora⁷⁷. Su donante, el vecino Manuel Alonso V. del Castillo, refería en 1790 que la trajo de México y entonces sufrió el abandono de los feligreses del lugar, después de que fuera entronizada en la parroquia con notable éxito devocional. Por ello solicita la fundación de una cofradía en su honor al obispo Martínez de la Plaza, quien accede a la petición mientras desarrollaba su visita pastoral en esa isla⁷⁸. Tal información replantea los datos publicados de la pieza (debe ser anterior a 1790) y no impide que su traslado se dirigiera desde la capital cubana, pues, como aclaran documentos parroquiales, el comitente *la hizo venir de La Habana*. Se confirma así la importancia del puerto antillano como enclave idóneo para la importación de bienes y mercancía contratada previamente en Nueva España.

A pesar de que la documentación no refleja con el interés que ahora deseamos su vocación mercantilista, la apariencia de muchas esculturas sí evidencia que fueron concebidas con un fin exportador. Su reducido tamaño las hacía idóneas para el comercio en algunos casos y el mismo destino, características y acabado que poseen lo prueba fehacientemente en otras circunstancias. Esta condición podría ser atribuida a muchas creaciones cubanas que llegaron al Archipiélago en el último cuarto del siglo XVIII, sorprendentes siempre por su número y calidad. Tal es así que su evidente paralelismo permite relacionarlas entre sí y confirmar la existencia de un modelo que se repite insistentemente en piezas que ahora conservan

templos antillanos y canarios, hasta el punto de que podría tratarse de una producción seriada con salida en el mercado insular. Prueba de ello es la similitud que, entre otras, manifiestan diversas efigies de *santo Domingo* que poseen la capilla de los Dolores en Icod, el museo diocesano de Teguiise o la parroquia de la Peña de Francia en el Puerto de la Cruz (la última atribuida de un modo tradicional a Luján Pérez)⁷⁹. Lo más probable es que sus promotores tuvieran noticias de las ventajas que traía consigo la exportación desde Indias, pese a que por ahora sólo conocemos la identidad de los comitentes icodenses. La imagen de la capilla reza en el *Libro de alhajas* del recinto como una donación más de la familia Hurtado de Mendoza, advirtiéndole que llegó de La Habana en octubre de 1793 para reemplazar otra anterior que se tomaba prestada y entonces fue destinada a la ermita del Amparo (también indiana y en su origen obsequio del alférez Pedro Perdomo al convento de San Francisco)⁸⁰. Llama la atención este proceder si tenemos en cuenta que muchas esculturas de ese templo habían sido contratadas en Sevilla poco antes (década de 1770), por lo que ejemplos de estas características plantean que ambos mercados (el sevillano y el americano) eran compatibles para satisfacer encargos de un mismo promotor con igualdad de oportunidades y ventajas.

A pesar de estas circunstancias, la vocación comercial de dichas efigies puede confirmarse ahora después de conocer in situ la talla portuense. La obra permite su desmonte y varios elementos que la conforman aparecen marcados con una “D”, clara alusión a santo Domingo, puesto que una de las articulaciones superiores presenta inscripción borrosa donde puede leerse con dificultades “Santo Domingo, Dº”. Ese hecho y su relación con otra talla de *San Juan* de la misma parroquia que evidencia iguales condiciones y la letra “L” en su estructura interna nos lleva a pensar en un origen común para ambas realizaciones, pudiendo ser parte de un mismo encargo que llegó a la isla con destino al convento de monjas dominicas de la localidad, su antiguo emplazamiento⁸¹. Así lo manifiesta la semejanza que ofrecen (tanto en el tallado como en la policromía y composición interior, además de proximidad en sus dimensiones). Sólo un hallazgo documental podría validar esta nueva hipó-



▲ Anónimo cubano/taller de Luján Pérez: *San Ginés*, c.1798, principios del siglo XIX.
 ► (Página siguiente) José Valentín Sánchez (La Habana): *San Antonio de Padua*, 1787. Parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia. Puerto de la Cruz, Tenerife. Foto: E. Zalba.

tesis que también defiende el investigador Eduardo Zalba, quedando patente una vez más la apertura de los templos del Puerto de la Cruz a las esculturas que arribaron de Indias a lo largo del Setecientos. El paralelismo de las dos figuraciones con otras existentes en templos de La Habana (sirvan de ejemplo los santos dominicos y franciscanos que poseen el convento de San Juan de Letrán, el exconvento de San Francisco y la iglesia del Rosario) avala tal adscripción⁸².

La intencionalidad mercantil se refleja asimismo en



encargos que están documentados y debieron ser concluidos en las Islas, ya que habitualmente de América sólo fueron importados los principales elementos de talla. El caso más ilustrativo de esa tendencia lo protagonizan la *Virgen del Rosario* y el *San Ginés* que presiden la nueva parroquia de Arrecife desde finales del siglo XVIII. La historiografía se ha referido a ellas de un modo impreciso, puesto que en los documentos que mencionan su llegada a la isla no son descritas con detalle. El inventario general de la iglesia plantea en 1798 que las dos representaciones se encontraban *en un cajón grande* y que *les faltaba el barniz y las vestiduras por haber venido de La Habana de este modo*⁸³. La cita deja entrever que de Cuba arribaron sólo las cabezas sin policromar, puesto que Álvarez Rixo planteó al poco tiempo que la efigie del santo *fue hecha y traída de la ciudad de Las Palmas*⁸⁴. De todo ello se colige que el responsable de su acabado pudo ser el pintor Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809) o

el propio Luján Pérez, pues en ambas se advierten las cualidades que ofrecían entonces trabajos del obrador lujaneco que policromó en Gran Canaria el citado De la Cruz (entre otras la bella *Santa Catalina mártir* de Tacoronte, documentada en 1803)⁸⁵. Como ya se ha planteado, las piezas lanzaroteñas obedecen a una donación del capitán Ginés de Castro Estévez *el viejo*, personaje peculiar que antes de morir en 1820 entregó 1.000 pesos para construir una nueva nave en la iglesia donde reciben culto⁸⁶.

Tales condiciones no esconden tampoco aptitudes creativas, puesto que en circunstancias puntuales los artistas u otros ejecutores dejaron pruebas de su intervención, aunque ésta no fue una medida recurrida con frecuencia en las obras conservadas en Canarias. A pesar de los intentos efectuados en los últimos años el conocimiento de sus autores resulta complicado y sólo el análisis comparado de las efigies canarias con hallazgos producidos en América podrá desvelar nuevos aportes sobre el tema, sin duda una asignatura pendiente para la historiografía local. No ocurre así con esculturas que poseen referencias claras de su origen en los documentos donde se describe su llegada a la isla o en la denominación que reciben en la actualidad, pudiendo citar como ejemplo el *Niño Jesús Indiano* de Gran Canaria (ahora en colección particular y antes en la parroquia incendiada de Santa Brígida). Como ha advertido Concepción Rodríguez, se trata de una pequeña efigie que trajo a las Islas el vecino de La Vega Tomás de León Ramírez, asentado a mediados del Setecientos en el Puerto de La Guaira (Venezuela)⁸⁷. Igual sucede con el famoso *Cristo de Las Antillas* de la iglesia parroquial de Gáldar (llamado así por la identidad de su comitente, el acaudalado Juan de Vega que pasó a principios del siglo XIX a Cuba), aunque la documentación conocida hasta ahora no avala el envío de la pieza desde El Caribe y tampoco se debe desechar su factura local en torno a 1825-1826⁸⁸. No obstante, el caso más llamativo de este tipo lo protagoniza un bello *crucificado* que exhibe la parroquia de Guía de Isora, idéntico a otros que poseen la parroquia de San Marcos de Icod (advocado *de la Dulce Muerte*) y varias iglesias cubanas⁸⁹. Su interés estriba en la denominación que recibió después de llegar a la isla en torno a 1787 (se refiere con frecuencia como el *Santo Cristo de La Habana*)

y estar firmado por José Valdés, quien, a tenor de la inscripción que presenta en el paño de pureza, debió concluir sólo su barnizado o policromía.

Esta obra incita a una última consideración de importancia, puesto que, a diferencia de lo que sucede con la pintura, las efigies indianas no solían ser firmadas por sus autores. De ahí que en el Archipiélago desconozcamos el nombre de quién las ejecutó y los estudios se limiten a señalar con dificultades su lugar de procedencia. Hallazgos que se produzcan casualmente o la relación de piezas canarias con otras documentadas en América podrían resolver estas carencias, indispensables ahora para avanzar en el estudio de tales manifestaciones en nuestro país o la evolución de los talleres en que se integraron importantes maestros del periodo colonial. Con todo, no debemos olvidar que el ejercicio de la escultura estuvo sometido al control del gremio y se desarrollaba habitualmente

en condiciones tendentes al anonimato, por lo que no resulta casual la ausencia de firmas o noticias sobre imagineros en concreto.

En lo relativo a las piezas que posee el Archipiélago, la presencia de inscripciones es el único elemento que nos permite estudiar la autoría de determinadas efigies. Así sucede con el *Cristo* que Valdés barnizó para Guía de Isora, aunque posee un ejemplo peculiar en la talla de *San Antonio de Padua* que conserva la parroquia de San Juan de La Rambla. Como es bien sabido, cuando Nicolás Perdigón la restauraba en 1913 apareció en el interior de la cabeza un papel apergaminado donde podía leerse su ejecución por José Valentín Sánchez en 1787. La localización de dicho testimonio le confirió desde entonces un interés mayor, pese a que las transformaciones emprendidas entonces por el escultor orotavense variaron la composición original al añadirle un nuevo Niño Jesús y

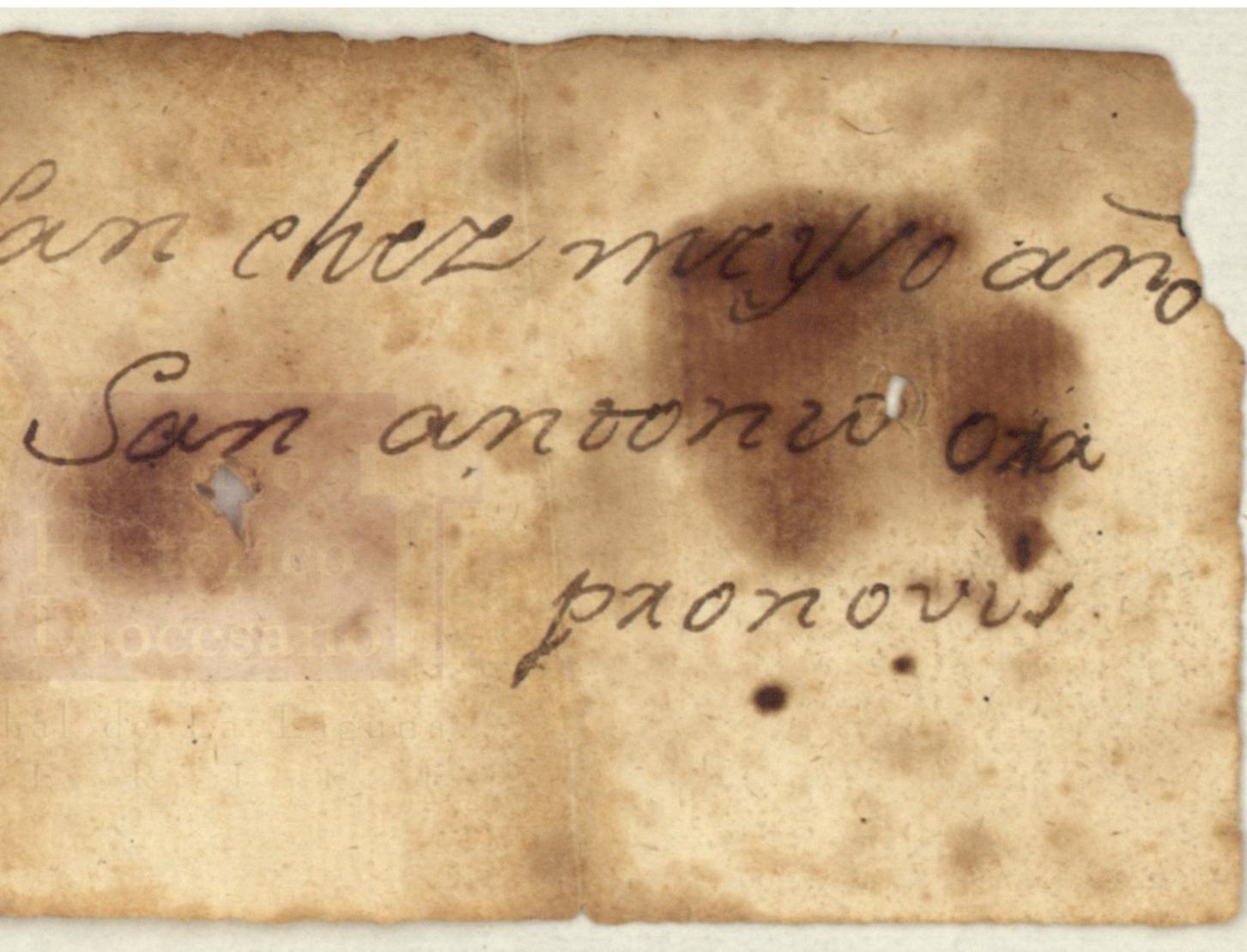


alterar su policromía. Ello impide estudiarla con detalle para extraer conclusiones sobre la apariencia primigenia y el alcance obtenido entonces por su autor, que identifico ahora con el imaginero habanero José V. Sánchez (+ 1829) y no un artista de similar apellido con origen andaluz que citó Perdigón en una certificación remitida a la parroquia, quizá el origen de un malentendido que perdura hasta la actualidad⁹⁰. Lo curioso es que entre los papeles del archivo parroquial ha aparecido la nota original del autor antillano, una escueta notificación que se reproduce ahora por primera vez y confirma el interés del caso⁹¹.

Tal y como planteaba al principio, estas reflexiones sobre la imaginería colonial pretenden ofrecer nuevos puntos de vista sobre un tema que resulta tan interesante como desconocido para la comunidad científica. Su incidencia es mayor de la que podríamos suponer en un primer momento y aún quedan muchos temas por tratar, a la vez que relacionar los testigos

o piezas canarias con adelantos que se plantean en América constantemente. Esperemos que desde ahora la escultura indiana del Archipiélago sea más y mejor conocida para quienes se dedican con frecuencia a estas cuestiones, ya que, sin pretenderlo, constituye una cita obligada en cualquier estudio español que se escriba sobre la imaginería del Nuevo Mundo con una expectativa global, adecuada y generalista. Así evitaremos que su omisión en publicaciones o revistas especializadas desemboque en una visión parcial de este fenómeno exportador, claro síntoma de la devoción de los indianos y de buena parte de la sociedad canaria durante la época Moderna.

▼ Notificación de la autoría de San Antonio de Padua. Archivo Histórico Diocesano de Tenerife. La Laguna, Tenerife. Foto: AHDT.



- 1 Cfr. María de los Reyes Hernández Socorro (coord.), *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* (catálogo de la exposición homónima), Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2001, 2 tomos.
- 2 Mario Hernández Sánchez-Barba, “La experiencia canaria, posibilidad de América”, en *II jornadas de estudios Canarias-América*, Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones de la Caja General de Ahorros, 1981, pp. 21-27; y Manuel Hernández González, *La emigración canaria a América (1765-1824): entre el Libre Comercio y la emancipación*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, 1996.
- 3 El ejemplo más representativo en Carmelo Curbelo Fuentes, *Fundación de San Antonio de Texas: Canarias, la gran deuda americana*, Teguiuse, Ayuntamiento, 1990.
- 4 Al margen del padre José de Anchieta (célebre jesuita que predicó en Brasil durante el siglo XVI) o del santo Hermano Pedro San José de Be-tancourt (fundador en Antigua de la orden Bethlemita), en el Setecientos resulta de interés la labor del palmero José de Arce y Rojas, reconocido *apóstol del Paraguay*. Cfr. David W. Fernández: “El padre José de Arce y Rojas”, *Revista El Museo Canario*, Las Palmas, El Museo Canario, núm. 85-88, 1963, pp. 99-109.
- 5 José Peraza de Ayala, *El régimen comercial de Canarias con las Indias en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Sevilla, Universidad, 1977; Manuel Hernández González, *Comercio y emigración en América en el siglo XVIII*, Las Palmas/Santa Cruz de Tenerife, ed. Idea, 2004.
- 6 Domingo Martínez de la Peña, “Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón, núm. 23, 1977, pp. 583-601; M^a Carmen Fraga González, “Nueva relación de pinturas americanas en Canarias”, en *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 1986, t. I-2^a parte, pp. 887-908 y “Obras del pintor mejicano Luis Berruero en Tenerife”, *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, La Laguna, IEC, v. XLIV, 2000, pp. 77-89; AA. VV., *Juan Pedro López y su tiempo. Un retazo de arte colonial* (catálogo de la exposición homónima), Garachico, Cabildo de Tenerife, 1996; y Jonás Armas Núñez, “Un cuadro de la Virgen de Guadalupe firmado por Lorenzo Zendejas en La Matanza de Acentejo, Tenerife”, en *Actas del XVII Coloquio de Historia Canario-Americana (2006)*, en prensa.
- 7 Antonio González Padrón, “Enconchados mexicanos en Gran Canaria”, en *Actas del VII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 1991, t. II, pp. 617-630. Últimas valoraciones en un estudio de Jesús Pérez Morera, “Los enconchados de nácar y carey del museo de arte sacro de Icod. Los atriles de Campeche y la cruz de altar de Tierra Santa”, *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod* (edición de Semana Santa), Icod, 2008, pp. 5-10.
- 8 Cfr. Jesús Pérez Morera, *Tesoros del Nuevo Mundo. Platería americana en Canarias*, en vías de publicación.
- 9 Pablo F. Amador Marrero, “Dos cobres del pintor novohispano Antonio Sánchez en Canarias”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IEE-UNAM, núm. 88, 2006, pp. 205-212.
- 10 Sirva de muestra la *cruz de plata* (1663-1665) que conserva la parroquia de San Marcos de Icod, Tenerife. Se trata de una de las mayores obras de filigrana que produjeron los talleres habaneros y fue documentada en Cuba al maestro Jerónimo de Espellosa. Cfr. Jesús Pérez Morera, “Cruz de Icod”, en *Arte en Canarias...*, *op. cit.*, t. II, pp. 83-85.
- 11 Así lo ejemplifica una cadena de oro que José Benito remitió de Indias en torno a 1776 para decorar la imagen de *San Cayetano* que exhibe la parroquia de La Concepción en La Orotava. Cfr. Archivo parroquial de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava: *Libro de la cofradía de San Cayetano y San Fernando*, f. 52v.
- 12 Domingo Martínez de la Peña, “Esculturas americanas en Canarias”, en *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977)*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 1979, t. II, pp. 477-493; y “Esculturas y pinturas americanas en Canarias”, en *Canarias-América. Gran enciclopedia de España y América*, Madrid, Espasa Calpe/Argantonio, 1988, pp. 213-224.
- 13 Jesús Pérez Morera, “Esculturas americanas en La Palma”, en *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 1992, t. II, pp. 587-615; Pablo F. Amador Marrero, “Imaginería en madera policromada y plomo. Esculturas cubanas y quiteñas”, en *Actas del XIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2000)*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2002, pp. 1322-1333; y Juan Gómez Luis-Ravelo, “De la historia de la Semana Santa de Ycod. Los legados de escultura americana en el siglo XVIII, aportación devocional de los indios”, *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod* (edición de Semana Santa), Icod, 2003, pp. 5-24.
- 14 Alfonso Trujillo Rodríguez, “Interrelaciones histórico-artísticas canario-americanas”, en *I jornadas de estudios Canarias-América*, Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones de la Caja General de Ahorros, 1980, pp. 99-119; Juan Gómez Luis-Ravelo, *Arte hispanoamericano (siglos XVI-XIX)* (catálogo de la exposición homónima), Icod de Los Vinos, s. n., 1991; Margarita Rodríguez González, *Arte hispanoamericano en Canarias* (catálogo de la exposición homónima), Puerto de la Cruz, Ayuntamiento/Instituto de Estudios Hispánicos, 1992; AA. VV., *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XV/XIX* (catálogo de la exposición homónima), Las Palmas, Casa de Colón, 2000; y Pablo F. Amador Marrero,

“La travesía artística entre Canarias y América”, capítulo introductorio de *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginaria en caña de maíz*, Telde, Ayuntamiento, 2002, pp. 13-23.

15 Pablo F. Amador Marrero, “El estudio de los estofados en la catalogación de escultura americana: el ejemplo de la imagen de Santa Bárbara, Máguez (Lanzarote)”, en *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana (2002)*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2004, pp. 1466-1474.

16 Pablo F. Amador Marrero, *El ajuar del cielo* (trabajo de investigación inédito, auspiciado por la Casa de Colón), Las Palmas, 2007.

17 AAVV, *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España, I y II*. México 1994.

18 Pablo F. Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano... op. cit.*; y “Puntualizaciones sobre la imaginaria tarasca en España. El Cristo de Telde (Canarias): análisis y proceso de restauración”, *Anales del Museo de América*, Madrid, Museo de América, núm. 7, 1999, pp. 157-173.

19 Últimas valoraciones sobre el tema en AA. VV., *El fruto de la Fe: el legado artístico de Flandes en la isla de La Palma* (catálogo de la exposición homónima) Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2005.

20 Jesús Pérez Morera, “Señor de la Piedra Fría”, en *Arte en Canarias...*, *op. cit.*, t. II, pp. 416-419.

21 Una alusión conjunta a ellas en Domingo Martínez de La Peña: “Esculturas americanas...”, *art. cit.*, pp. 480-481, aunque hasta hace poco tiempo se creía que las obras conservadas podrían identificarse con los envíos americanos del Seiscientos. Cfr. Manuel Rodríguez Mesa, *Historia de Santa Úrsula*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Úrsula, 1992, pp. 294, 298; y AA: VV., *Arte hispanoamericano...*, *art. cit.*, pp. 258-259.

22 Jesús Pérez Morera, “Nuestra Señora de las Angustias”, en *La Huella y la Senda* (catálogo de la exposición homónima), Las Palmas, Gobierno de Canarias, 2004, pp. 570-571.

23 Jorge Bernal Ballesteros, *Historia del Arte Hispanoamericano, siglos XV-XVIII* (volumen II), Madrid, ed. Alambra, 1987, pp. 172-173.

24 Carmen Fraga González, “Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas”, *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1983, t. XXXVII, p. 697.

25 Cfr. Jesús Pérez Morera, “Cáliz”, en *La Huella y la Senda*, *op. cit.*, pp. 584-586. Un estudio de conjunto en *Tesoros del Nuevo Mundo...*, *op. cit.*

26 Pedro Tarquis Rodríguez, “Antigüedades de San Juan de La Rambla. Decoración del templo parroquial”, en *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 23/X/1971.

27 Manuel A. Alloza Moreno y Manuel Rodríguez Mesa, “Arte americano en San Juan de La Rambla y otras noticias para su Historia”, en *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo*, La Laguna, Universidad, 1990, t. II, pp. 52-53.

28 Alberto Darías Príncipe, *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de La Gomera, 1986, pp. 47-48.

29 Domingo Martínez de la Peña, “Escultura americana...”, *art. cit.*, p. 490.

30 Diego de Inchaurre y Aldape, *Noticias sobre los provinciales Franciscanos de Canarias*, La Laguna, s. n., 1966, p. 250.

31 Nuevas noticias de él en Juan Alejandro Lorenzo Lima, *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*, La Orotava, Ayuntamiento, 2008, pp. 69-71/núm. 12.

32 Domingo Martínez de la Peña, “Escultura americana...”, *art. cit.*, pp. 486-487

33 Carlos Rodríguez Morales, “Escultura en Canarias. Del Gótico a la Ilustración”, en *Arte en Canarias...*, *op. cit.*, t. I, p. 157.

34 Rosa M^a Martín González, “Testigos artísticos de la escultura venezolana del siglo XIX en Canarias. La Virgen del Rosario de la iglesia de Las Mercedes en La Laguna”, en *Actas del XV coloquio...*, *op. cit.*, pp. 1503-1512.

35 Cfr. Pablo Amador Marrero, “La travesía...”, *art. cit.*, p. 14

36 Recordemos el elevado número de Niños Jesús que reproducen en Canarias los esquemas definidos por Juan de Mesa o Martínez Montañés, muchos de plomo y con acreditado origen hispalense. Sirven de ejemplo los existentes en la parroquia matriz de La Laguna y la iglesia de San Marcos de Icod, a los que debemos sumar el desaparecido en el templo de Buenavista del Norte. Cfr. Juan Gómez Luis-Ravelo, “Niño Jesús bendicente”, en *La Huella y la Senda...*, *op. cit.*, pp. 334-336.

37 Pablo F. Amador Marrero, “Imaginaria en madera policromada...”, pp. 1322-1329.

38 Pablo F. Amador Marrero, “La plástica canaria en el Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario”, en *Luján Pérez y su tiempo* (catálogo de la exposición homónima), Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria/Ayuntamiento de Guía, 2007, p. 244.

39 Los datos conocidos fueron citados en el siglo XIX por José A. Álvarez Rixo, *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava*, Arrecife, Cabildo de Lanzarote, 2003, p. 102.

40 Juan Gómez Luis-Ravelo: “De la historia...”, *art. cit.*, pp. 16-18; y AA. VV., *Semana Santa. Los Realejos*, Los Realejos, Ayuntamiento, 2003,

p. 58.

41 Pablo F. Amador Marrero: “Señor de los Grillos”, en *Arte en Canarias...*, *op. cit.*, t. II, pp. 135-136.

42 De este parecer es, entre otros, José C. López Plasencia, “La pintura como medio de difusión devocional. La imagen del Gran Poder de Dios del Puerto de la Cruz (Tenerife) y sus veras efigies”, *Revista El Museo Canario*, Las Palmas, Museo Canario, v. LXI, 2000, pp. 237-263..

43 Domingo Martínez de la Peña, “Iconografía cristiana y alquimia: el Señor de la Humildad y Paciencia”, en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Santa Cruz de Tenerife, ACT, 1982, t. I, pp. 581-597.

44 Juan Gómez Luis-Ravelo, “Cristos tinerfeños de la Humildad y Paciencia. Su antigua devoción en el Puerto de la Cruz”, en *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* (catálogo de la exposición homónima), Puerto de la Cruz, Ayuntamiento, 2001, p. 56

45 Así lo expuso en un primer momento Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, “Noticias de la imagen de la Virgen de la O”, en *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 27/III/1975.

46 Juan Gómez Luis-Ravelo, “De la Historia...”, *art. cit.*, p. 8.

47 AA. VV., *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, pp. 128-129.

48 Juan Gómez Luis-Ravelo, “Cristo Flagelado”, en *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod* (edición de Semana Santa), Icod, 2008, comentario de contraportada. Sobre estas cualidades estéticas véase Xavier Moysssen, *México, Angustia de sus cristos*, México, INAH, 1967

49 Agradezco al investigador Juan Gómez Luis-Ravelo las facilidades ofrecidas para estudiar ambas tallas, poco difundidas aún en foros académicos.

50 Juan Gómez Luis-Ravelo, “De la Historia...”, *art. cit.*, pp. 20-22.

51 Para un conocimiento de las valoraciones que alcanzó la imaginería en este periodo véase Juan Alejandro Lorenzo Lima, “El artista en su época. Luján como referente de las inquietudes ilustradas: comitentes, patrocinadores y entorno social”, en *Luján Pérez y su tiempo...*, *op. cit.*, pp. 141-157.

52 Domingo Martínez de la Peña, “Esculturas americanas...”, *art. cit.*, pp. 485-486; y Margarita Rodríguez González, *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, pp. 27-28.

53 Cfr. sus últimas valoraciones en AA. VV., *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, pp. 160-162.

54 Emeterio Gutiérrez Arbelo, *Historia de la ciudad de Icod de Los Vinos*, La Laguna, IEC, 1941, p. 119; Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, “Origen y colocación de la Sta. Imagen de Angustias”, en *Programa de Semana Santa 1989*, Icod de Los Vinos, 1989, s/p; y Jesús Pérez Morera, “Platería poblana en Icod: el legado de don Marcos y don Domingo de Torres”, *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod* (edición de Semana Santa), Icod, 2005, pp. 29-34.

55 Juan Gómez Luis-Ravelo, “De la Historia...”, *art. cit.*, pp. 10-13.

56 Francisco José de Vergara, *Sermón panegírico en la colocación de Nuestra Señora con el título y advocación de Angustias, traída desde la Corte de México para poner en nueva decente ermita en este lugar de Ycod, población de las grandes, vistosas y deleitables que tiene entre tantas la isla de Tenerife*, Cádiz, imprenta de Pedro Gómez de Requena, 1751.

57 Cfr. Jesús Pérez Morera, “Platería peruana en Canarias: la lámpara mayor de la parroquia de San Juan de Telde, una obra de valor excepcional”, *Noticias. El Museo Canario*, Las Palmas, El Museo Canario, 2003, II época-núm. 9, pp. 4-6.

58 Cfr. Juan Gómez Luis-Ravelo, “La Capilla, un espacio consagrado al dolor de la Virgen. Fervor y magnificencia de Los Hurtado de Mendoza”, *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod* (edición de Semana Santa), Icod, 2005, pp. 11-28.

59 Jesús Pérez Morera, “Nuestra Señora de los Dolores”, en *La Huella y la Senda...*, *op. cit.*, pp. 568-570.

60 Archivo Histórico Diocesano de Tenerife (en adelante AHDT): Fondo parroquial San Juan Bautista, La Orotava. *Libro I de Protocolos*, ff. 647r-648v.

61 Juan Alejandro Lorenzo Lima, *El legado del Farrobo...*, *op. cit.*, pp. 69-71.

62 Jesús Pérez Morera, “Esculturas americanas...”, *art. cit.*, pp. 1294-1295.

63 AA. VV., *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 162.

64 Manuel A. Alloza Moreno y Manuel Rodríguez Mesa, “Arte americano...”, *art. cit.*, pp. 193-198.

65 Comentarios más detallados sobre el tema en Juan Alejandro Lorenzo Lima, “Constantes del comercio artístico entre Canarias y Andalucía durante el siglo XVIII”, en *Actas del congreso internacional Andalucía Barroca* (Antequera, septiembre de 2007), en prensa.

66 Así lo refirió él mismo en una escritura posterior, donde ratifica que tuvo la gloria de traer la Virgen de la corte de México, reino de Nueva España, y que por su devoción la mandó esculpir en aquella corte. Cfr. Domingo Martínez de la Peña, “Escultura americana...”, *art. cit.*, pp. 484-485.

67 Jesús Pérez Morera, “Esculturas americanas...”, *art. cit.*, pp. 1294-1295.

- 68 AA. VV., *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 162.
- 69 Juan Alejandro Lorenzo Lima, *El legado del Farrobo...*, *op. cit.*, pp. 69-71.
- 70 M^a Carmen Fraga González, “Esculturas de la Virgen...”, *art. cit.*, pp. 697-707.
- 71 AHDT: Fondo parroquial San Antonio de Padua, Granadilla. *Libro de Fábrica* (1650-1783), f. 296r, dato que citó con anterioridad Jesús Pérez Morera, “La platería de la comarca de Abona”, en *Actas de las I jornadas de Historia del sur de Tenerife (comarca de Abona)*, Arona, Ayuntamiento, 1999, p. 428.
- 72 Jesús Pérez Morera, “Nuestra Señora de los Dolores”, en *La Huella y la Senda...*, *op. cit.*, pp. 568-570.
- 73 Alejandro Cioranescu, *La Laguna: guía histórica y monumental*, La Laguna, s. n., 1965, p. 87; y Domingo Martínez de la Peña, “Esculturas americanas...”, *art. cit.*, pp. 481-482.
- 74 Pablo F. Amador Marrero y Carlos Rodríguez Morales, “Aproximación a la imaginería procesional en Canarias. La Semana Santa de La Laguna y la obra de José Rodríguez de La Oliva”, *Escuela de Imaginería*, Córdoba, Servicio de publicaciones de Cajasur, núm. 19, 1998, p. 7. La representación del Apóstol no ha desaparecido y se conserva en el Seminario Diocesano de La Laguna, como expuso en su momento Domingo Martínez de la Peña, “Esculturas americanas...”, *art. cit.*, pp. 481-482.
- 75 Así lo insinuó en su momento la profesora Rodríguez González al referirse a La Habana como emporio mercantil. Cfr. Margarita Rodríguez González, *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 17.
- 76 Gloria Rodríguez, *La platería americana en la isla de La Palma*, Ávila, Servicio de publicaciones de CajaCanarias, 1994, p. 17; y Jesús Pérez Morera, “Platería en Canarias, siglos XV-XIX”, en *Arte en Canarias...*, *op. cit.*, t. I, pp. 260-263.
- 77 Manuel A. Alloza Moreno y Manuel Rodríguez Mesa, “Arte americano...”, *art. cit.*, pp. 54-58.
- 78 En concreto describe *la imagen que a mi costa he traído de México*. AHDT: Fondo parroquial San Juan Bautista, San Juan de La Rambla. Legajo 16, docum. 35. Con ello cobra validez la procedencia novohispana que le asignó en un primer momento Domingo Martínez de la Peña, “Esculturas americanas...”, *art. cit.*, p. 489.
- 79 Corrigió su catalogación Domingo J. García Izquierdo, “Santo Domingo de Guzmán”, en *Sacra Memoria...*, *op. cit.*, pp. 154-157.
- 80 Archivo parroquial San Marcos, Icod: *Libro de alhajas de la capilla de Nuestra Señora de Los Dolores*, f. 12r, citado previamente por Domingo Martínez de la Peña, *El convento del Espíritu Santo de Icod*, Icod, Ayuntamiento/Cabido de Tenerife, 1997, pp. 357-358. Sobre la imagen anterior véase Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, “La imagen de Santo Domingo que trajo de Indias el alférez Pablo Perdomo Bethencourt”, en *El Día* (santa Cruz de Tenerife), 11/IX/1977.
- 81 Aunque una de las imágenes se identifica con San Juan Evangelista y desfila como tal en las procesiones de Semana Santa, no está claro que ésa fuera su iconografía originaria. Posee tonsura frailesca en su cabeza y la posición de las manos no es idónea para acoger los atributos que porta (pluma de escribir y evangelio). Quizá representara en un principio a un santo dominico o franciscano, aunque lo que sí resulta inapropiada es la atribución anterior que defendía su cercanía al novedoso arte de Luján Pérez.
- 82 Domingo J. García Izquierdo, “Santo Domingo ...”, *art. cit.*, pp. 154-157.
- 83 Archivo Parroquial de San Ginés, Arrecife: *Libro de Mandatos*, ff. 12v, 33r, citado previamente por Margarita, *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, p. 16; y AA. VV., *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, pp. 162-164.
- 84 José A. Álvarez Rixo, *Historia del Puerto de Arrecife*, Arrecife, Cabildo de Lanzarote, 2003, p. 50, dato que refirió previamente Pablo F. Amador Marrero, “Luján, la técnica del maestro”, en *Luján Pérez y su tiempo...*, *op. cit.*, p. 191.
- 85 Sergio F. Bonet Suárez: “La imagen de Santa Catalina de Tacoronte. Testimonios de su encargo”, en *Strenae Emmanuelae Marrero oblatae*, La Laguna, Universidad, 1988, t. I, pp. 183-187.
- 86 José A. Álvarez Rixo, *Historia del puerto ...*, *op. cit.*, p. 51
- 87 José Concepción Rodríguez, “Niño Jesús”, en *Arte en Canarias...*, *op. cit.*, t. II, pp. 93-95.
- 88 AA. VV., *Arte hispanoamericano...*, *op. cit.*, pp. 124-126.
- 89 José M^a Mesa Martín, “Guía de Isora y el Santísimo Cristo de La Habana: una visión del panorama artístico de Cuba en el siglo XVIII”, en *La Prensa* (suplemento cultural del periódico *El Día*), 18/IX/1994; y Juan Gómez Luis-Ravelo, “De la historia...”, *art. cit.*, pp. 18-20.
- 90 Un transcripción de dicho documento y otras alusiones a la pieza en Manuel A. Alloza Moreno y Manuel Rodríguez Mesa, *San Juan de La Rambla*, Santa Cruz de Tenerife, Gráficas Tenerife, 1986, pp. 192-193. Sobre este artifice véase el artículo de Arturo V. Dávila, “Un escultor habanero en San Juan. El maestro José Valentín Sánchez (1771-1829)”, *Revista del Instituto de Cultura Portorriqueña*, San Juan de Puerto Rico, Instituto homónimo, núm. 13, 1961, pp. 22-25.
- 91 Se conserva en AHDT: Fondo parroquial San Juan Bautista, San Juan de La Rambla. Legajo 16, docum. 42.



LA IRRUPCIÓN DEL PLENO BARROCO EN LA ESCULTURA SEVILLANA.

Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz.

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández • Historiador del Arte.

El panorama de la escultura barroca seiscentista en la baja Andalucía ha sido objeto desde el siglo pasado de múltiples y esclarecedoras investigaciones que poco a poco van desvelando su compleja trama. Los años centrales del siglo XVII asisten a un proceso de cambio de trascendental importancia en el quehacer escultórico sevillano, pues será entonces cuando se lleve a cabo el paso de la hasta entonces predominante estética montañesina a la agitación barroca que desde Flandes e Italia se abre paso en los prestigiosos talleres de aquella ciudad. No conviene olvidar que las elegantes y contenidas formas de raigambre manierista impuestas por Juan Martínez Montañés ya habían conocido una primera convulsión con el patetismo de Juan de Mesa o la puntual, y no por ello menos trascendente, aportación de Alonso Cano. Pero será la aparición de José de Arce en la década de los treinta la que marque definitivamente el triunfo de un nuevo concepto dinámico y contundente que tiene su mejor exponente en el dilatado quehacer del taller de Roldán.

El proceso no fue rápido, pues el prestigio montañesino pesaba mucho en una clientela muy pendiente de estar a la altura de las circunstancias, lo que muchas veces consistía simplemente en limitarse a emular los grandes hitos “a la moda”, y por tanto poco amiga de experiencias arriesgadas en sus encargos. Como suele ocurrir en todas las etapas de cambio, las décadas inmediatas a los años centrales del siglo asisten a una intensa y compleja actividad muchas veces contradictoria en la que las nuevas aportaciones conviven con las más arraigadas tradiciones. A la trascendental presencia de José de Arce hay sumar la actividad de los Ribas, Jacinto Pimentel o Alonso Martínez, por citar sólo algunos de los nombres más relevantes. Fue entonces cuando se abordaron trabajos que reflejan con meridiana elocuencia la nueva situación, como el gran retablo mayor de la cartuja jerezana de Santa María de la Defensa, obra iniciada en 1637 con marco arquitectónico del ensamblador Alejandro de Saavedra, esculturas de Arce y pinturas de Zurbarán. Desgraciadamente el siglo XIX acabó con esta singular pieza, de la que aún se conserva el repertorio iconográfico, pero no cabe duda que de algún modo su ejecución marca un antes y un después en el panorama de las artes plásticas sevillanas. No parece casual que un hito tan significativo y renovador se llevase a cabo en una ciudad periférica y no en la propia Sevilla, e incluso pocos años después, a partir de 1641, la parroquia también jerezana de San Miguel comenzaría a albergar en su retablo mayor la convivencia de las depuradas creaciones del último Montañés con el imponente dinamismo de José de Arce¹.

Ante este panorama no resulta extraño que la cercana Cádiz sea receptora de las nuevas formas, pues la ciudad despuntaba entonces con fuerza como futuro centro indiscutible de la actividad económica ultramarina de la

corona española, superando así con creces la grave crisis provocada por el asalto anglo-holandés de 1596. Durante aquellas décadas se va completando la Catedral y se reconstruyen o levantan nuevos templos, sobre todo conventuales, dotando a sus capillas de ajuares litúrgicos a tono con la floreciente situación. Es en Cádiz donde Alejandro de Saavedra se asienta a inicios del siglo XVII y donde desarrolla una trascendental labor como maestro ensamblador y tallista que afianza el triunfo del retablo salomónico en la zona, y fue precisamente en su taller donde se formó la más destacada figura del retablo sevillano del pleno barroco, Bernardo Simón de Pineda². Tanto los programas escultóricos de las creaciones de Saavedra como los de otros encargos contemporáneos para esta ciudad, fueron encomendados a un grupo de escultores entre los que sobresalen Jacinto Pimentel, José de Arce o Alonso Martínez. Con sus creaciones superaron una etapa de predominio de las formas derivadas de Montañés, protagonizada hasta entonces por el discreto y conservador quehacer de Francisco de Villegas y acostumbraron a la clientela gaditana, diversa y cosmopolita, a las nuevas formas³.

Aún conserva la ciudad muchos testimonios escultóricos de aquel floreciente periodo, y entre ellos algunas obras de especial relevancia que trascienden con mucho el mero interés local. Resulta obligado mencionar la singular imagen del crucificado de la Buena Muerte, talla en madera policromada que encargaron los frailes agustinos en 1649 para su capilla-panteón, en la iglesia conventual y que aún sigue siendo objeto de las más dispares atribuciones, desde la clásica e insostenible a Juan Martínez Montañés, a las posteriores que le han vinculado con Alonso Cano, José de Arce o Alonso Martínez⁴. Lo que parece indudable es que esta pieza refleja un profundo sentido barroco en el que se mezclan hábilmente conceptos derivados de la tradición clásica italiana en el tratamiento de la anatomía y del dinamismo rubeniano en la dramática composición.

Otra interesante obra realizada en este periodo, y cuya autoría aún no ha sido desvelada por las fuentes documentales, es el Cristo expirante, abogado de la Salud, que forma parte del notable grupo de retablos y esculturas de los siglos XVII y XVIII contiene la iglesia gaditana de Santiago Apóstol, perteneciente al antiguo Colegio de la Compañía de Jesús. Tras asignarla anteriormente al círculo sevillano de mediados del siglo XVII, hace algunos años formulamos la atribución de esta pieza al maestro flamenco José de Arce, con cuya producción coinciden, en principio, tanto su concepción general como muchos de sus rasgos particulares⁵.

No consta la fecha ni el autor de esta notable talla en madera policromada, pero sabemos que el 17 de enero de 1674 Tomás de la Fuente adquirió a la Compañía de Jesús una capilla de su iglesia, situada en el testero frontal del lado de la Epístola del crucero, donde se daría culto al Santo Cristo de la Salud. El precio acordado fue de 1.600 ducados de vellón, 1.000 por la capilla,



- ▲ (Imagen anterior) *Cristo de la Salud*, (detalle). Iglesia de Santiago. Cádiz. Foto: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández.
- ▶ Anónimo, c. 1649. *Cristo de la Buena Muerte*. Iglesia de San Agustín. Cádiz. Foto: LASF.
- ▶ Visión general del retablo y *Cristo de la Salud*. Iglesia de Santiago. Cádiz. Foto. LASF

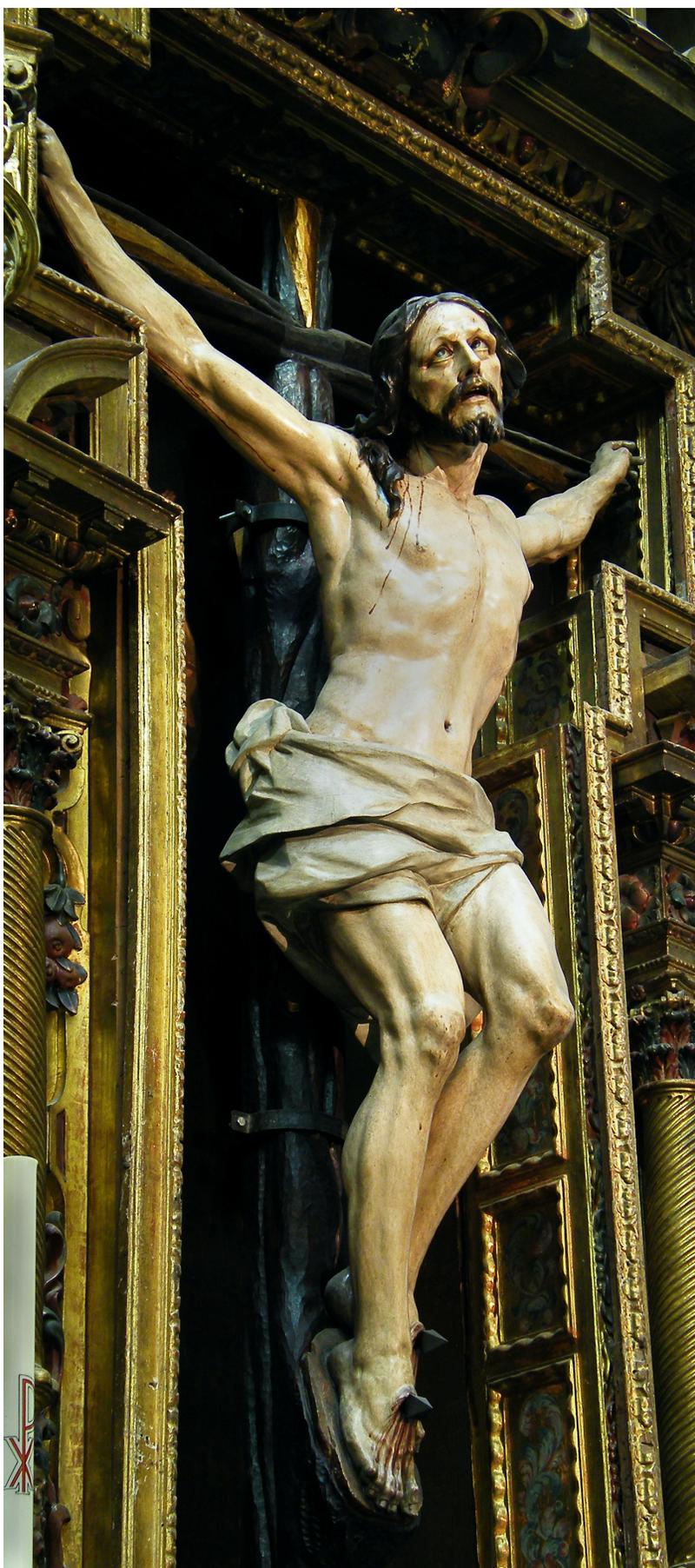
200 por la lámpara de plata, que ya existía, y los 400 restantes se los entregaría a los jesuitas para que dotasen perpetuamente dicha lámpara. En una de las cláusulas del acuerdo el comprador “...se obliga a labrar a su costta un retablo correspondiente al de nuestra Señora del Alba que esta en dha. capilla mayor al lado colateral del Evangelio de dha. iglesia dorado y estofado y asentado en el dho. altar del Santo Xpto...”⁶.

Queda claro que el crucificado, como bien indican sus rasgos, es anterior a la realización del retablo, estructura que se creó para cobijarlo en fechas inmediatas a la firma del documento citado y que aún se conserva. Por sus rasgos esta estructura se relaciona claramente con la producción del maestro Juan González de Herrera, discípulo de de Saavedra que en 1674 concierta la hechura de los colaterales de los testeros del mismo templo⁷. Se levanta sobre un zócalo centrado por lo que debió ser originariamente un sagrario, hoy convertido en hornacina, flanqueada por sendas columnillas entorchadas a cuyos lados van vitrinas con reliquias. Consta de un cuerpo sustentado por columnas salomónicas rematadas por frontón curvo partido y ático. La zona central es una estructura cruciforme flanqueada por dos columnas entorchadas también rematadas por frontón curvo partido. En el ático se sitúa un lienzo que representa a la Virgen de la Soledad según el modelo del convento madrileño de la Victoria, mientras que el busto en terracota del Ecce-Homo que ocupa la hornacina del banco no pertenece al conjunto original. A los lados del ático, sobre el frontón, van dos escudos de los patronos. La rica policromía debe ser obra de del pintor y dorador Juan Gómez Couto, quien había concertado el dorado y estofado del retablo mayor de este mismo templo el 14 de febrero de 1670 en 3.750 pesos.

El crucificado de la Salud nos presenta a Cristo agonizante, asido al madero por cuatro clavos y los pies reposando en el subpedáneo. El cuerpo, resuelto con potente línea serpentínata, aparece tenso, mientras que el rostro refleja el momento culminante del martirio en una dramática expresión. La utilización de los cuatro clavos nos remite directamente al conocido grabado de Alberto Durero conservado en el British Museum de Londres que Benito Navarrete identificó como fuente directa del modelo utilizado por Francisco Pacheco para sus representaciones de Cristo en la Cruz. Como bien indica este autor, la asimilación del modelo de Durero por el maestro sevillano trajo consigo toda una

estela que puede comprobarse fácilmente en algunas creaciones de Zurbarán, Alonso Cano o Velázquez⁸. No cabe duda de que el escultor que realizó nuestra imagen estaba muy familiarizado con las creaciones de Francisco de Zurbarán, quien realizó diversos cristos expirantes para conventos sevillanos en torno a 1630 (Capuchinos o San Pablo, por ejemplo), famosos por el efecto ilusionista de confusión con esculturas policromadas que causaban en su emplazamiento original. Pero el uso de los cuatro clavos no será el único punto de contacto del Cristo de la Salud con la producción zurbaranesca, pues tanto la contundencia de la musculatura como la pálida tonalidad de la encarnación y el anguloso tratamiento de los paños apuntan al maestro extremeño. Todas estas características confieren a la





talla conservada en Cádiz un aspecto tenebrista, si se nos permite la extrapolar dicho término a la escultura, similar al de las creaciones pictóricas del mencionado autor.

Resulta realmente atractivo este posible intercambio entre las artes plásticas, que no es ajeno a la propia relación personal entre escultores y pintores, pues, al margen de que la clientela pudo indicar determinado modelo, no hay que descartar un contacto directo entre los artífices y resulta bien elocuente que Zurbarán trabajó con Arce para el retablo de la cartuja de la Defensa y fue testigo de algunos escultores en sus contratos⁹. Pero no podemos plantear una absoluta fidelidad a los modelos zurbaranescos en la obra que nos ocupa, pues en los años centrales del siglo sus rígidos esquemas compositivos debían parecer algo desfasados al autor. Hay en el Cristo de la Salud un dinamismo que nos indica el conocimiento de fuentes diversas que supo combinar sabiamente con los esquemas tradicionales sevillanos. Lejos de situar los pies a la misma altura, como ocurre en los modelos de Pacheco y como es habitual en Zurbarán, se ha dispuesto el izquierdo más alto, lo que provoca un violento contrapuesto en el cuerpo lejano de la solemnidad del mencionado modelo.

La disposición seguida no parece derivar del esquema idealizado que se utiliza en el conocido dibujo realizado por Miguel Ángel para Victoria Colonna hacia 1540 y que tuvo cierta repercusión en la escultura sevillana, como demuestra la imagen del Cristo de Expiración realizada por Marcos de Cabrera en 1575 para la cofradía hispalense del mismo título. En cambio los modelos contemporáneos más cercanos a esta solución los podemos encontrar en la producción en la obra de pintores romanos como Guido Reni, cuyo crucificado conservado en la Galería Estense de Módena (1639)

◀ Visión general del *Cristo de la Salud*. Iglesia de Santiago. Cádiz. Foto. LASF.

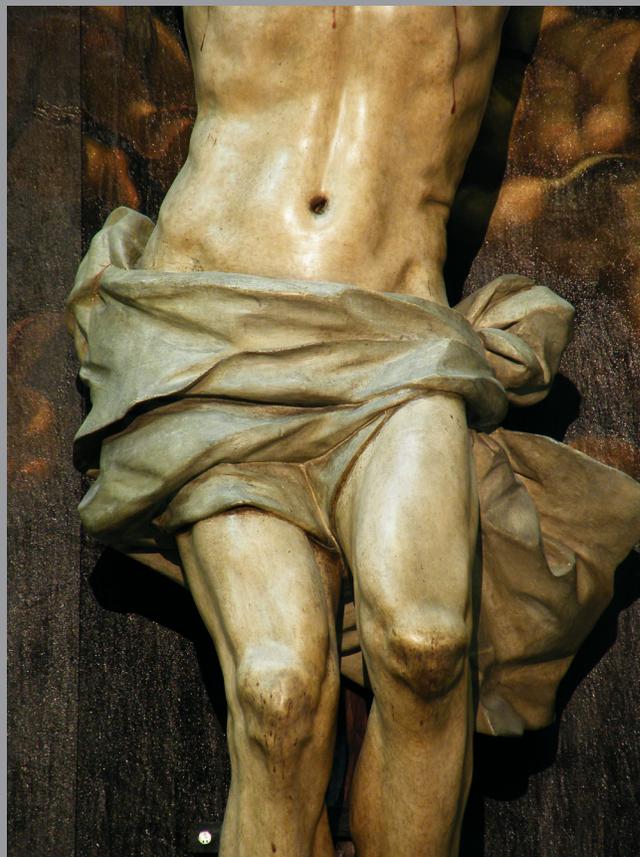
▶ (Página siguiente) Detalle del *Cristo de la Salud*. Iglesia de Santiago. Cádiz. Foto. LASF.

o el famoso que preside el presbiterio de la iglesia romana de San Lorenzo in Lucina (1639-1642), parecen anunciar la disposición de la obra gaditana, si bien el movimiento en dichas pinturas es menos intenso al representarse a Cristo asido a la Cruz sólo por tres clavos. La circulación de estampas permitía estos intercambios con facilidad, pero conviene recordar también que recientemente se ha planteado la posible estancia de José de Arce en Roma con anterioridad a 1635, ciudad en la que al parecer realizó entre 1631 y 1634 una talla en madera de San Guiliano para la iglesia de San Guiliano dei Fiamminghi¹⁰. Aunque los ejemplos antes citados son posteriores a la presencia documentada de Arce en España, Reni ya había realizado para entonces otras versiones del crucificado y desde luego su esquema debió ser muy admirado en la ciudad por aquellos años, lo que pudo llamar la atención del escultor flamenco.

Una confirmación de esta posible fuente nos la ofrece el crucificado de la Inspiración conservado en la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos fechado hacia 1651 y certeramente atribuido a José de Arce¹¹. Es una talla de tamaño algo menor que el natural que sigue el mismo esquema compositivo empleado en el Cristo de la Salud, y cuyos tratamiento formal no deja dudas en cuanto a su estrecha relación con la obra conservada en Cádiz. Parece significativo el hecho de que este Cristo canario, que aparece crucificado con tres clavos, presente también en su anguloso paño de pureza un fragmento volado muy airoso y, a su vez, muy deudor o coincidente cuanto menos con el que Reni dispuso en sus lienzos de la Estense y San Lorenzo in Lucina. Es este un modelo que se repetirá posteriormente en el círculo sevillano y así lo muestran los crucificados expirantes realizados por Pedro Roldán o su entorno, el de las Misericordias (1675-1680) de la iglesia sevillana de Santa Cruz o el de la Expiración conservado en Santiago de Écija (1679-1680)¹².

Hasta aquí podríamos concluir que el crucificado de la Salud encaja perfectamente con el quehacer del flamenco José de Arce y que, a falta de la deseada confirmación documental podríamos relacionar su hechura con otros trabajos similares, el ya mencionado de Icod o el tristemente desaparecido Cristo de los Sopranis que se guardaba en la gaditana iglesia de la Merced. Hay constancia documental de que Arce realizó diver-

sos trabajos en la ciudad de Cádiz especialmente en la imaginería del templo mercedario que se está llevando a cabo en torno a 1650, fecha en la que Arce se compromete a realizar una talla del Padre Eterno para el retablo mayor¹³. Desgraciadamente el incendio de este templo acabó con todo el conjunto que dicho autor y sus allegados habían realizado, pero se conservan algunos documentos fotográficos que han sido analizados por Esperanza de los Ríos¹⁴. Un año más tarde se planteaba la construcción de un retablo para la capilla propiedad de José Pinto en la iglesia conventual de San Agustín donde trabajaron conjuntamente Arce, Saavedra (esta vez como escultor) y Pimentel¹⁵. Tampoco ha llegado hasta nosotros este trabajo, que sin duda hubiera ayudado a clarificar muchas interconexiones entre los trabajos de dichos maestros. Es precisamente la observación de las obras claramente documentadas de Arce la que nos hace vislumbrar unos importantes rasgos diferenciadores entre su forma de hacer y muchos detalles observables en el Cristo de la Salud que parecen indicar un mismo estilo, una misma formación, pero diferentes manos en la ejecución. Esa mano cercana pero diversa creo que puede identificarse con Alonso



Martínez, escultor cuyo modo de hacer aún no ha sido esclarecido y que realizó importantes conjuntos para la ciudad de Cádiz.

Este autor de origen palentino se estableció muy joven en Cádiz y en 1637, mismo año en que Arce comienza a trabajar en el retablo de la Cartuja de la Defensión de Jerez, Martínez es vecino de aquella ciudad y se encuentra colaborando con Jacinto Pimentel¹⁶. Un detenido análisis de los apostolados de la cartuja jerezana y del que existió en la Merced de Cádiz podría llevar a la conclusión de en su ejecución intervinieron diferentes manos y que uno de los implicados en este proceso pudo ser el joven Alonso Martínez. No en vano la amistad entre ambos artífices debió ser estrecha, pues consta que José de Arce apadrinó en 1651 a Felipe Martínez, hijo de este escultor y que seguiría la profesión paterna¹⁷. Hacia 1650 se traslada a Sevilla y será precisamente en su taller sevillano donde realice importantes encargos para la ciudad de Cádiz, sin que se conozca hasta ahora ninguna de las esculturas que, lógicamente, debió realizar durante su estancia gaditana. El primero de estos trabajos fue la estatuaría destinada al retablo mayor de la Catedral Vieja, concertada en 1658 y cuya carta de pago se otorgó el 15 de febrero de 1664¹⁸. El interesante conjunto realizado por Martínez queda enmarcado por una original y novedosa estructura arquitectónica diseñada por Alejandro de Saavedra en 1639, pero que no se montó totalmente hasta 1651¹⁹. También es innovador el gran retablo que Saavedra levantó a partir de 1650 para la iglesia de la Compañía de Jesús, y de nuevo vemos como fue Martínez quien se encargó de buena parte de su repertorio escultórico, siendo el resto de algún autor contemporáneo, quizás el propio Saavedra. Este conjunto se concertó el 28 de abril de 1664 con la condición de que habría de estar entregado en la bahía gaditana a costa del autor para el último día de diciembre del mismo año de 1664 y por él se le pagaron un total de seiscientos ducados de vellón²⁰. Todavía hay una tercera intervención documentada de Martínez en los grandes retablos mayores de los templos gaditanos, pues sabemos que en 1666 se le entregaron 6.600 reales, por la “rehechura” de seis santos de talla para el que presidió hasta finales del siglo XVIII el templo conventual de San Agustín. Según Hipólito Sancho, pese a la utilización del termino “rehechura”, debe interpretarse que Martínez realizó de nueva fac-

tura todo el conjunto escultórico, pues seguramente se trataba de reemplazar otro de menor calidad, que se habría realizado para un diseño anterior de retablo que no llegó a construirse²¹. Las obras, que se conservan algo transformadas y doradas en 1783 para adaptarlas a la nueva estructura, parecen contradecir la hipótesis de Sancho y un estudio detallado podría indicar la colaboración de diferentes manos en su ejecución.

Todos estos trabajos muestran a Martínez como un fiel seguidor de los principios estéticos promovidos por Arce, hasta el punto de que la visión de algunas de sus obras, como el San Pedro y el San Pablo de la Catedral Vieja plantearían serias dudas sobre la posible paternidad del flamenco sobre su autoría de no constar un clara documentación, que además se contrasta con el resto de los trabajos del escultor palentino, entre los que hemos de incluir la imaginería del retablo de la Concepción grande en la Catedral de Sevilla (1656-1658)²². Es indudable que Martínez, como otros maestros de su momento, colaboró, sufrió influencias e influyó en sus contemporáneos, pero su personalidad se dibuja como la de un autor especialmente cercano a José de Arce, incrementando en sus creaciones la intensidad dramática y, por tanto, incrementando los recursos plásticos al servicio de dicho objetivo²³.

El crucificado de la Salud, empapado en su concepción del modo de concebir y de hacer que caracteriza a José de Arce, parece alcanzar cotas mucho más audaces, y basta para ello contemplar los grandes golpes de gubia con que se resuelven cabelleras y barbas o la atormentada disposición de sus ojos, con cuencas hundidas y cejas de acentuado arqueado anguloso, rasgos que coinciden plenamente, entre otros casos, con los utilizados para resolver en los rostros del San Pedro de la Catedral Nueva o el San José de la Compañía de Jesús. Si la documentación confirmase algún día la posible autoría de Martínez sobre esta notable pieza se abrirían nuevas vías de investigación y se podría dar forma a cuestiones como la dimensión que llegaron a alcanzar las colaboraciones y las responsabilidades que en ellas hay que delimitar.

-
- 1 Hipólito Sancho de Soprani, "Alejandro de Saavedra entallador. Ensayo sobre su persona y obra", *Archivo Hispalense*, Diputación de Sevilla, Sevilla, nº 10, 1945, pp. 121-191 y "Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador gaditano" *Archivo Hispalense*, Diputación de Sevilla, Sevilla, nº 136, 1966, pp. 121-149. Sobre la actividad de José Arce en estas empresas puede consultarse Esperanza de los Ríos Martínez, *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo*, Diputación provincial de Cádiz, Cádiz, 1991.
- 2 El aprendizaje de Simón de Pineda en taller gaditano de Alejandro de Saavedra se estudia en José Luis Romero de Torres, "Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra", *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Sevilla, nº 18, 2006, pp. 173-194.
- 3 Véase al respecto Enrique Hormigo Sánchez, *Vida y obra de Francisco de Villegas. Escultor, retablista y ensamblador*, Cádiz, 2002.
- 4 Un buen resumen de las diferentes atribuciones de esta imagen se recoge en Esperanza de los Ríos Martínez, *José de Arce y la escultura... op. cit.*, pp. 96-97
- 5 Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Cádiz" en *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Fundación José Manuel Lara, tomo I, Cádiz y Jerez, Sevilla, 2005, p. 89.
- 6 Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, *El retablo y sus autores en el Cádiz de la Edad Moderna*, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1999, pp. 401-403.
- 7 Enrique Hormigo Sánchez, "Juan González de Herrera y su obra en la iglesia de Santiago", *Boletín de la Real academia de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, nº 12, 1994, pp. 121-130.
- 8 Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pp. 90-93.
- 9 José Luis Romero de Torres, "Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)" en *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, Granada, Comares, 2002, pp. 751-761.
- 10 Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez, "Sobre la posible estancia del escultor José de Arce en Roma", *Revista de historia de Jerez*, Centro de estudios históricos jerezanos, Jerez de la Frontera, nº 11-12, 2005-2006, pp. 241-248.
- 11 Juan Gómez Luis-Ravelo, "Cristo de la Inspiración", en *La huella y la senda*, Islas Canarias, 2004, pp. 348-350
- 12 Los datos referidos a estas tallas pueden consultarse en Álvaro Dávila-Armero del Arenal, José Carlos Pérez Morales, *Pedro Roldán*, Ediciones Tartessos, tomo II, Sevilla, 2008, pp. 184-189 y 232-235.
- 13 Hipólito Sancho de Soprani, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*, Centro de estudios históricos jerezanos, Larache, 1939, p. 21.
- 14 Esperanza de los Ríos Martínez, *José de Arce y la escultura... op. cit.*, pp. 93-97.
- 15 Hipólito Sancho de Soprani, *Documentos para la historia... op. cit.*, p. 33.
- 16 Sobre el origen y biografía de Alonso Martínez véase Francisco Espinosa de los Monteros Sánchez, Marisa Franco Herreros, "El escultor Alonso Martínez: Nuevos datos biográficos" *Publicaciones de la Institución Tello de Meneses*, Palencia, nº 75, 2004, pp. 361-374. Su relación laboral con Jacinto Pimentel se cita en Enrique Hormigo Sánchez, "El escultor Alonso Martínez y el Señor de la Humildad y Paciencia", *Boletín de la Real academia de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, nº 6, 1988, pp. 45-53.
- 17 Estas referencias biográficas se recogen en Antonio Torrejón Díaz, "El crucificado de las Siete Palabras y el escultor Felipe Martínez", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Sevilla, nº 530, 2003, pp. 219-221.
- 18 Enrique Respeto Marín, "Artífices gaditanos del siglo XVII", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, tomo 10, 1946, pp. 57-58.
- 19 Hipólito Sancho de Soprani, "Alejandro de Saavedra entallador...", *op. cit.*
- 20 Enrique Hormigo Sánchez, José Miguel Sánchez Peña, *Documentos para la historia del arte en Cádiz*, Cádiz, 2007, pp. 387-388.
- 21 Hipólito Sancho de Soprani, "El escultor Alfonso Martínez en Cádiz", *Archivo Español de Arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, nº 83, 1948, pp. 189-199
- 22 Un resumen de los datos conocidos sobre este retablo se encuentra en María Teresa Dabrio González, *Los Ribas. Un taller de escultura del siglo XVII*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1985, pp. 479-480.
- 23 Se ha planteado también una posible relación de colaboración profesional entre Martínez y Felipe de Ribas a raíz de algunos documentos que los vinculan en asuntos económicos. Véase María Teresa Dabrio González, *Los Ribas... op. cit.*, p. 107.



“RESCATADO”

Estudios y recuperación de la imagen cubana del Cristo del Calvario, Icod de los Vinos, Tenerife, Canarias

A Juan Gómez Luis-Ravelo
y a la primera Directiva de la
Cofradía del Santísimo Cristo del Calvario

Pablo Francisco Amador Marrero • Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Como siempre hemos defendido, la intervención de una obra de arte es el momento metodológico ideal no sólo para plantear una “restauración” y puesta al día en lo que se refiere a su estudio histórico y estilístico –condicionado en muchas ocasiones por la nueva visión producto de la actuación-, sino que a su vez, la multitud de análisis que se efectúan o incluso la propia observación meticulosa de la pieza -posible al descontextualizarla de su emplazamiento de culto o exhibición- nos ofrece un sinfín de rigurosos datos que abren nuevas vías de investigación, quedando reflejado en el consiguiente enriquecimiento historiográfico. Como ejemplo de ello, traemos en alusión la efigie del Cristo del Calvario de la localidad tinerfeña de Icod de los Vinos, Islas Canarias, España, obra cuyo origen cubano la hace aún más atractiva debido al parco conocimiento que en general se tiene de los obradores coloniales de la Gran Antilla.

Dentro del rico patrimonio que de origen hispanoamericano se conserva en las Islas Canarias tienen un lugar destacado, tanto por número como por calidad, aquellas piezas cuya documentación y estudios las vinculan con su segura o hipotética hechura cubana. Este legado se debe a los fuertes lazos que como puertos obligatorios en la Carrera de Indias, se establecieron entre ambas radas insulares, siendo La Habana a su vez, una de las ciudades de preferencia en el establecimiento de la emigración canaria. Resultado de todo ello son algunas pinturas -las menos, pero sobretodo escultura y platería-, que hoy por hoy son uno de los mejores baluartes de referencia para el análisis de este centro productor. Respecto de los trabajos argentarios, y antes de entrar en materia de la escultura, subrayar el llamado que sobre este campo hiciera en su momento el investigador Jesús Hernández Perera, cuyo pionero estudio ha sido seguido por el también canario Jesús Pérez Morera. Para concluir con esta breve introducción ha de señalarse la cautela que creemos debe establecerse en cuanto al posible origen cubano de muchas de las piezas que fueron remitidas desde aquellas tierras, ya que como se sabe, Cuba fue lugar de paso casi obligatorio en el tránsito trasatlántico, por lo cual no se puede descartar que obras señaladas como de este origen fueran simplemente reembarcadas en sus puertos procedentes de otros núcleos hispanoamericanos. Un ejemplo que viene a ilustrar este tipo de casos lo presenta en esta misma publicación el investigador Alejandro Lorenzo Lima, quien ahora descubre la naturaleza novohispana de la Inmaculada conservada en la localidad San Juan de la Rambla, Tenerife, imagen que siempre se ha filiado a la producción escultórica de la Gran Antilla.

Antes de centrarnos en la pieza protagonista de este estudio, vale la pena hacer un llamado sobre otros crucificados cubanos conservados en Canarias, exponentes de la importancia alcanzada por esta escuela, a la espera de un próximo estudio general en vías de publicación¹. El primero es el Cristo de la Dulce Muerte, también denominado como *El Señor de la Avana* o *Santísimo Cristo de la Avana*, presentándose en éste la particularidad de poseer una leyenda, oculta bajo el paño de pureza, a la cual unos primeros estudios sólo le dieron importancia por la referencia de su procedencia y a que se terminó de barnizar en 1787²; lo cierto es que el texto dice: *lo barnizó Pedro Jph. Valdés en La Habana en el mes de noviembre de 1787*³. Pese a lo destacado del dato y calidad de la pieza, casi nada conocemos de este imaginero, cuya obra es fiel a un modelo del que encontramos otros referentes tanto en Canarias como Puerto Rico o la propia Cuba. Al respecto el investigador Mesa Martín establece ciertos paralelismos con el Cristo de la Misericordia de la Catedral de Santiago de Cuba, aunque éste, según el mismo autor, es *menos evolucionado*⁴. Relacionado el ejemplo canario equívocamente con la técnica de la caña de maíz, se trata de madera policromada cuyas articulaciones móviles, recubiertas de piel a la altura de los hombros, indican su doble funcionalidad como crucificado y yacente.

Gracias al estudio entre otras de la talla anterior, Gómez Luis-Ravelo ha vinculado otro de los crucificados, el de la Dulce Muerte, iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos, con el citado escultor José Valentín Sánchez, filiación que compartimos y destacamos por la notoriedad de la misma⁵. Sobre su donación se apunta que debió ser remitida desde La Habana por el emigrante icodense Gonzalo Luis Alfonso, gran benefactor del templo, y cuyo nombre –*gonsalo Afonso*– figura en el INRI de plata de la cruz⁶. Como sugiere el citado investigador, es lógico pensar que el comitente acudiera a los talleres habaneros, ciudad en la que residía desde mediados de siglo, y donde otros paisanos habían recurrido para sus encargos píos.

Por su parte, y ya entrado el siglo XIX, en el municipio lanzaroteño de San Bartolomé encontramos dos piezas, también cubanas, adscritas a mediados de la centuria; el Cristo que corona el retablo de la

parroquia, y el patrón de la localidad. De estas piezas, las primeras noticias de su origen se las debemos a Miguel Tarquis⁷, aunque la gente del lugar siempre ha apuntado su vínculo antillano, llegando incluso a llamar al San Bartolomé como el *cubano*, referencia apuntada en el último estudio sobre ellas realizado⁸. En cuanto al Cristo, éste aún mantiene cierto apego a pautas barrocas, aunque ahora quedan mesuradas por una cierta dulcificación. El paño de pureza muestra similar tallado anguloso que el San Bartolomé, en este caso con mayor abundancia de pliegues. Su procedencia indiana queda recalçada en la policromía que se caracteriza por los tonos nacarados en contraste con acentuadas veladuras verdosas y los habituales hematomas, tanto en la mejilla como en muñecas, y tobillos. Respecto del origen cubano de estas piezas, no debemos olvidar las relaciones que ya desde finales del siglo XVIII mantenía la parroquia con la isla caribeña, como queda reflejado en la donación de un juego de altar que de ese origen se conserva.,



EL CRISTO RESCATADO

La imagen del Cristo del Calvario, también denominado Cristo Rescatado según una leyenda, no es sólo una obra singular por su origen y calidad plástica, sino un punto de referencia de la piedad local, protagonista de su Semana Santa y del fervor durante las celebraciones que con motivo de la exaltación de la Cruz se realizan cada septiembre. Se trata de una escultura de bulto redondo tallada en madera y policromada, de tamaño algo menor al natural (155 x 130 centímetros), ejemplo del ímpetu por plasmar de manera correcta el momento de la muerte de Jesús, recordándonos que el *camino que lleva a la Resurrección gozosa pasa inevitablemente por la muerte en la Cruz*.

El estudio formal de este crucificado icodense lo sitúa dentro de un barroco pleno, donde el movimiento y contrastes se suavizan en favor de un acentuado martirio. En él se sintetizan y funden las formas establecidas por los crucificados españoles, principalmente andaluces, con la reinterpretación y el *exceso* americano. Cristo se nos muestra ya muerto en la cruz, en el momento posterior a la lanzada de Longinos, como así denota la honda herida del costado. Fijado a los maderos siguiendo la forma tradicional de tres clavos, en esta ocasión cabe el detalle, como apunta Gómez Luis-Ravelo, de la forzada postura de los pies, donde el derecho se sobrepone al izquierdo y, en un alarde realista, la tibia queda remarcada; “notorio abultamiento, avanza fuera de su sitio, empujada por el propio peso del cuerpo, muerto, cuyo desplome se ve frenado por el clavo que atraviesa y fija los pies a la cruz”⁹. La cabeza se inclina levemente hacia la derecha, dejando correr sobre el pecho un mechón



que termina en un pequeño bucle, mientras que el resto del cabello discurre por la espalda, permitiendo entrever la oreja izquierda. El rostro, de claro patetismo, presenta la boca entreabierta, con dientes de marfil, lengua y paladar perfectamente tallados, por donde exhala los últimos restos de aire que abandona el cuerpo ya sin vida, presionados los pulmones por el desplome. Los ojos entreabiertos también son añadidos, esta vez de cristal, elaborados hasta el último detalle como así denotan los pequeños derrames que en ellos se reflejan. En la mejilla izquierda queda patente la bofetada de Malco, recurrente en las representaciones indianas, por medio del tallado de la herida de la que parten, expandiéndose, multitud de pequeñas gotas de sangre. La barba, como es habitual, es bífida y de cuidado trabajo de gubias finas y trazo continuo al igual que en el cabello.

De estudiada anatomía, la teatralidad y realismo quedan resaltados ya no sólo por los postizos de ojos y

▲ (Imagen anterior) placa radiográfica de *Cristo del Calvario*.

◀ (página anterior) *Cristo de San Bartolomé*. Lanzarote. Fotografía: Pablo F. Amador.

▶ Antigua fotografía de *Cristo del Calvario*, principios del siglo XX, donde queda patente como la imagen conservaba su visión original. Fotografía cortesía de Juan Gómez Luis-Ravelo.

dientes a lo que posiblemente se unieran pestañas de pelo natural, hoy perdidas, sino que a ello se añade el detalle de uñas insertas en la madera, recurso no tan habitual en la plástica peninsular, pero sí en los obradores indianos. Con respecto a los añadidos, apenas la parte que corresponde con el paño de pureza, a penas esbozada, y cuya misión es recibir un perizoma de tela. En cuanto a la policromía esta es clara, casi blanca, aunque perfectamente matizada, en la que resalta el esmerado tratamiento de la abundante sangre que baña parte del cuerpo; dibujadas en pequeñas y finas gotas pareadas, o en gruesos regueros que parten de las grandes yagas, corriendo longitudinalmente condicionados por la anatomía.

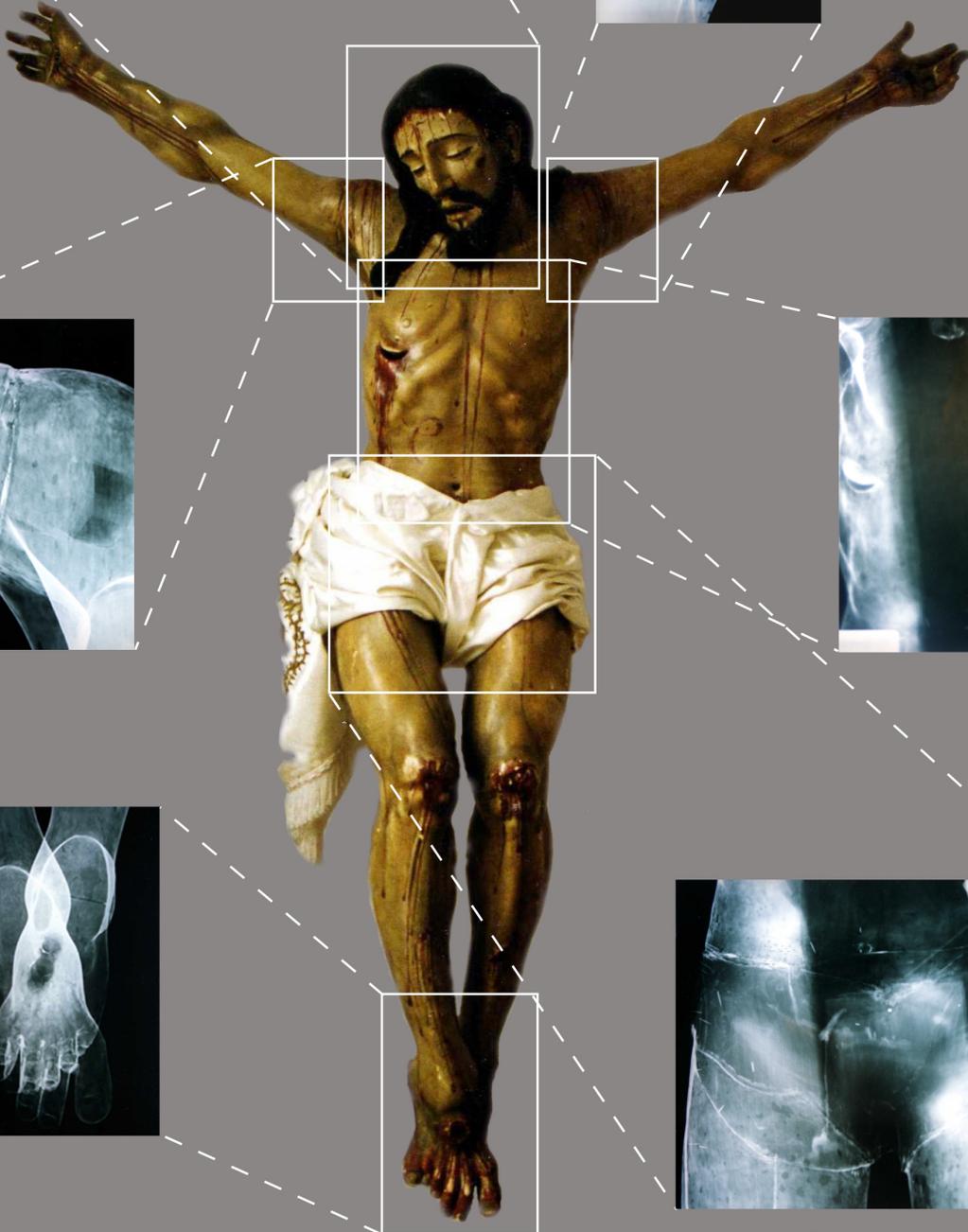
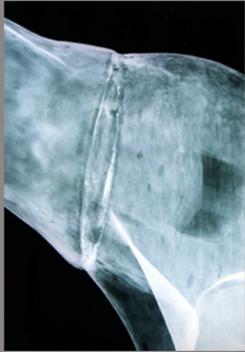
Como consta documentalmente, “el Cristo Rescatado que está en la Parroquia (iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos) lo remitió desde La Habana Marcos Francisco Padrón, según recibo del 16 de enero de 1730, dado por el Doctor Francisco José López de Vergara, Beneficiado”¹⁰. Permaneció en la iglesia hasta que el párroco José Ana Ximénez, pidió al Obispo el 22 de enero de 1870¹¹, su cambio a la ermita de Nuestra Señora de los Afligidos, conocida también como el Calvario, sita a la entrada de la localidad. Dicha solicitud se debía a que en la iglesia se contaba con tres imágenes de igual iconografía: el Santísimo Cristo de la Dulce Muerte, también remitido desde tierras cubanas, y el Santísimo Cristo de la Inspiración, este último producto de los procesos desamortizadores del cercano convento de San Francisco. Desde su llegada y hasta ese momento, la obra debió ser colocada en la capilla franciscana, donde una leyenda, de la que recibe otro de sus nombres, *Rescatado*, refiere su recuperación novelesca tras haber sido sustraído. Aceptada la petición, la talla fue entronizada en la referida ermita, lugar donde hoy se venera, y en la que antes se habían establecido temporalmente en distintos momentos otras devociones importantes de la localidad, el Nazareno y el Cristo de la Humildad y Paciencia¹². En cuanto a la afirmación concerniente a su hechura habanera, además de la referencia documental, ésta viene avalada por el estudio comparativo con otras piezas del mismo origen, caso de los ya citados Cristo de la Buena Muerte, de la misma localidad, o el de igual advocación del la iglesia de Santa María de Guía en el sur de la Isla.

LA MANERA DE CONSTRUIR UNA IMAGEN

Como debe acontecer con las piezas cuyo proceso de restauración comienza, éste ha de estar precedido por diferentes análisis, tanto no destructivos como aquellos que requieren tomas de mínimas proporciones, y con ello, evaluar el verdadero estado de conservación para crear un protocolo de actuación de los procesos a seguir; siempre bajo los estrictos criterios que prevalecen a nivel internacional. Así, la primera de las técnicas analíticas empleadas fue la radiología, gracias a la cual sabemos que la obra se constituyó en origen a base de listones de diferente grosor dispuestos longitudinalmente y dejando una cavidad en el torso, cuya finalidad es aligerar peso –principalmente debido a su carácter procesional- y evitar posibles deterioros de raíz intrínseca, ocasionados por los movimientos naturales del soporte. A este primer bloque se añadieron los correspondientes a los brazos que, tallados los pernos o espigones en el mismo bloque, se insertan en sendas cavidades. El rostro por su parte, fue extraído del bloque primigenio una vez avanzada la talla y ahuecarlo, preparándolo para recibir los añadidos a los que ya nos hemos referido. En la parte correspondiente al paño de pureza, se pudieron distinguir con toda claridad multitud de pequeños clavos –elementos que como se observa en las diferentes tomas, no fueron requeridos en ningún momento por el autor tanto para esta zona como para el resto del conjunto- que se debe a la tradición de clavar el perizoma directamente sobre la imagen.

También gracias a estos estudios se pudo deducir que el ojo izquierdo se debe a una intervención histórica, no quedando reflejado en la toma correspondiente como ocurre con el otro, donde se distingue que se trata de una fregamento de cristal recortado y no de

► (Página siguiente) Estado de conservación en el que se encontraba el crucificado antes de la intervención y composición de placas radiográficas donde se observan tanto los distintos deterioros como su sistema de construcción. Fotografías PFAM / Patricia Chávez. (IIEs).

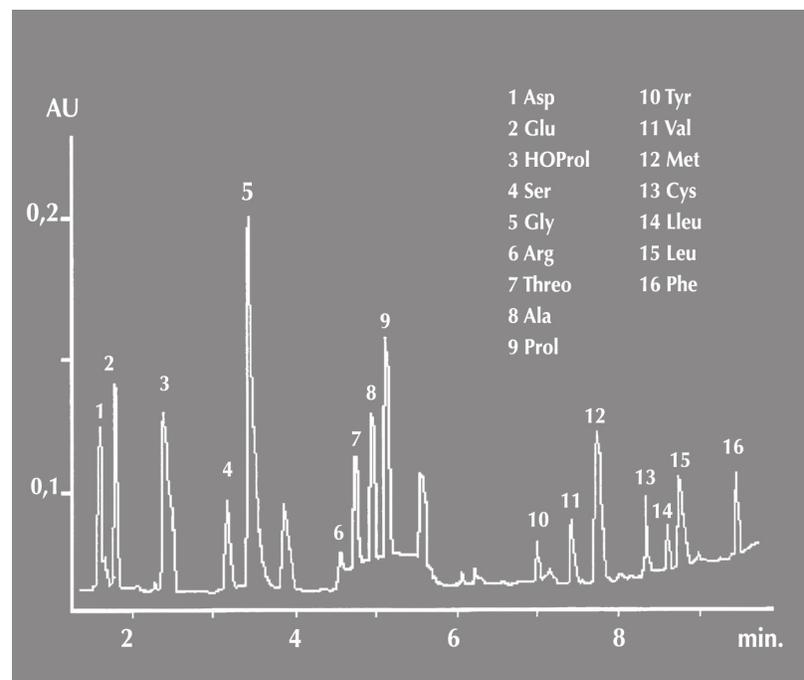


globo como es habitual. Por su parte, el desprendido se localiza trabado en la pieza donde se soportan los dientes aunque, como observamos mediante lupas y distintas luces, fracturado, lo que nos llevó a desistir de su recuperación. En otro orden de cosas, también gracias a la radiología se constató que pese al burdo repolicromado que cubría gran parte de la obra, la policromía original se encontraba casi íntegra, situándose perfectamente los deterioros de este estrato al aparecer en las placas en forma de pequeñas nebulosas diseminadas por toda la pieza, pero de pequeño alcance.

Pasamos ahora al resultado de las distintas pruebas físico-químicas realizadas a pequeñas muestras de policromía, que arrojaron como información el proceso seguido por el pintor y la naturaleza y datación de los estratos superpuestos. De entrada se logró confirmar que la visión que hasta ese momento se tenía de la obra correspondía a la degeneración de los materiales empleados en la restauración efectuada por el artista local Benjamín Sosa, quien lo intervino en 1951, como consta en el texto alusivo que el propio Sosa escribió en la parte posterior izquierda del paño de pureza. Como queda patente por la descripción, técnicas y materiales que ahora analizamos, la escuela de imaginería cubana fue fiel a la tradición española a la hora de policromar sus esculturas. Así, una vez concluida la talla y bien seco el soporte, tras una posible capa de agua cola que cerrara el poro de la madera y evitara la absorción del agua del siguiente estrato se comenzó con la aplicación de un preparación de yeso, en casos ligeramente contaminado de tierras y carbón. Es importante que nos detengamos en este punto ya que a nuestro parecer viene a coincidir con algunos estudios que hemos venido realizando en los últimos años donde encontramos como un elemento de distinción en la plástica indiana respecto de la peninsular el gusto por el uso de yeso-carbonato cálcico- frente a la española inclinada por el sulfato cálcico, ambas siempre aglutinadas en cola animal. Este hecho, contrastado en piezas de distinta procedencia y conservadas igualmente en el Archipiélago canario, ha dado ya pie para formular nuevas hipótesis de procedencia o en su defecto confirmar otras, imposibles hasta ahora por la falta de documentación o la carencia de estudios formales más detallados.

Antes de señalar las particularidades de los repintes y repolicromado, indicar, por la repercusión que trajo consigo para la protección de los colores originales y mejor eliminación de los añadidos, la localización entre éstos de una gruesa capa de cola animal, la cual interpretamos fue dada por el anterior “restaurador” con la finalidad de que sirviera de agarre para su pintura. Primeramente encontramos algunos antiguos repintes puntuales, aplicados para ocultar desgastes sobre todo de la sangre, lo que confirmó la propia intervención. Dichas abrasiones han de ponerse en relación con la tradición de ungir la pieza durante los cultos, principalmente en Semana Santa, además de las constantes limpiezas a las que se sometía sistemáticamente.

El mejor ejemplo de cómo se policromó el crucificado en origen y luego fue resanado, lo encontramos en la descripción que se hace de una muestra obtenida del costado izquierdo, la cual completamos con otras para poder establecer una correcta secuencia. Así, el primero de los estratos, tras la impermeabilización a la que ya nos hemos referido, se constituye de yeso con lo que adquiere el característico color blaquecino, aglutinado en cola animal. El escaso grosor de esta primera capa viene a indicarnos el esmero que el artífice puso en la talla, sólo recurriendo a modelar ligeramente algunas formas de la anatomía y de-



talles con este estrato, incluso aplicando otra mano de igual constitución, caso de la frente. Para evitar una posible adsorción de los aglutinantes oleosos, el aparejo se concluye con una nueva mano de cola animal que en algunos casos puede tener una mínima cantidad de yeso. Finalizados estos primeros trabajos y entendiéndose que se dan por terminados las labores volumétricas, se procedió a la ejecución de las carnaciones propiamente dichas. En ellas es el aceite de linaza el aglutinante seleccionado, al que se añade como principal carga el albayalde, que le dará el aspecto blanquecino de fuerte impronta mortecina, con algo de calcita y minio de plomo para matizarla. Según la zona puede contener igualmente trazas de litargirio. Con todo ello se logra pese a lo claro de la carnación, un aspecto ciertamente realista, aún más condicionado por las huellas del martirio. Con el mismo aglutinante se realizó la sangre, empleando el bermellón como colorante, mientras que para el pelo, barba y cejas, y siempre en el mismo aceite, se requirió de tierras oscuras y betún algo transparentes, a lo cual en el cabello se añade una base roja de laca que con las aguadas posteriores oscuras producirá un efecto narutal y muy elaborado. Al ser una aparte a ocultar y estar prácticamente esbozada, el paño de pureza se cubrió de forma rápida y sin mucho esmero, con un temple de huevo y los mismos pigmentos blancos usados en la carnación.

En lo concerniente a los repintes y repolicromado, encontramos aquellos más antiguos y de menor alcance cuya constitución principalmente es blanco de zinc en aceite secante –además de tierra Siena, azul ultramar y algo de bermellón y tierra roja– que lo sitúan en el siglo XIX. Ya del XX, y en correspondencia con la actuación de Benjamín Sosa, las cargas fueron aglutinadas en aceite de nueces, blanco de titanio y bermellón –al que según la zona se añadió blanco de zinc y laca roja–, que junto a las capas de cola, mostraban una acelerada degeneración con el consiguiente cambio cromático general y falsificación de los valores formales de la imagen. Interesante es apuntar los resultados del estudio de un fragmento de uña del pie derecho, tratándose de “un material protéico, cuyo análisis de aminoácidos reflejó un alto porcentaje de aminoácidos azufrados, lo que implica que se trata de queratina. Puede provenir de una fracción de parte córnea de mamífero, y, por qué no, un fragmento auténtico de uña humana”¹³.

Tras estas evaluaciones pasamos ahora, de manera resumida, a relatar el estado de conservación de la obra. Ya de entrada subrayar su apariencia opaca y ennegrecida, además de los burdos empastes de hombros y fracturas de dedos. En el costado un gran clavo oxidado con el consiguiente alambre, servían de agarre para la moña del paño de pureza, en cuyo perímetro



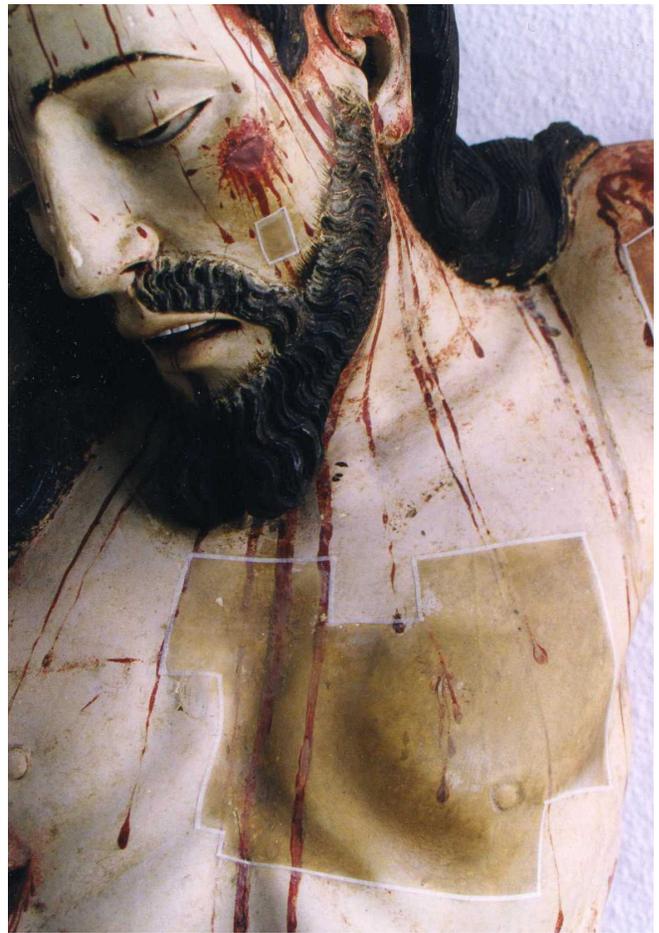
◀ Cromatograma HPLC de aminoácidos de las capas de repolicromados. Los ensayos de tinción selectiva indican la presencia de una proteína soluble en agua entre el repolicromado y la carnación original. Se trata de una cola animal de fresco, aplicada previamente a la ejecución del repinte, que pudiera ser interpretada como consolidante del estrato original y agarre para los posteriores.

afioraban un sin fin de cabezas de clavos cortados, restos de los que en algún momento habían servido para fijar dicho elemento añadido. A nivel de soporte, gracias a los Rayos X y a la información proporcionada por algunos cofrades, se constató que ambos brazos fueron separados en la última intervención, teniendo problemas luego en su anclaje lo que llevó al “restaurador” anterior a la colocación de pequeños toques de madera interiores que, aunque dieron firmeza al ensamble, no los dejaron en su ubicación correcta. Pese a ello, y evaluada la separación mínima, se decidió no volver a desprenderlos, considerando que, una vez retiradas las masillas que enmascaraban la unión, ésta presentaba gran resistencia y prácticamente no afectaría, tras los resanes y reintegración correspondientes, la visión de la talla. En lo concerniente a capas de aparejo y policromía, además de la alteración del color, se enumeraron otros daños puntuales tanto a nivel del original como de los añadidos tales como disgregaciones y levantamientos, además de roces, desgastes y arañazos de diferente consideración.

INTERVENCIÓN

Tras estas evaluaciones se procedió a la intervención propiamente dicha, donde el primero de los pasos fue la fijación de todos los estratos que presentaban levantamiento o craquelado mediante la impregnación de cola animal diluída y presión suave con espátula térmica. Se desprendieron las distintas falanges que mostraban movimiento o incorrecta colocación para luego, tras la limpieza de la zona de contacto, embutirles pernos de madera asegurando con ello el posterior anclaje y encolado.

La mayoría de los clavos que asomaban en los bordes del paño de pureza se retiraron, lo que requirió un doble empapelado de todo el perímetro para la protección del color. Aquellos elementos metálicos imposibles de eliminar sin causa un daño mayor, fueron cuidadosamente embutidos y aislados contra la oxidación con una resina sintética. Los empastes de ambos hombros se retiraron de forma mecánica, reblandeciéndolos gradualmente y de manera puntual. En esta zona se limpiaron en lo posible las uniones y se reforzó el encolado, sellando la unión con una masilla expresamente diseñada para tal fin.



Concluidos los trabajos de conservación, y establecidos los lineamientos y disoluciones específicas a formular respecto de la identificación de materiales, se continuó con la eliminación del repolicromado y recuperación de las carnaciones originales. Tras las pertinentes pruebas se decidió el empleo de una disolución acuosa que diluyera las capas de cola intermedias no originales, ayudados en los casos de aparición de cúmulos de dicha sustancia de instrumental quirúrgico, procurando no efectuar una limpieza demasiado profunda, por lo que ésta concluyó con una modulada del barniz más antiguo. Durante este proceso aparecieron nuevos deterioros tales como levantamientos y fuertes craquelados policromos que se fueron tratando paulatinamente. También a la altura de la tibia de uno de los pies aparecieron unas antiguas quemaduras, posiblemente debidas a la proximidad de candelерías en el retablo, que se identificaron en las fotografías más antiguas, y que posteriormente se decidieron respetar para no afectar visualmente a la imagen y ser consideradas como elementos propios del devenir del tiempo y uso cultural. Durante este

proceso se pudo confirmar la aplicación de un entelado previo de parte de la escultura a su aparejado, el cual ya se intuía en algunas de las tomas radiográficas. Este recurso, vuelve a poner de manifiesto las dependencias constructivas y materiales que ya habíamos establecido en cuanto al quehacer de los imagineros cubanos respecto de las tradiciones y fórmulas de los obradores españoles.

Finalizados los anteriores procesos y recuperados los cromatismos originales, los siguientes pasos se centraron en la restitución de los aparejos perdidos y su meticuloso enrasado, aplicación de una capa de protección que aislara el original y lo protegiera, con base en su carácter procesional, de las inclemencias

del tiempo y uso, acabando con la reintegración de color con criterios diferenciadores y matizado general del brillo en función de la apariencia semipulimentada, características de este tipo de policromías y centro productor. Para concluir la intervención y en vista al uso de la pieza y su correcta conservación, se establecieron ciertos parámetros para su adecuada manipulación además de aplicar diversos sistemas exentos diseñados expresamente con tal fin. Entre ellos la colocación de un paño de pureza intermedio a modo de protección para servir de anclaje a los necesarios alfileres que se emplean para el sobrepuesto; amarres inocuos de la corona de espinas y aislantes amortiguadores de aquellas partes donde la imagen se fija a la cruz, caso de ambas manos y pie.

A modo de conclusión, enfatizar una vez más la importancia que tienen estos procesos de restauración, aportando, como en este caso, nuevos y relevantes conocimientos, más aún cuando tratamos piezas de un origen, como el cubano, prácticamente desconocido para la historiografía, dejando de manifiesto el alto grado de calidad de sus imagineros.

- ◀ (Página anterior) Proceso de eliminación de repintes y repolicromados. Fotografía PFAM.
- ▼ (Abajo) Proceso de eliminación de repintes y repolicromados en la zona correspondiente a ambas piernas y pies. Fotografía PFAM.
- ▼ (Página siguiente) Cristo del Calvario tras su restauración. Fotografía: Tini.





-
- 1 Pablo Francisco Amador Marrero. *El legado indiano en las Islas de la Fortuna. Escultura americana en Canarias, España*, 2007.
- 2 C. Morín, *Patrimonio Histórico Artístico de Guía de Isora*. Guía de Isora, Tenerife, 1990, pp., 71-72.
- 3 J. M. Mesa Martín, “*Guía de Ysora y el Santísimo Cristo de la Habana: una visión del panorama artístico de Cuba en el siglo XVIII*”, en *El Día*, 8 de septiembre de 1994.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Juan Gómez Luis-Ravelo, *Los legados de escultura americana...*, *op.- cit.* pp. 18-20. El mismo autor en un artículo anterior ya aludía a la procedencia indiana de la talla icodense. Juan Gómez Luis-Ravelo, “Esculturas hispanoamericanas del Cristo Crucificado en templos de Ycod” en *Programa de la Semana Santa*. Icod de los Vinos, 1990, s/p.
- 6 Véase Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, “Don Gonzalo Luis Alfonso y la escultura del Cristo de la Dulce Muerte” en *Programa de la Semana Santa*, Icod de los Vinos, Tenerife, 2004, s/p.
- 7 Investigadores posteriores han tomado la noticia que apunta este investigador y cuyas referencias se conservan en el archivo que lleva su nombre del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Referencia citada por primera vez por Alfonso Trujillo Rodríguez, “Elementos decorativos indianos en el retablo canario”, en *II Coloquio de Historia Canario América*, (1977), T. II. Las Palmas de Gran Canaria, Casa Colón, 1979, p., 456. También Martínez de la Peña en el mismo coloquio alude al posible origen cubano de la talla del patrón, aunque sin hacer referencia a documentación alguna, centrándose en las semejanzas con el San Ginés de la capital, con el que creemos difiere sustancialmente.
- 8 María de los Reyes Hernández Socorro, (Coordinadora), *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales, siglos XVI-XIX*, Cabildo de Gran Canaria, Islas Canarias, 2000, p., 166.
- 9 Juan Gómez Luis-Ravelo, “La huella del martirio de Cristo en las imágenes devocionales de Icod”, en *Programa de Semana Santa*, Icod de los Vinos, Tenerife, 1994, s/p.
- 10 *Ibidem*. Así se consigna en la documentación de un “cuaderno de citas” conservado en el Archivo de la Casa de Aguiar, Icod de los Vinos, Tenerife.
- 11 Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, *Sobre la ermita de Nuestra Señora de los Afligidos*, en *Semana Santa de Icod de los Vinos*, s/n.
- 12 *Idem*.
- 13 Estudio realizado por el Doctor Enrique Parra de la Universidad Alfonso X el Sabio, Madrid.