

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 Seminario de Escultura

Encrucijada

Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México Año II, número 1, agosto 2009

Editor

Pablo F. Amador Marrero

Consejo editorial

Elisa Vargaslugo Hugo Arciniega Clara Bargellini Pablo F. Amador

Patricia Días Cayeros Gabriela García Lascurain Luisa Elena Alcalá Gabriela Siracusano José Carlos Pérez Morales Lorenzo Alonso de la Sierra

Digitalización y diseño

Tania Ixchel Pérez González. Laboratorio de Hipermedios IIEs UNAM

Portada

Detalle "Proseción de la imagen de Nuestra Señora de Loreto", Iglesia de San Pedro Zacatenco. Foto; Pedros Ángeles, Archivo fotográfico Manuel Tussaint, 2009.

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

El Boletín Encrucijada es una publicación semestral 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). Certificados 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 encrucijada@gmail.com

SUMARIO

- 6 EL ESCULTOR CORDOBÉS JUAN DE MESA Y LA ORDEN DE LA MERCED. Reflexiones y nuevas atribuciones. José Carlos Pérez Morales
- SOLEMNE PROCESIÓN A LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO: LA EPIDEMIA DE SARAMPIÓN EN 1727. Luisa Elena Alcalá, Patricia Díaz Cayeros y Gabriela Sánchez Reyes
- 52 EL MAESTRO MAYOR DE TODAS OBRAS ANTONIO DE ORBARÁN. Puebla de los Ángeles 1603- Tenerife 1671. Jesús Pérez Morera
- 120 UNA ESCULTURA GUATEMALTECA EN CÁDIZ, ESPAÑA.
 El análisis polícromo como clave para su catalogación. Pablo Francisco
 Amador Marrero
- 130 LA TÉCNICA DE UNA OBRA MAESTRA. La imagen flamenca del Cristo de La Laguna, Tenerife. Margarita Rodríguez González y Pablo Francisco Amador Marrero

Presentación

La Revista digital Encrucijada vio su primera luz en noviembre del 2008 cuando bajo el mismo título nos congregamos en la ciudad de Oaxaca para celebrar el I Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal. Mientras trabajamos arduamente en la publicación de las memorias de dicha reunión académica llega este nuevo numero con un cambio significativo en torno a su periodicidad. En un principio establecimos que sería una publicación cuatrimestral; sin embargo, se nos ha abierto la posibilidad de editarla también en formato impreso. Dado el costo que esto acarrea, hemos optado por trabajar en dos únicos números anuales que, como es posible apreciar ya desde ahora, serán mas extensos.

Una vez mas deseamos hacer un llamado a la comunidad de interesados en temas que directa o indirectamente puedan ser vinculados con la escultura virreinal americana para que difundan sus investigaciones por este medio. Así damos de nuevo la bienvenida a una diversidad de formatos y categorías (hallazgos, noticias, artículos científicos, reseñas o historias puntuales sobre la restauración de alguna pieza relevante) con la finalidad de consolidar nuestra propuesta digital.

Finalmente, aprovechamos este espacio para hacer de su conocimiento que gracias al apoyo recibido por la Universidad Nacional Autónoma de México a través del PAPIIT (Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico) también ha tomado cuerpo un Seminario de investigación interdisciplinaria en torno a la Escultura Novohispana con sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas y que lleva por titulo Bajo el Signo de Proteo. Dicho seminario tiene el objetivo de sentar las bases para un estudio mas sistemático de la escultura virreinal a partir de reuniones periódicas en que se aborden temas puntuales así como del trabajo paralelo de investigadores y alumnos en archivos, bibliotecas y colecciones de escultura. Es nuestro deseo que las investigaciones de los miembros de este seminario también nutran esta joven publicación.

Patricia Díaz Cayeros • Pablo Francisco Amador Marrero







EL ESCULTOR CORDOBÉS JUAN DE MESA Y LA ORDEN DE LA MERCED

Reflexiones y nuevas atribuciones

A mi abuelo, recordando aquellos días en que deambulábamos juntos por los senderos del arte en la intimidad de un patio sevillano. A María, mi esposa y compañera, apoyo incondicional Y a ti, que vienes de camino, porque ya lo eres todo para mí

José Carlos Pérez Morales • Universidad de Sevilla

LA AMBIGÜEDAD DE JUAN DE MESA

El término "desconocimiento" en relación con la vida y producción artística del cordobés Juan de Mesa y Velasco (1583-1627) ha sido recurrente en la historiografía tradicional. Éste se debe tanto a las lagunas documentales existentes como a la falta de un catálogo razonado de su obra. Sin embargo, en la actualidad, no hemos de seguir manteniéndolo. Realmente, el apelativo que más se ajusta a esta situación sería el de ambiguo. La "ambigüedad" hace referencia a los distintos modos de entender una situación así como admitir varias interpretaciones dando, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión. En el caso del artista que nos ocupa, todos estos calificativos adquieren una nueva dimensión. La falta de noticias en cuanto a su biografía ha dado pie a elucubraciones, muchas de ellas forzadas e incluso llegando a darse interpretaciones erróneas.

En el ámbito estilístico, la obra de Mesa es identificable por su acentuado dramatismo. No exentos de razón, los grandes investigadores han acudido al movimiento del alma¹, el estado anímico como elemento diferenciador del arte de su maestro, Juan Martínez Montañés (1568 - 1649). Estos rasgos, relacionados por algunos con la escuela escultórica vallisoletana, encarnada en la figura de Gregorio Fernández, son definitorios a la hora de la identificación de la práctica mesina. No obstante, el cordobés no se desligó totalmente del arte de su mentor. Relata Bendala que "si Mesa aparta su arte de Montañés al separarse de los valores clásicos que predica el gran maestro, no lo hace de modo continuo, hay regresiones a la fuente clásica, como el excelente San Juan Bautista del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1623-1624), cuya cabeza parece sacada de un modelo helenístico, se vuelve a un tratamiento anatómico a lo Montañés y a los gestos pausados. No es un volver a encontrarse con la "belleza antigua", sin dramas ni tensiones, sino un buscar la pausa, decoro y valentía que la idea y bizarra ejecución dan". Sin embargo, lo equilibrado del maestro alcalaíno se torna patetismo expresionista y crispación³ en sus tallas más personales.

Estamos, por tanto, ante dos modos de plasmar una misma realidad; mesura e inquietud se alternan en sus creaciones produciendo, al igual que en el plano biográfico, cierta sensación de desconcierto. Es más, los "altibajos" estilísticos pueden traspolarse al terreno técnico; las diferencias de calidad entre algunas de sus obras es patente. Aún partiendo de la premisa que, en base a la importancia del encargo y de sus condiciones, así será el tiempo de dedicación de la obra, en Juan de Mesa, esta circunstancia, estará muy marcada.

Sin embargo, no es este el momento de volver a plantear las mismas cuestiones que se vienen achacando en cuanto al estudio de este artífice sino el poner en la palestra una serie de recursos gracias a los cuales podrán paliarse muchas interpretaciones aventuradas en pos de hipótesis fundamentadas. Irremisiblemente, todo esto pasa por una nueva revisión; aunque no un simple compendio bibliográfico y documental a la usanza sino un "empezar de cero" con el fin de llegar a teorías sólidamente apoyadas en los textos, si se conservaran, o en datos paralelos coherentemente imbricados.

En conclusión, todas las hipótesis e interpretaciones que de este estudio irán emanando han tenido dos puntos de referencia de capital importancia: 1.- los documentos: los corpus documentales de las primeras décadas del siglo XX son un apoyo fundamental; sin embargo, la lectura directa de la fuente histórica y su interpretación dentro de un contexto concreto nos ofrecerá toda la información en ella contenida; y, 2.- catalogo de obras: la identificación de obras a las cuales nos remiten los textos completa en el plano físico los datos aportados. Una correcta reflexión de éstas, a la luz de nuevas atribuciones, respaldadas tanto en el plano organoléptico como el histórico en base a hipótesis coherentes, dará sentido completo.

Si el catálogo se sistematiza en función del conocimiento de estas creaciones, tanto documentadas como atribuidas, es hoy el momento, apoyándonos en nuevas identificaciones y adscripciones a nuestro autor, de plantear otra categorización. El presente estudio esbozará solamente una parcela que puede aportarnos aún datos suficientes que permitan argumentar esta moderna visión que proponemos: la relación de Juan de Mesa con las órdenes religiosas.



- ▲ (Página 6) Detalle. ¿Juan de Mesa? San Ramón Nonnato, 1624. Palacio Ducal de Medina Sidonia. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Fotografía: José Carlos Pérez Morales.
- ▲ Juan de Mesa, *San Juan Bautista*, 1623. Museo de Bellas Artes. Sevilla. Fotografía: Pedro Feria Fernández.
- Juan de Mesa. *Cristo de la Buena Muerte*. 1620. Capilla Universitaria. Sevilla. Fotografía: Enrique Pareja López.

El término mecenas se refiere, en general, a un personaje con poder que patrocina las letras o las artes. No obstante, en este momento lo utilizaremos de manera muy personal y con un fin concreto. En múltiples ocasiones se ha incidido en la relevancia de las imágenes devocionales que el artífice cordobés ejecuta para las hermandades. No vamos a cuestionar este aspecto sino a realzar y reflexionar sobre otro: su relación con las órdenes religiosas, lo cual nos proporcionará una nueva perspectiva, esperamos novedosa y esclarecedora.

Doña María Elena Gómez Moreno, docta investigadora en temas escultóricos, relataba, en referencia al imaginero cordobés, que sus realizaciones eran "imágenes sueltas, hechas por encargos de particulares o de cofradías, que exigían mucho y pagaban poco. Al no gustar Montanés esta clase de trabajos, pronto se convierte Mesa en el escultor de las cofradías" ⁴. Sobre este parecer, reflexionaba Muro Orejón, Mesa "reunía [...] las dos condiciones requeridas por las Cofradías sevillanas: una ejecución depurada, brillante, magníficamente emotiva, eminentemente asequible al pueblo y pocas exigencias monetarias. Estas son las razones... del gran número de imágenes que ejecuta para las Hermandades de nuestra ciudad"⁵

Ciertamente, algunas de las cofradías de la ciudad de Sevilla ostentan como imágenes titulares obras de primer orden en la producción de Juan de Mesa. Sirvan como ejemplo los magníficos crucificados advocados del Amor, de la Conversión o de la Veracruz, éste último en la localidad de Las Cabezas de San Juan. Del mismo modo, los Nazarenos del Gran Poder y el cordobés de La Rambla así como las férreas atribuciones del Cristo Yacente de la hermandad del Santo Entierro o la Virgen del Valle. El conocido grupo escultórico de Las Angustias, titular de la homónima hermandad cordobesa, a pesar de estar concertado por el agustino fray Pedro de Góngora Angulo, estaba destinado a la cofradía tal y como se desprende de las cuentas del licenciado Alonso de Guevara, visitador general, a fecha de 21 de noviembre de 1628: "... mas se le descargan al dicho hermano maior [Francisco García de Paredes] quatro mil y tres reales que tubo a costa una Ymagen de nuestra señora de las Angustias y un Xpto. Grande en los brazos que se hizo de bulto en la ciudad de Seuilla..."6

Con todo, la talla que marcó un hito dentro de su devenir artístico, el Cristo de la Buena Muerte, hoy titular de la hermandad de Los Estudiantes, fue realizada para una de las órdenes religiosas más pujantes del momento, la Compañía de Jesús. Pedro de Urteaga, prepósito de la Casa Profesa de la Compañía en Sevilla contrata "dos ymagenes de escultura la una con cristo crusificado y la otra una madalena abraçaza al pie de la crus de madera de cedro anbas a dos de la estatura ordinaria umana". Este inefable Cristo fue tomado como modelo para futuros encargos como el del que se ubica en la madrileña catedral de la Almudena⁸ o el, aún sin identificar, rubricado con el pintor Antonio Pérez en mayo de 16279. En cuanto a la Magdalena, Francisco Amores la relaciona con el simulacro conservado en el convento sevillano de la Encarnación¹⁰. No obstante creemos que la estética se ajustaría más con el busto mutilado que custodia la colección Lázaro Galdiano de Madrid¹¹. Sobradamente conocidas son los santos Ignacio de Loyola y Francisco Javier que hoy están en la iglesia de San Francisco del Colegio de San Luis Gonzaga en El



9

Puerto de Santa María, precisamente las que sacaron a la luz el nombre del ilustre cordobés, discípulo de Martínez Montañés¹².

En líneas posteriores referiremos una serie de piezas destinadas a otras órdenes religiosas, algunas de reciente aparición y otras por vez primera, que son el reflejo de la continua revisión e imbricación de datos, fuentes y noticias; estamos de acuerdo que no ha de realizarse aquí una exhaustiva labor de investigación de cada una de ellas, la cual se está llevando a cabo para un estudio más detallado, pero es conveniente su mención con el fin de ampliar coherentemente la producción del artista que nos ocupa.

Como otros muchos autores del momento, Mesa participó del comercio con el Nuevo Mundo. Este fenómeno, rico en matices, ha sido y es motivo de investigaciones muy variopintas que nos están otorgando valiosa información acerca de este tipo de transacciones comerciales. Éstas se encuentran documentadas desde comienzos del siglo XVI¹³ y se desarrollarán durante todo el siglo XVII. Dentro de las actividades que se llevaban a cabo, paralelamente a la compraventa, se encontraba el encargo de efigies, a través de mercaderes, con las que ornar el interior de las iglesias



y conventos que se estaban concluyendo. En esta línea, y presumiblemente para los agustinos de Tierra Firme, encarga el capitán Andrés Marín, en enero de 1619, a través del pintor Vicente Perea, la hechura de un San Nicolás de Tolentino. Esta obra fue identificada recientemente con la que se encuentra en el Museo Arquidiocesano de Mérida en Venezuela, manejando los datos desde su embarque y distintos destinos por tierras venezolanas¹⁴.

El padre fray Francisco de la Cruz, carmelita descalzo del convento del Santo Ángel de la Guarda concertaba con Mesa "una ymagen de sant Joseffe de madera de cedro de bara y media de alto con su peana en proporcion de borne y su diadema de madera y un niño Jesus de la mano en proporcion de la misma madera de cedro todo ello en la conformidad de otro santo con su niño questa en la yglesia de nuestra señora de los rremedios de triana de la dicha horden acabado e dorado y estofado y encarnado de mate en toda perfección"15. Aún sin identificar¹⁶ parece ser que no fue la única imagen que el artista ejecutara para el Carmelo. El convento de Santa Ana de Sevilla es regentado por las carmelitas descalzas desde 160617. Uno de los altares de la nave de la epístola está centrado por una Virgen con el Niño, advocada de la Estrella. La imagen en cuestión, fechada en el siglo XVII¹⁸, no ofrece dudas en cuanto a su relación con otras tallas marianas de Juan de Mesa¹⁹, tanto en los rasgos fisiológicos como en las características del atuendo y composición general.

Sin lugar a dudas, el contrato con los Cartujos supuso un reto para él, no solo en el plano técnico sino en el personal ya que dicho acuerdo derivaba de un incumplimiento de su maestro Montañés. Las hechuras de la Virgen con el Niño y San Juan Bautista son prueba fehaciente de su habilidad y pericia.

Conjuntamente con el San Nicolás, el fraile dominico Jorge de Acosta conviene con Mesa "una ymagen de nuestra señora del rrosario con un niño en los brazos eftofados de pulimento de bara y medio de alto fin la peana y con la peana de un codo de alto dorada y embarniçada y el niño que fe pueda quitar"²⁰. La talla viajó, junto a San Nicolás, hasta Tierra Firme, pasando a los dominicos de Isla Margarita, en cuya iglesia parroquial existe una hechura que puede identificarse

con la comentada²¹. También para la orden de predicadores de la localidad sevillana de Marchena pudo colaborar pues el Santo Domingo que corona el retablo de la iglesia de San Pedro, pese a la altura que se encuentra y su regular estado de conservación, ostenta rasgos de cierta calidad²². Por otro lado, existen datos que interrelacionan a Mesa con Marchena como el contrato para la ejecución de un San Francisco en 1620 con el vecino de la localidad Juan de Rueda, que pudiera ser el maestro albañil que levantara la sacristía de la iglesia de San Juan en 1627; o la presencia de su tutor, Luis de Figueroa como posible autor del retablo de la iglesia de San Pedro, el cual remata esta efigie dominica²³.

En la más reciente monografía del escultor, se señalaba una desaparecida imagen de San Francisco que se conservaba en la iglesia de Santa María de la Asunción de la localidad sevillana de Guadalcanal como posible identificación con el citado contrato que Mesa rubricaba con Juan de Rueda, sobre todo por afinidades iconográficas entre el documento y la talla: "una hechura de San Francisco que tenga dos baras de alto con la peana con sus llagas y un Xpo en la mano el qual a de ser de pino de sigura y el rostro manos y pies y la hechura del Xpo a de ser de sedro el qual me obligo a hazer en toda perfecion"24. Sin embargo, existe un concierto anterior entre Mesa y fray Pedro Meléndez, Vicario del convento de Nuestra Señora de la Consolación, de la Tercera Orden Franciscana en Sevilla, para ejecutar un Seráfico Padre que, aunque no cumple con los requisitos iconográficos, sí exigía "ansi mismo una caxa *en que pueda yr metido"25*. Con toda probabilidad la imagen se trasladará a otra ubicación.

Conserva la iglesia de Santa Cruz de Sevilla un altar presidido por la imagen de San Eloy, patrón del gremio de los Plateros. Éste, que se nos presenta ataviado con ropajes de obispo, posee unas características que lo acercan a la órbita de Mesa. En cuanto a su cronología sabemos que, a fines del siglo XVI, el referido gremio lleva a cabo un cambio de sede al convento casa grande de San Francisco debido a la supresión del hospital de San Eloy²⁶. Es más, hacia 1618, se pretendía hacer una imagen del santo patrón. La talla venerada en la parroquia sevillana puede corresponderse con la ejecutada en estos años. María Jesús Sanz

no la identifica al no aparecer en los inventarios hasta 1686²⁷; sin embargo, en su casulla presenta relieves de santos franciscanos lo que puede orientarnos a que se ejecutó en el lapso temporal en que el gremio adecentaba su capilla en el cenobio franciscano.

También trabajó Mesa para congregaciones hospitalarias. El 11 de enero de 1618 contrataba fray Juan de Contreras, prior del hospital de Nuestra Señora de la Paz, un "san carlos borromeo con su peana de un codo de alto y el santo de bulto de dos varas de madera de cedro bueno bien fecho y acauado con un crucifijo en la mano yzquierda de la misma madera"²⁸, conservándose el santo en el mismo recinto para el que fue acordado. En la misma iglesia existe una imagen de San Juan de Dios con caracteres muy cercanos al cordobés.



- ◀ ¿Juan Martínez Montañés? *San José con el Niño*, 1609-10. Iglesia conventual de San José. Sevilla. Fotografía: Pedro Feria Fernández.
- ▲ ¿Juan de Mesa? Virgen de la Estrella. Hacia 1620. Iglesia conventual de Santa Ana. Sevilla. Fotografía: José Carlos Pérez Morales.

Hernández Díaz desestimó la adscripción "por hallar ausentes de la misma los elementos que a mi modesto entender caracterizan su labor"29. Nosotros retomamos la atribución a Mesa lanzada por Muro Orejón, la cual asimismo puede avalarse por las fechas, ya que el 5 de julio de 1625 el ensamblador Simón Cosme contrata con Pedro Bravo, prior del monasterio y hospital de Nuestra Señora de la Paz, un retablo "para poner en el al padre Juan de dios fundador de la orden"30. Este dato nos confirma que en tal fecha, 1625, la imagen ya está ejecutada aunque no totalmente policromada pues el 5 de noviembre de 1626, el pintor y colaborador de Mesa, Juan de Uceda Castroverde contrata el dorado del retablo de San Juan de Dios obligándose a "acabar de estofar pintar y encarnar el dicho sancto Juan de dios que es de bulto que está en su altar"31.

Destacaremos a continuación, y para concluir, la exquisita talla de San Esteban que hoy se ubica en el retablo de la Concepción de la iglesia del hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. Arana de Varflora solamente ensalza del recinto las pinturas de Murillo y Valdés Leal³²; idéntica situación se da en la *Noticia*, de González de León³³. Será Gestoso, agotándose el siglo XIX, quien la nombre, adjudicándosela a Montañés. En estudios recientes se fecha hacia 1660 centrando la autoría en algún discípulo del maestro de Alcalá la Real como Ribas. No obstante, a la espera de algún hallazgo documental que lo desmienta, vemos la talla más afín a Mesa y al primer cuarto del siglo XVII, advirtiendo unas semejanzas con otras imágenes, aún por estudiar, como la de San Lorenzo de la iglesia parroquial de la localidad de La Campana y, aunque más lejano, el San Esteban que corona un retablo lateral de la parroquia de El Pedroso, ambas en la provincia de Sevilla³⁴.

▶ Juan de Mesa. *San Ramón Nonnato*, 1626. Museo de Bellas Artes. Sevilla. Fotografía: Pedro Feria Fernández.

▶ (Página siguiente) ¿Juan de Mesa? *San Ramón Nonnato*, 1624. Palacio Ducal de Medina Sidonia. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Fotografía: José Carlos Pérez Morales.

Con todo lo dicho, resta mencionar que el escultor trabajó proporcionalmente mucho más para congregaciones religiosas que para cofradías tanto así que su producción para las primeras se cuadriplica en cuanto a las segundas. Por otro lado, aún falta por citar el verdadero motivo del presente estudio: la relación entre Juan de Mesa y la orden de la Merced y, para dotar de coherencia el desarrollo futuro, recordaremos qué datos teníamos ya en nuestro conocimiento y aquellos que han visto ahora la luz debido a las labores de investigación.



LA MERCED Y MESA: TESTIMONIOS

La primera obra documentada del artista cordobés, rubricada el 9 de octubre de 1615, es, precisamente, un encargo de los mercedarios. En dicho concierto puede leerse "como yo Juan de mesa maestro escultor vezino desta ciudad en la collacion de onniun santorun en la peña horada otorgo e conosco que soy conbenido e concertado con el padre fray alonso de la concepcion de la horden de nuestra señora de las mercedes descalzos comendador del convento de san Josefe de la dicha horden de la billa de Fuentes en tal manera que e de ser obligado como por la presente me obligo de hazer un san josefe con un niño Jesus de la mano de escultura de madera de sedro que a der el santo de siete quartas y media de alto y el niño Jesus de una bara de largo poco mas o menos lo que ubiere menester conforme a la buena correspondencia encima de una peana el santo y el niño con su arbol y azucenas y con sus diademas todo bien hecho y acabado en toda perfecion... el cual dare acabado en la forma susodicha para que se pueda encarnar el ultimo dia del mes de noviembre que viene deste año de seiscientos e quinze y por el precio de la madera y manifatura y de las demas cosas se me a de dar e pagar setenta ducados"35.

El 23 de mayo del año siguiente se cancelaba dicha escritura. Sin embargo, su relación con los mercedarios no iba a finalizar en la hechura de estas efigies. El fraile recoleto Domingo de los Santos acuerda, en enero de 1622, "una hechura de un xpo de cuerpo natural de un honbre para el dicho conbento de san josefe la qual dicha hechura yo tengo comenzada a hacer de madera de cedro con su cruz de borne y la tengo de dar fecha y acabada en toda perfecion y a contento y satisfacion del dicho padre frai domingo de los santos de oy dia de la fecha desta carta en tres meses primeros siguientes durante el qual dicho tiempo no e de poder alzar la mano del para con mas buena comodidad tenello acabado²³⁶. Veinte meses más tarde, en septiembre de 1623 se otorgaba carta de pago.

La restauración de la pieza, ejecutada por Enrique Gutiérrez Carrasquilla entre 1997 y 1998, aclaró ciertos aspectos: en primer lugar que, en origen, se trataba de un Cristo muerto, con llaga en su costado. El que hoy vemos se nos muestra vivo y todo apunta a que fue el propio Mesa quien modificó la iconografía al

identificarse una pieza de madera ocultando la fístula costal; la policromía se corresponde con la originaria de la hechura. Es más, incluso se ha podido constatar el disimulo con pigmentos del reguero de sangre que brotaba desde la llaga y continuaba hasta el perizoma; y, en segundo lugar, que a pesar de la cancelación del contrato se firmara en 1623, en el interior de la figura se halló un documento en el cual se fijaba la conclusión del Crucificado el 7 de noviembre de 1622³⁷. Se ha apuntado que, quizás, debido a ciertos encargos de



importancia como el Cristo de la Agonía de Bergara o las piezas para la Cartuja de las Cuevas, se retrasara esta rúbrica³⁸; esta tesis puede avalarse debido a la importancia de la trascendencia de quienes encargaban ya que es la propia Compañía de Jesús la que precisa de sus servicios en la ejecución de sus santos principales, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

Finalmente, la última obra documentada que Mesa ejecuta para la Merced data de 1626, un año antes de su óbito: "juan de mesa escultor otorgo que soy conbenido con el padre frai juan de san ramon rrecoleto descalzo de la horden de nuestra señora de las mercedes rredencion de cautibos probincial de la probincia de andalucia de la dicha horden rresidente en esta ciudad de seuilla en tal manera que yo e de ser obligado y me obligo de hazer un san rramon que tenga siete quartas y media de alto de cedro y la peana con sus agallones y el dicho santo a de tener en la mano yzquierda un libro y en la derecha que pueda tener un sol o una custodia y mas a de tener un candado en la boca y un capelo de carnal y encima del abito una como muceta de cardenal abierta por delante un poco que descubra el abito con sus botones y los pies descalzos con sus cendalias"39.

Esta pieza, hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, a la sazón antiguo cenobio mercedario, fue realizada, al igual que el mencionado crucifijo, para la iglesia de San José y es definitoria del estilo de Mesa, donde la pesadez de los paños ha derivado hacia una sensación de ligereza, dotándolos de cierto vuelo. Esto, además, otorga a la composición un garbo y arrogancia destacables, haciendo de la efigie un espectáculo visual que puede contemplarse desde multitud de ángulos.

En conclusión, aunque son sólo tres los encargos documentados de la orden de la Merced a Juan de Mesa, puede constatarse la importancia de éstos, tanto en el plano artístico, siendo piezas de primera fila, como en el biográfico, marcando tres hitos en su devenir vital.

La Casa Ducal de Medina Sidonia

Resultaba extraño que, tras una fulgurante carrera artística, con una gran cantidad de obras de calidad

en un período de nueve años, hacia 1624, desapareciera todo rastro de sus obras y su persona. Por ello, Hernández Díaz denominó esta época con el título de "paréntesis expectante", que se prolongaría hasta 1626, aludiendo a la débil salud del artífice cordobés⁴⁰. Esperemos que las siguientes líneas sirvan para aclarar, en cierta manera, esta pequeña parcela que constituía ese bienio.

Recientemente, voces autorizadas como Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, al reseñar la imagen de Nazareno conservada en la iglesia parroquial del Divino Salvador de la localidad gaditana de Vejer de la Frontera, han intuido ciertos rasgos características que la acercan a Mesa. No obstante, como bien dicen, ésta fue intervenida en el siglo XVIII, sustituyendo la cabellera tallada que poseía por la peluca que hoy ostenta⁴¹.

Existen testimonios documentales del encargo de esta talla. Fechado en Vejer a 16 de septiembre de 1624 ante el escribano público Alonso Gómez Cueto, dice así: "Sepan quantos esta carta vieren como yo, Diego Rodriguez Quijada, dorador, morador en esta villa de Vejer de la Frontera, otorgo por la presente que soy conbenido a favor de la cofradía de Jesús nazareno situada en el convento de las Mercedes de esta villa con Don Juan de



Mesa, hermano mayor y Pero Gonzalez Baro, mayordomo della, de haser para la dicha cofradía e procepcion que se hasse los biernes de la Semana santa de cada un año una hechura de Jesús nazareno, en el tiempo, por el precio y en la forma y con las condiciones siguientes.

Primeramente, tomo a mi cargo la dicha hechura y me obligo de la traer a mi costa de la ciudad de Sevilla para la dicha cofradía y entregarla a los dichos hermano mayor y mayordomo della en esta villa, para el miércoles de senissa del año primero que verna de mill y seiscientos y veinte y sinco, y a de ser de madera de sedro, de estatura de ocho quartas con su peana y cruz hueca, y todo lo demas necesario, para que luego después se empiece a obrar y encarnar y acabarla de mi mano para la procepcion del Biernes Santo del dicho año, sin que en ello aya falta alguna...". El 24 de noviembre de 1625, Diego Rodríguez otorgaba carta de pago ante el mismo escribano⁴².

A pesar de ello, existen dudas de que la imagen actual sea la citada en el texto pues parece ser que está ejecutada en pino y no cedro como se reflejaba; es más, aunque la capilla fue costeada por la cofradía, la talla no le debe pertenecer pues "hacia 1690, en el Libro de Protocolo del Convento de la Merced se dice que la imagen de Jesús es propiedad de la comunidad mercedaria"⁴³.

La estética de la efigie vejeriega nos emplaza directamente a la del Nazareno rambleño, ejecutado por Mesa en 1622, no sólo por sus marcados rasgos faciales, de patente afinidad, sino en el modo de trabajar manos y pies, así como la parte inferior de las piernas. Esta relevante fisonomía y su posible propiedad mercedaria planteaban inquietantes cuestiones. ¿Qué relación podía tener Mesa con el ámbito provincial gaditano? Indagando un poco más, puede corroborarse la presencia de la Casa Ducal de Medina Sidonia en la fundación del convento mercedario de Vejer⁴⁴ y existen documentos que vinculan al artista cordobés con este linaje.

En el Archivo de la Casa Ducal se conserva un documento que refleja el pago a Juan de Mesa, a 10 de julio de 1619, de "quattrocientos reales que se los libro por la talla que ha hecho para los frascos de las escopetas que su Señoría el Duque de Medina Sidonia ha mandado hazer para su Magestad y tome Vuestra Merced carta de pago del dicho Juan de Mesa que con ella y esta tendrá recaudo bastante" ¹¹⁵.



En este momento surge una duda, quizás aún sin una respuesta concreta. ¿Por qué encarga el duque de Medina Sidonia tal obra a Mesa siendo un escultor más en la Sevilla del valorado Montañés? Aunque todavía no podemos dar un dato preciso que lo esclarezca cabe pensar en la figura del pintor Juan de Uceda Castroverde como posible enlace ya que, por un lado, en 1599, se concierta para las pinturas y el dorado del

- ◀ Juan de Mesa? San Pedro Nolasco. Palacio Ducal de Medina Sidonia. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Fotografía: José Carlos Pérez Morales.
- ▲ ¿Juan de Mesa? *Nazareno*. 1624-25. Iglesia parroquial del Divino Salvador. Vejer de la Frontera (Cádiz). Fotografía: José Carlos Pérez Morales.
- ▼ (Página siguiente) Detalle. ¿Juan de Mesa? *San Ramón Nonnato*, 1624. Palacio Ducal de Medina Sidonia. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Fotografía: José Carlos Pérez Morales.

altar del claustro del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda con el clérigo Gerónimo de Herrera como albacea del maestro Alonso Oretano, a la sazón artista que trabajó para el duque de Medina Sidonia⁴⁶; por el otro, la relación profesional de Uceda y Mesa está documentada, por ejemplo, en el San Antonio para Francisco de Quintanilla⁴⁷, hoy en la ermita de Setefilla de Lora del Río o la Inmaculada que el propio pintor le encarga⁴⁸.

El Palacio de Medina Sidonia, sito en Sanlúcar de Barrameda, posee una interesante colección escultórica, heredada en gran parte del convento mercedario de la localidad. El Duque Manuel Alonso Pérez de Guzmán junto con su esposa Juana Lorenza Gómez de Sandoval y la Cerda fundaron este convento de religiosos descalzos de Nuestra Señora de la Merced. La iglesia se concluye junto con sus ornamentos a fines del año 1624, haciéndose "fiesta de su dedicación con más suntuosidad y pompa que la que hemos descrito de la fundación del convento, colocándose el Santísimo en ella el domingo infraoctavo de la Epifanía 12 de enero de 1625 a los 9 años de la erección del convento".

Existen en la citada Casa Ducal dos efigies de una calidad indiscutible y que representan las iconografías más importantes de la Merced: San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato. Al describir la iglesia, Fernando Guillamas incide en que "tiene el cuerpo de la Iglesia cuatro capillas por banda, las seis con hermosas rejas de hierro torneadas, excelentes retablos dorados y pinturas esquisitas [...] Las seis capillas referidas las dio el Sr. Duque D. Manuel a sus principales criados con la obligación de su adorno, a saber: la de san Pedro Nolasco que es la primera inmediata al púlpito, a D. Miguel Páez de la Cadena Ponce de León, caballero del orden de Calatrava, su caballerizo mayor: la que sigue de san Ramón Nonato, a D. Diego de Ormaza y Herrera del orden de Santiago, su mayordomo mayor [...] Ayudan a la decencia y decoro de la Iglesia la cantidad de Imágenes mayores y menores con que está enriquecida [...] las de los gloriosos San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, perfectas"50

Tales obras las creemos de mano de Juan de Mesa; incluso, la de San Ramón Nonnato ostenta tal grado de perfección técnica que debió ser el propio escultor





quien la gubiara. Sin desmerecer, la restante de San Pedro Nolasco, también de menor proporción, en su ejecución pudo incidir la mano de algún oficial del taller.

Años antes, el 19 de abril de 1605, Manuel Alonso Pérez de Guzmán y Juana de Sandoval, habían rubricado la escritura fundacional del convento mercedario de Huelva. Fueron comendadores fray Hernando de Santa María, quien también aparecerá más tarde en la fundación mercedaria de Sanlúcar, y fray Tomás de la Concepción. Estos personajes rubricarán en 1622 el documento que se encontraría en el interior del Crucificado de la Misericordia que Mesa realizara para el convento de San José, ya comentado.

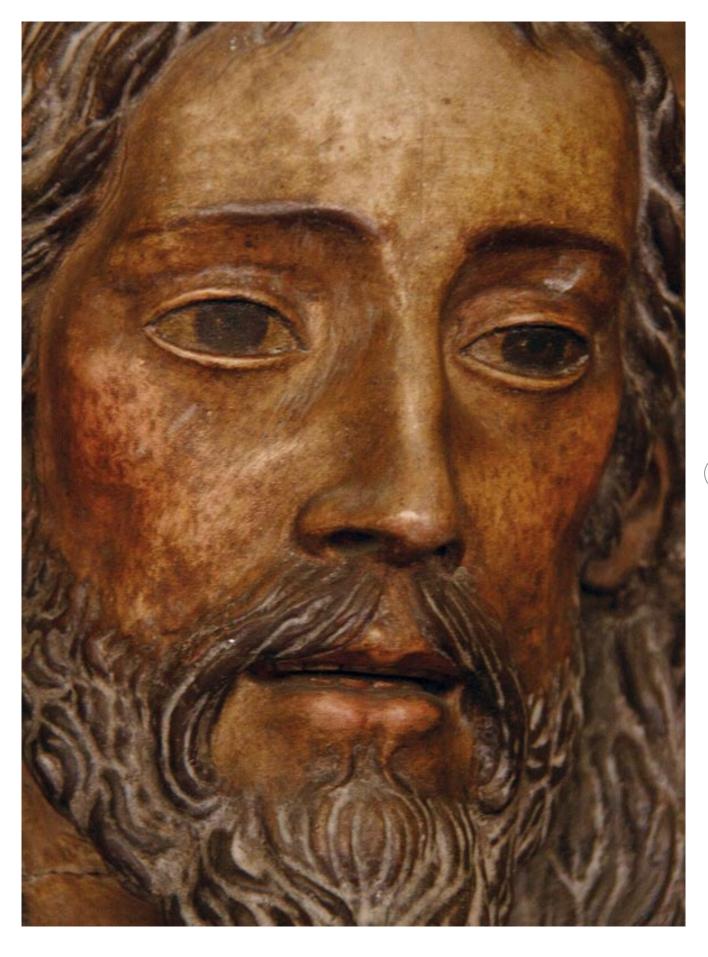
El 2 de mayo de 1615, al hacendado Alonso Ramírez Cansino le es concedida la licencia de una capilla para el entierro de su familia en el convento mercedario onubense. Al tener que ornar el recinto en corto espacio de tiempo, pues el Conde de Niebla deseaba inaugurar solemnemente la iglesia en 1618, encargó retablo e imagen principal, la cual sería San Antonio Abad. El único documento que atestigua cronológicamente esta labor es el contrato del dorado de dicho altar, en marzo de 1617, con Alonso Bejarano⁵¹.

La imagen, considerada una de las más antiguas, a tenor de los datos expuestos, ofrece una cronología muy concreta entre 1615 y 1617. Las relaciones paralelas que venimos argumentando entre la Casa Ducal de Medina Sidonia y sus fundaciones mercedarias, así como, el porte y características tan peculiares que posee, nos hace reflexionar sobre la posible autoría de Mesa. Sus semejanzas con otras obras de estos años, fundamentalmente el San José con el Niño, realizado para los mercedarios de Fuentes de Andalucía, y el San Blas, hoy en el convento sevillano de Santa Inés, apoyan esta tesis. Incluso otras tallas atribuidas, como el Nazareno del convento de Santa María de Jesús, pueden cercar tanto fechas, ambas entre 1615 y 1617, como modos de ejecución pues las dos denotan todavía una falta de práctica pudiendo apreciarse ciertos "fallos compositivos".

Conclusión

La revisión y reflexión acerca de este autor desde diversos planos y puntos de vista se hace aún muy necesaria. Las nuevas obras no hacen más que acrecentar la valía de un artista que no fue tan maltratado por su tiempo tanto como por la historia. Cada creación encierra en sí misma un universo de posibilidades por descubrir, entender y difundir.

El presente estudio pretende, a la luz de nuevas atribuciones, aclarar dos aspectos: por un lado, enfatizar la importancia del conocimiento amplio del catálogo de obras del autor para emitir un juicio válido en cuanto a la categorización e interpretación tanto de su producción como de su biografía; y, por el otro, desmitificar la imagen de Juan de Mesa como escultor de cofradías, aceptando la relevancia que tuvieron este tipo de creaciones aunque proponiendo una puesta en valor de las que llevó a cabo para las congregaciones religiosas. Asimismo, supone un granito más de arena en una parcela, Mesa y los mercedarios, que nos esconde maravillosas sorpresas; sirvan de ejemplo el exquisito relieve que representa el Santo Rostro que se conserva en el referido Palacio de Medina Sidonia o el San Ramón de la iglesia conventual de la Asunción⁵², ambos muy cercanos a la estética del que se ha convertido, por méritos propios, en el más valorado discípulo de Montañés.



Encrucijada

- 1 Florentino Pérez-Embid, Enciclopedia de la cultura española, v. IV, Madrid, Editora Nacional, 1963, p. 310.
- 2 Manuel Bendala Galán, Manuel del arte español: introducción al arte español, Madrid, Silex Ediciones, 2003, p. 590.
- 3 Rosario Anguita Herrador, El arte barroco español, Madrid, Encuentro, 2005, p. 89.
- 4 María Elena Gómez Moreno, Breve historia de la escultura española, Madrid, Editorial Dossat, 1951, p. 130.
- 5 José Hernández Díaz, Juan de Mesa, escultor de imaginería (1583-1627), Arte Hispalense 1, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1972, p. 26.
- 6 Archivo General del Obispado de Córdoba. *Visitas generales*. Córdoba, Parroquia de Santa Marina, 1628 (en Juan Aranda Doncel, *La hermandad de las Angustias y la Semana Santa de Córdoba durante los siglos XVI al XX*, Córdoba, Publicaciones obra social y cultural Cajasur, 2004, p. 99).
- 7 Heliodoro Sancho Corbacho, *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía III, Sevilla, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1931, pp. 69-70.
- 8 Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Notas para la Historia del Arte, Sevilla, Rodríguez, Giménez y Cía, 1932, p. 76.
- 9 Antonio Muro Orejón, *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IV, Sevilla, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1932, pp. 89-90.
- 10 Francisco Amores Martínez, "La Compañía de Jesús y las Hermandades de Sevilla. Noticias histórico-artísticas" en *IV Simposio de Hermandades y Cofradía de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2003, p. 95.
- 11 Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales, "Nuevas aportaciones al catálogo del escultor Juan de Mesa" en *Temas de Estética y Arte*, nº XXI, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2007, pp. 66-70.
- 12 Para las obras encargadas por los Jesuitas ver Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, "Juan de Mesa y la Compañía de Jesús: la religiosidad postridentina" en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp.227-246.
- 13 Emilio Gómez Piñol, "Sentimiento religioso e imágenes del Crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI", *Signos de evangelización: Sevilla y las hermandades en* Hispanoamérica, Sevilla, Fundación El Monte, 1999, pp. 63-94.
- 14 José Carlos Pérez Morales, "El comercio de escultura entre Sevilla e Indias en los siglos XVI y XVII: reflexiones y nuevas aportaciones" en *Actas del I Congreso Internacional sobre Escultura* Virreinal, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 (en prensa).
- 15 Miguel de Bago y Quintanilla, *Documentos varios*, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II, Sevilla, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1928, pp. 99-100.
- 16 El investigador Miguel Bago y Quintanilla propuso la idea de una posible identificación de la imagen contratada con la que hoy se ubica en el convento sevillano de San José del Carmen (José Hernández Díaz, *Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa 1583-1627*, Sevilla, Imprenta Gómez Hnos, 1933, p.45). No obstante, en base a los estudios que del recinto acometió María Luisa Cano Navas, cabría rechazar esta adscripción pues ya entre 1609 y 1610 se encontraba realizada la obra, no concordando tampoco ni tamaño ni condiciones de la misma (Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales, "San José con el Niño", AA.VV., *Juan de Mesa*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2006, pp. 316-319).
- 17 Fermín Arana de Varflora, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*, Sevilla, Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía, 1789, pp. 63-64.
- 18 Manuel Serrano y Ortega, Noticia histórico-artística de la sagrada imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran poder se venera en su capilla del templo de San Lorenzo de esta ciudad, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, p. 159.
- 19 Compositivamente se emparenta con la Virgen de las Cuevas (1623) y con la atribuida de similar iconografía del hospital madrileño de Antezana. Los caracteres físicos la relacionan con el relieve de la Asunción de la iglesia sevillana de la Magdalena (1619).
- 20 Celestino López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Notas para la Historia del Arte, Sevilla Rodríguez, Giménez y Cía, 1928, pp. 63-64.
- 21 Enrique Marco Dorta, "Esculturas sevillanas en Colombia y Venezuela", *Archivo Español de Arte*, nº 206, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 1979, p., 174 y José Carlos Pérez Morales, "El comercio de escultura entre Sevilla e Indias en los siglos XVI y XVII: reflexiones y nuevas aportaciones".
- 22 José Carlos Pérez Morales, "Iconografía de la técnica escultórica. Las señas de identidad en la obra de Juan de Mesa" en *ADDEN-DA. I Jornada Internacional sobre investigación en escultura*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas sede Oaxaca, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, sin publicar
- 23 Ibídem.
- 24 Antonio Muro Orejón, Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII, pp. 80-81.
- 25 Miguel de Bago y Quintanilla, *Documentos varios*, pp. 98-99.
- 26 María Jesús Sanz Serrano, *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros. 1341-1914*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp. 146 y ss.
- 27 Ibídem, p.204.
- 28 Celestino López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Notas para la Historia del Arte, Sevilla, Rodríguez, Giménez y Cía, 1928, pp. 226-227.

- 29 José Hernández Díaz, Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa 1583-1627, p.50.
- 30 Antonio Muro Orejón, Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII, pp. 27-28.
- 31 Ibídem, pp. 111-112.
- 32 Fermín Arana de Varflora, Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía, pp.71-72.
- 33 Félix González de León, Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica, e invicta Cuidad de Sevilla, y de muchas casa particulares: con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen, Sevilla, José Hidalgo, 1844, pp. 161-162.
- 34 José Carlos Pérez Morales, "Iconografía de la técnica escultórica. Las señas de identidad en la obra de Juan de Mesa".
- 35 Antonio Muro Orejón, Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII, pp. 74-75.
- 36 Celestino López Martínez, Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, pp. 77-78.
- 37 La colocación de documentos manuscritos en el interior de las tallas era una práctica habitual en Mesa. Recordemos que gracias al documento que se halló en el interior de la figura de San Francisco Javier, hoy en el Colegio de San Luis Gonzaga en El Puerto de Santa María salió a la palestra el nombre de "Juan de Mesa natural de Córdoba, discípulo de Montañés" (Carlos Gálvez, "Dos esculturas de Juan de Mesa en el Colegio de San Luís Gonzaga del Puerto de Santa María", *Documentos* varios, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía I, Sevilla, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1927, pp. 75). Del mismo modo, tras el paladar del Crucificado de la Buena Muerte, titular de la hermandad sevillana de Los Estudiantes, se encontró un pergamino que confirmaba autoría y fecha de ejecución. Destacar, avanzado el siglo XVII, el Crucificado de la Expiración que tallara Pedro Roldán para la localidad de Écija en cuyo interior se localizó una inscripción donde podía leerse "Pedro Roldan guarde dios como desee" (Juan Miguel González Gómez, "Restauración del Cristo de la Expiración de Pedro Roldán", *Laboratorio de Arte*, n°12, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 163-169).
- 38 Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales, "Crucificado de la Misericordia", AA.VV., *Juan de Mesa*, pp. 229-230.
- 39 Celestino López Martínez, Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán, p. 79.
- 40 José Hernández Díaz, Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627), p.72.
- 41 AA. VV., Guía artística de Cádiz y su provincia, v. II, Cádiz, Fundación José Manuel Lara, 2004, p. 277.
- 42 Nuestro más sincero agradecimiento a doña Ana Gómez por facilitarnos los datos y trascripción del documento.
- 43 Antonio Muñoz Rodríguez, "Dos inventarios de bienes muebles de la iglesia de la Merced en vísperas de la desamortización: 1821 y 1825", en *Boletín de la Sociedad Vejeriega de Amigos del País*, n°9, Vejer, 2003, pp. 8-9.
- 44 El testamento de Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, VIII Duque de Medina Sidonia, firmado el 1 de junio de 1634 ante el escribano público de Sanlúcar de Barrameda Luis Díaz Palomino, certifica en su cláusula nº 116, que "se declara junto con su mujer fundador del convento de mercedarios de Vejer dando 359 ducados para su fundación y otras cosas" (Juan Pedro Velásquez Gaztelu, Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda, Sanlúcar, Asociación sanluqueña de encuentros con la historia y el arte, 1995, p.370)
- 45 Juan Miguel Serrera Contreras, "Juan de Mesa. Miscelánea con motivo del IV centenario de su nacimiento" en *Revista de Arte Sevillano*, nº 2, Sevilla, Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, 1982, p. 70.
- 46 Celestino López Martínez, Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla, pp.193-194.
- 47 Celestino López Martínez, Retablos y esculturas de traza sevillana, p. 64.
- 48 Antonio Muro Orejón, Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII, pág. 80
- 49 Fernando Guillamas y Galiano, Historia de Sanlúcar, Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, Sanlúcar de Barrameda, 1858, p.99.
- 50 Ibídem, pp. 100-101.
- 51 Diego Díaz Hierro, *Historia de la Merced de Huelva, hoy Catedral de su Diócesis*, Huelva, Imprenta Guillermo Martín, 1975, pp. 163-175.
- 52 María del Carmen Gutiérrez Llamas, "Estudio histórico-artístico del monasterio de la Asunción de Sevilla, de Reverendas Madres Mercedarias", *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, n°202, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983, pp.166-167.

SOLEMNE PROCESIÓN A LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO: la epidemia

de sarampión en 1727

Luisa Elena Alcalá • New York University en Madrid Patricia Díaz Cayeros • Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM Gabriela Sánchez Reyes • Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH

Introducción

En el año 2001, el Instituto de Investigaciones Estéticas, en colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes inició un proyecto de catalogación de escultura novohispana. Una de las entidades incluidas fue el Distrito Federal en donde, a diferencia de otros estados, existían múltiples catálogos de bienes muebles. Así, la catalogación inició en los templos clasificados como patrimonio cultural de uso religioso cuyos bienes muebles no habían sido incluidos en los registros previos. Fue en el marco de este proyecto que el año siguiente (2002) se visitó la parroquia de San Pedro Apóstol, dentro de la localidad de San Pedro Zacatenco, en la delegación Gustavo A. Madero y se llevó a cabo el reconocimiento de sus obras. Si bien la prioridad no estaba puesta en la obra pictórica, la relevancia del grupo de pinturas virreinales que se localizaron en la capilla del Rosario de dicho templo propició su registro básico.² De este notable grupo de óleos, uno llama especialmente la atención no sólo por su gran formato (2.90 x 3.80 mts.)³ y por su íntima vinculación con un tema escultórico, sino también por el detalle con el cual se registró -a modo de conmemoración- un acontecimiento preciso que tuvo lugar en la ciudad de México el 29 octubre de 1727: la solemne procesión a la imagen de la Virgen de Loreto implorando su socorro para acabar con la peste que asolaba a la capital. (Foto pp. 26-27) En ella se observa como todos los participantes regresan la imagen al colegio de San Gregorio después de la novena celebrada en la catedral de México.

Como sucede en muchos casos, el hallazgo permaneció inédito a pesar de la importancia que esta fuente tiene para diversos campos dentro del ámbito de los estudios de la cultura virreinal. Al igual que otras obras de su género, como el "Traslado de la imagen y dedicación del santuario de Guadalupe", de colección particular, pintada por Arellano en 1709, la pintura de Zacatenco es una de esas escasas y ricas fuentes empapadas de un instante de vida cotidiana. La obra permite apreciar ciertos aspectos del plano urbano. Por ejemplo, constituye un registro único de la fachada norte de la catedral,⁵ que daba a la capilla de talabarteros, y de la manera en que las procesiones públicas hacían uso de las puertas pareadas de los templos de los conventos femeninos novohispanos. Además, es una pieza clave para profundizar en la historia o promoción del culto a la Virgen de Loreto en Nueva España. Recuérdese que fue en San Gregorio, el colegio dedicado a la cristianización y educación de los hijos de la nobleza indígena, y no en Tepotzotlán, en donde se conservaba la copia del icono que en el último cuarto del siglo XVII llegó de Italia bajo el patrocinio jesuita. La imagen de la Virgen, en el centro del cuadro, capta la atención del espectador a través de su mirada. En su gesto, con la cabeza ligeramente girada hacia la izquierda, la obra parece cobrar vida, una presentación que subraya la capacidad de la sociedad para ver en las imágenes escultóricas una presencia y potencial milagroso muy real. En la actualidad se desconoce el paradero de esta importante escultura, aunque -como veremos más adelanteexisten algunas pistas a seguir para su localización. Por ultimo, como retrato de la sociedad novohispana,

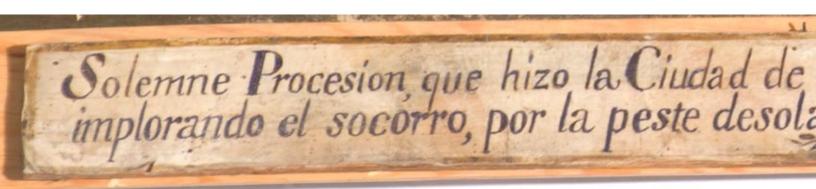


y sobre todo de su jerarquía eclesiástica, el cuadro ofrece una oportunidad para analizar la organización de las procesiones así como el proceso artístico en el marco de las negociaciones o pactos sociales. Es decir, al privilegiar ciertos personajes, grupos o momentos históricos, el cuadro construye un discurso paralelo al de la documentación escrita.

LA CAPILLA DE LORETO EN EL COLE-GIO DE SAN GREGORIO (1680-1774)

El colegio-seminario de San Gregorio se estableció en 1573 para enseñar doctrina cristiana, primeras letras, canto, y música a los hijos de los indígenas nobles. Inicialmente San Gregorio contó con el financiamiento de los indios del pueblo de Tacuba para una edificación modesta de techo pajizo hasta bien entrado el siglo XVII.

jóvenes provenientes de Italia, Juan Bautista Zappa y Juan María Salvatierra, y su empeño por relanzar la devoción a la Virgen de Loreto en la iglesia de San Gregorio. Ambos habían embarcado para el Virreinato Novohispano hacia 1675 y Zappa tomó la iniciativa de hacer traer una copia de la escultura original en Italia para promover el culto en México.9 La imagen que llegó consistía de una copia de las cabezas y las manos de la Virgen y del Niño Jesús. 10 En Nueva España, se completó la escultura y se exhibía como una imagen de vestir luciendo trajes y joyas donadas por las damas de la elite novohispana.¹¹ Su valor radicaba en que era una copia "tocada al original" y ésta se suponía una imagen realizada por san Lucas. Al mismo tiempo, Zappa introdujo la novedad de reproducir la Santa Casa de Loreto. Es decir, la misma donde ocurrió la Anunciación y el sitio donde vivió la Sagrada Familia



Durante casi toda la centuria, San Gregorio estuvo anexo al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, del cual dependía institucionalmente.⁶ Gracias a la intervención del jesuita Juan Antonio Núñez de Miranda, en los primeros años de la década de 1680 se consiguió el apoyo de uno de los vecinos más ilustres de la ciudad de México, el Capitán don Juan de Chavarría Valera.⁷ Su donación permitió la reconstrucción de la vieja iglesia entre 1682 y junio de 1685. Para esta fecha ya había fallecido pero se calcula que benefició a San Gregorio con un total de treinta y cuatro mil pesos y la hacienda de San José de Acolman, estado de México, todo ello entregado de mano de su confesor y administrador, Núñez de Miranda.⁸

Esta época coincidió con la llegada de dos jesuitas

tras su regreso de Egipto y que Jesús habitó hasta que comenzó su vida pública. Debido a que Zappa fue asignado a Tepotzotlán, dejó el proyecto de la Virgen de Loreto en San Gregorio en manos de su amigo y compañero, Juan María Salvatierra quien concluyó la construcción de la nueva casa-capilla el 5 de enero de 1680.¹² Aunque la Casa de la Virgen ya no existe en la Iglesia de Loreto (antiguamente el templo del colegio de San Gregorio), se puede apreciar lo que debió ser su aspecto exterior a través de la réplica casi contemporánea que el Padre Zappa mandó construir en la iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán. Otras localidades en donde también se construyeron casas de Loreto en iglesias jesuitas incluyen Guadalajara, San Luis Potosí, y la Habana. 13 El culto a la Virgen de Loreto tenía un gran atractivo

puesto que juntas, la Virgen y su Casa, conllevaban una serie de asociaciones devotas e históricas de gran resonancia para el público novohispano; entre ellas, tuvo mucho éxito la devoción a la Sagrada Familia, y en especial a san José.¹⁴

En mayo de 1686, ésta primera casa-capilla novo hispana de la Virgen de Loreto se reconstruyó, abriendo una época de crecimiento del culto y de actividad artística entorno a la imagen, la cual culminaría unas décadas más tarde. En 1715, se edificó un camarín gracias al patrocinio de Juan Clavería Villareales. Los donativos a la imagen iban cada vez en aumento y en 1728 Juan Ignacio Castoreña y Ursúa, chantre de la catedral y obispo electo de Yucatán, la coronó con una tiara de oro y diamantes valuada en más de cuatro mil pesos. Finalmente, una tercera reconstrucción

de plata que se mostraba hacia la capilla y también hacia el camarín y en donde se colocaría la imagen escultórica de la Virgen, el cual estaba cubierto con vidrios azogados;²¹ tenía además seis reliquias de santos, cinco ceras de Agnus Dei y 43 relicarios de plata de tamaño mediano y sobredorados. En las Gacetas de México se anotó que este nicho se estrenó en septiembre de 1730 y tuvo un costo de dos mil pesos.²² El marco de la puerta que daba al camarín, y se cerraría cuando la imagen se exponía hacia el retablo de la Casa de la Virgen, estaba cubierto de plata y era liso con diez flores de plata sobredorada y cuatro vidrios. Esa misma puerta, pero hacia la capilla, tenía un marco de plata y en el medio punto una tarja de plata sobredorada y sobrepuestos cinco "votos o atributos de plata sobredorada" y al pie del marco, una tarjita de plata sobredorada. En la parte superior del nicho

Mexico à la Imagen de Ntra Sra de Loreto, dora del Saranpeon, en el Año de 1726.

de la casa-capilla, que se puede entender como un empeño votivo tras la epidemia de 1737, se dedicó el 9 de diciembre de 1738 con sermones y procesiones. ¹⁷ La novedad arquitectónica de la tercera capilla fue la elevación de un cimborrio que permitió iluminar el espacio mejor que nunca, aunque algunos devotos se quejaban que la mayor luz no les permitía ver bien a su preciada Virgen. ¹⁸ A pesar de que ciertas fuentes impresas, como el Escudo de Armas de Cayetano Cabrera y Quintero, ofrecen detalles sobre diversos aspectos de la capilla, el inventario -fechado 23 de marzo de 1774- que se realizó tras la expulsión de los jesuitas en 1767 permite visualizar el entorno donde se ostentaba la escultura de la Virgen de Loreto con mayor precisión. ¹⁹

El primer elemento que se menciona²⁰ es un nicho

un Espíritu Santo con resplandor y cuatro ángeles de madera dorada y estofada y varias flores.

El nicho formaba parte de un retablo de dos cuerpos recubierto de plata. Dos imágenes, de san Joaquín y santa Ana, flanqueaban la figura central de la Virgen

- ▲ (Página 23) Anónimo, Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Nuestra señora de Loreto (detalle de la escultura llevada en andas). Foto: Pedro Ángeles, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.
- ▲ Cartela con el título de la pintura. Foto: Pedro Ángeles, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint.





de Loreto. Encima, en el segundo cuerpo, había una imagen de san José, elevándose así un conjunto que representaba la devoción a la Sagrada Familia. Muchas de las imágenes suplementarias en la capilla y el camarín de la Virgen replicaban este tema. En la misma puerta de acceso al camarín colgaba una imagen de la Virgen de Loreto, otra de san José, y dos láminas de san Joaquín y santa Ana. Ya dentro del camarín, el inventario reseña un lienzo con la Virgen y el Niño y otro de san José además de dos de los nacimientos de Maria y Jesús, ampliando aún más la devoción a la Sagrada Familia con composiciones narrativas.

Otro elemento interesante de la capilla de la Virgen es el altar portátil que el inventario menciona al pie del nicho donde se encontraba la imagen. Este altar es mencionado también por Cayetano Cabrera y Quintero en ocasión de la inauguración de la tercera casa-capilla de la Virgen un año después de la epidemia de 1737; cabe suponer que se usaría para sacar la imagen de su capilla en determinadas ocasiones. También hay que hacer mención de las reliquias que poseía la capilla y que sin duda contribuyeron al aura taumatúrgica de la imagen. La más importante que además se menciona en detalle en el inventario es "un pedazo de manto de seda encarnada, que según el Inventario antiguo, se dice ser del original."23 Se trataría de un trozo del manto de la Virgen que los jesuitas habrían procurado traer desde Europa. Esta reliquia estaba guardada en una urna de plata en el interior de una alacena rematada en forma de concha y empotrada en la pared de la capilla del lado del Evangelio.

Además de un ajuar de plata muy considerable que incluía un frontal así como blandoncillos²⁴ con tres candeleros "cada uno que cargan sobre un angelito [...] todo de plata", la capilla tenía diversos objetos que podríamos clasificar como "exóticos" aunque propios de la cultura material heterogénea de Nueva España. Estos incluían dos tiborcitos de China, otros dos de color café, dos leones de China, y cuatro frascos azules de China de los que típicamente aparecen en muchos cuadros que representan imágenes escultóricas sobre un altar.

Finalmente, como cualquier otra capilla de su tiempo, la Virgen de Loreto estaba acompañada por una corte

de imágenes adicionales, incluyendo otras devociones marianas. Así pues, en el inventario de la capilla y el camarín aparece una Virgen de los Dolores con marco de vidrio azogado, copete de madera dorado y dos angelitos; un lienzo de la Virgen de la Encarnación; y dos representaciones de la Virgen de Guadalupe. También se encontraban otras imágenes, como un Cristo de pasta, y un curioso san Miguel con peana "que todo parece de alabastro u otra piedra especial." En conclusión, con sus ornamentos de plata, objetos de alabastro y porcelana, esculturas policromadas y estofadas, pinturas, agnus dei, reliquias, y espejos, la casa-capilla de la Virgen de Loreto en San Gregorio fue amasando un tesoro considerable. Entre finales del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, la Virgen de Loreto había logrado insertarse en el extenso tejido de devociones marianas que ofrecían los templos de la ciudad; el mejor ejemplo de ello es que en un momento crítico de la vida urbana, sus fieles seguidores buscaron consuelo en su imagen.

CRISIS, ORDEN, Y SOLEMNIDAD EN LAS PLEGARIAS A LA VIRGEN DE LORETO EN 1727

Durante la primera mitad del siglo XVIII la sociedad novohispana vivió los efectos de algunas crisis agrícolas resultado de las bruscas variaciones en el precio de los productos que tenían efectos en la desocupación, emigración, bandolerismo y epidemias. En junio de 1720 hubo una falta de lluvias por lo cual la ciudad de México tuvo una carestía de maíz. El año siguiente hubo escasez de éste debido más a la especulación que a la carencia del producto y los comerciantes prefirieron guardarlo, e incluso en 1724 se registraron trojes con grano agorgojado. Ese año se liberaron las reservas de la alhóndiga aunque fueron insuficientes. Entre 1724 y 1726 la carestía de maíz también provocó escasez de carne. Lo sucedido se trató más de una crisis de abastecimiento provocada por la especulación lo que también causó ciertas enfermedades entre la población.25 Estos son los hechos que de alguna forma desencadenaron el brote del sarampión y el origen de la pintura procesional.

Prueba de que había una conciencia entre las autoridades locales de los problemas que achacaban a la ciudad se encuentra en el sermón del canónigo

magistral de la catedral de México, Bartolomé Felipe de Ita y Parra quien el día de la procesión representada en la pintura arremete contra la corrupción en la sociedad novohispana siguiendo un modelo centenario en el cual la Iglesia ofrece una critica social y atribuye el castigo divino de la epidemia a los vicios:

O México! Y quan merecida tiene tu Codicia esta misma peste, te doto el cielo con los thesoros de su riqueza, o Nueva España! Haziendo que tu tierra produxesse, el oro y la plata; y tu Avantiento alla te metes en sus dentros para sacarla, y ponerla en tus corazones, por el Idolo de tus affectos.

Los vicios criticados por Ita y Parra incluyen la prostitución, el juego de naipes, la asistencia a pulquerías, y –no podían faltar- los desmesurados precios:

Que otra razón ay para estos exorbitantes precios a que se han subido algunos géneros necesarios para el uso de la vida, y aun para el culto de las Iglesias, sin que aya para ello motivo alguno, sino solo el interés.

También se ataca a las mujeres:

...hasta los Templos se profanan, viniéndole las mujeres a la Iglesia,

- ▲ (Páginas 26 y 27). Anónimo, Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Nuestra señora de Loreto (Vista general). Foto: Pedro Ángeles, [AFMT/IIE]
- ▼ Anónimo, Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Nuestra señora de Loreto (detalle de distintos grupos: mujeres sentadas viendo pasar la procesión o acompañando a la procesión en un carruaje, universitarios, miembros del Ayuntamiento y de la Real Audiencia). Foto: Pedro Ángeles, [AFMT/IIE]



con la misma desemboltura, que se puede ir a una Comedia, lo mismo es los hombres, tan afeminados, que ni hombres parecen, sino farsantes, moda en el andar, listones, y bolsas en los pelos, aguas de rostro con que bruñir la tez, las mujeres, diamantes, y joyas en los cabellos, flores en las cabezas, anillos en los pechos...Que dices México, si pintara de otra manera Roma gentil en los juegos de su Bacho, o Chipre en las diversiones de su Venus...²⁶

Así, el sermón no sólo explica los supuestos orígenes de la epidemia, sino que también permite leer la pintura contemporánea como la representación de un acto de devoción y contrición por los pecados cometidos. La procesión ordenada, sobria, y solemne, como reza su inscripción²⁷, sólo parece romperse en el sitio en que se encuentran los universitarios pero, al parecer, precisamente con el objetivo de hacer respetar su preeminencia; es decir, el orden, como se verá a continuación. En este sentido no se encuentra ningún detalle anecdótico o popular como estamos acostumbrados a apreciar en las representaciones de procesiones de índole más festivo, como la de el "Traslado de la imagen y dedicación del santuario de Guadalupe" mencionada antes o bien "El traslado de las monjas de Santa Catalina de Siena en Valladolid" (1738), óleo del Museo Regional de Morelia, Michoacán. En contraste, en esta procesión predomina

un ambiente solemne, e incluso el característico detalle de una escena de mercado entremetida en alguna esquina de la obra, un trompetero o un niño juguetón ha desaparecido. De hecho, a principios del siglo XVIII una legislación municipal había prohibido los puestos de frutas y otros vendedores próximos a los recorridos de procesiones por el interés de garantizar una mayor solemnidad en las celebraciones religiosas. Como ha estudiado Molina, en éstas décadas se estaban dando unos cambios importantes "en el uso del espacio urbano" en relación a las fiestas y procesiones en la capital virreinal.²⁸ Por ello, en el cuadro vemos que en general las mujeres están apartadas en la esquina derecha inferior, y las únicas que cobran protagonismo son las dos que aparecen en el carruaje, una de ellas con un tocado blanco en la cabeza acompañada de un niño. (Foto p. 29) Del lado izquierdo del cuadro aparecen los toldos de otros dos carruajes en fila, sugiriendo que era así - sin mezclarse con la demás población ni con los hombres - que las mujeres de cierto estatus social podían participar de la procesión. (Foto p. 32)

Una de las grandes ausencias en el cuadro son los indios. Según la biografía del Padre Juan María Salvatierra, escrita por el jesuita Miguel Venegas y editada por Juan Antonio de Oviedo, durante la procesión "movía a grande ternura, y devoción la de muchos Naturales Indios, que cargados de sacos de diversas flores iban regando con ellas las calles por donde havia de passar la Madona Lauretana."²⁹ Si bien el desconocido pintor



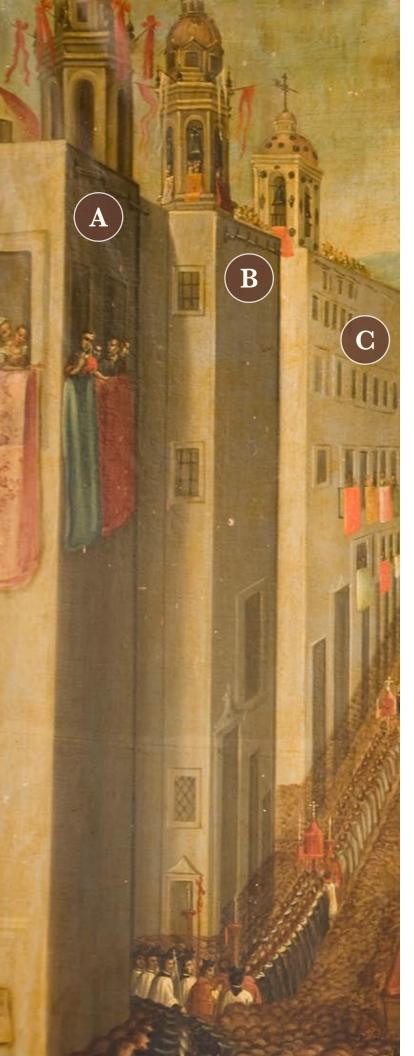
autor del cuadro ha representado a un gran público, en toda la composición no se distingue este detalle. La decisión de no incluir a los indios de forma explícita sin duda fue deliberada y seguramente obedece a cuestiones de decoro y la percepción de la necesidad de respetar los estamentos de la sociedad en la presentación de la procesión. Ciertamente, años más tarde, en ocasión de otra procesión con la Virgen de Loreto para apaciguar la epidemia de 1737, a la que volveremos más adelante, una fuente contemporánea sugiere que para algunos la masiva presencia y mezcla de tanta gente diversa entorno a la plaza de San Gregorio era indecoroso.³⁰ Aunque no sabemos si se dio una situación similar en ocasión de la procesión de 1727, nuestro pintor anónimo se ha encargado de crear una imagen que luce por corresponder con el sentido del orden social más estricto que se tenía en el virreinato de la Nueva España.

Como es bien sabido, en el Antiguo Régimen el orden de los asistentes a un acto público, en donde participaban instituciones eclesiásticas y civiles, estaba bien reglamentado. Al enfrentar situaciones adversas como la falta de lluvias o alguna epidemia, ambas instancias convocaban a la población para realizar las rogativas necesarias. La Iglesia se responsabilizaba de dirigir las plegarias en sus templos, ya fuera la catedral u otra iglesia, de igual forma se encargaban del adorno de sus inmuebles y podían contar con la ayuda de las cofradías. La tarea del Ayuntamiento de la ciudad era convocar al adorno de las calles por las cuales pasaría la comitiva y vigilaba su orden y buen desempeño.³¹

El camino procesional que es posible apreciar en la pintura inicia en la puerta poniente de la catedral y se dirige hacia la actual calle de Monte de Piedad (antiguamente, del Empedradillo), sigue por República de Brasil (antes, Santo Domingo) y da vuelta hacia la calle de Luis González Obregón y San Ildefonso (antes, Cordobanes, Monte Alegre y El Monte Pío). Sin embargo, antes de llegar a su destino el cortejo se desvía brevemente hacia la iglesia del convento de la Encarnación haciendo uso de sus puertas pareadas para el ingreso por una de ellas y su salida por la otra (Foto p. 26)). La pintura no deja ver las fachadas pareadas sino sólo la manera en que algunos participantes a la procesión dan vuelta a la izquierda y otros regresan por ese mismo sitio. Es a partir de la comparación entre los detalles arquitectónicos de la pintura (como las torres y las cuadras) con un mapa virreinal que se deduce su entrada al convento lo cual aún se puede confirmar repitiendo el recorrido. De este modo, y como se dijo en la introducción, éste sería el único testimonio pictórico del uso procesional de las dobles puertas en los conventos femeninos novohispanos. La idea de que la imagen parara y pasara por dentro de diversas iglesias en su camino es habitual

▼ Anónimo, Solemne procesión... (detalle de las azoteas de las casas frente a las que discurre la procesión). Foto: Pedro Ángeles, [AFMT/IIE]





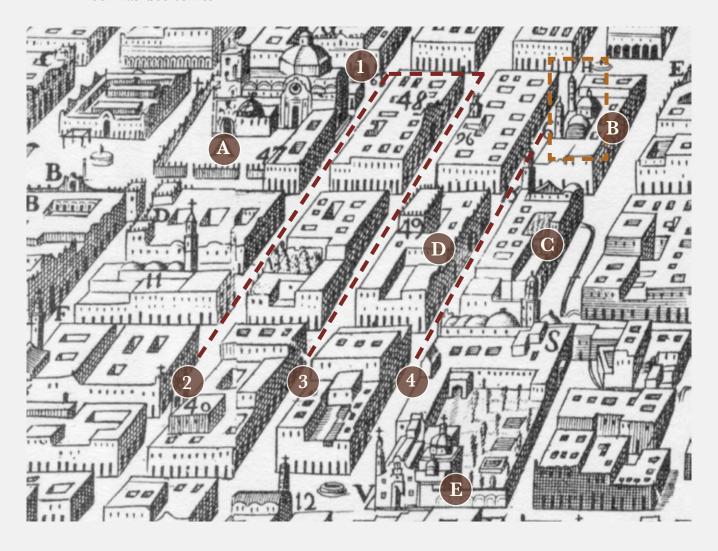
- A/B
 - Torres de la Iglesia del Convento de la Encarnación
- C
- Torre de la Iglesia de Santa Catalina
- ◆ Anónimo, Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Nuestra señora de Loreto (detalle de los toldos de carruajes en fila y de los grupos de religiosos mercedarios, agustinos, franciscanos y dominicos, ordenados por antigüedad). Foto: Pedro Ángeles, [AFMT /IIE]
- ▶ (Página siguiente, arriba) Templo del convento de la Encarnación (portadas laterales pareadas). Foto: Gabriela Sánchez Reyes
- Página siguiente, abajo) Troncoso (hizo) y Carlos López (delineó), "Planta y descripción de la Imperial Ciudad de México en la América. 1760" en *Memorias de las obras del sistema de drenaje profundo del Distrito Federal*, DDF, Talleres Gráficos de la Nación, vol. 4, Atlas de planos técnicos e históricos, plano II.2, México, 1976. (detalle de la ruta seguida por la procesión)

y corresponde al deseo de que el poder taumatúrgico de la imagen beneficie a la mayor superficie de la ciudad posible. Su recorrido, por lo tanto, es un acto de resacralización y significación pública de los espacios urbanos y religiosos más destacados en su entorno.

El elemento arquitectónico religioso de mayor importancia en el cuadro, además de la catedral y el convento de la Encarnación, es la capilla de los talabarteros dedicada a la Santa Cruz y mencionada en la introducción. Esta se encontraba casi en el cruce de las actuales calles de Monte de Piedad y Tacuba. (Foto. p. 34) Los talabarteros (o guarnicioneros) tenían sus casas justo frente al lado norte de la catedral y formaron una hermandad. Si bien desde 1607 iniciaron gestiones para colocar una cruz fue hacia 1643 que lo consiguieron y en 1667 fue colocado un chapitel para cubrirla. Este aspecto (anterior al año de 1751 en que se reedificará la obra para rehacer la bóveda, las claraboyas y las puertas) es precisamente el que es posible apreciar en nuestra pintura.³²

- A Catedral
- B Convento de la encarnación
- C Santa Catalina
- D San Ildefonso
- E Iglesia de San Gregorio
- 1 Calle Talabarteros
- 2 Calle Escalerillas (Guatemala)
- 3 Calle Donceles
- 4 Calle San Ildefonso/González Obregón
- Convento de la Encarnación con las dos torres





En el lado derecho del lienzo, al final de la procesión, se ubican los maceros presidiendo al cuerpo de regidores y alcaldes (ayuntamiento de la ciudad) y a la Real Audiencia, todos con sus respectivas pelucas. Los primeros constituyen un grupo de aproximadamente diez o doce caballeros vestidos de civil atrás de los cuales se ubican dos señores con toga y varas que —quizá- sean los alguaciles de la sala del crimen de la Audiencia (que rondaban la ciudad de noche para evitar tropelías) tras los cuales -finalmente- marchan

los ministros de la Real Audiencia. El siguiente grupo hacia el lado izquierdo, también presidido por un par de maceros, está constituido por señores doctores universitarios. (Foto p. 34) Aquí cuatro individuos traen dos mucetas, una azul abajo y una blanca sobrepuesta. Esta última corresponde a la facultad mayor de teología, en que están doctorados, mientras que la azul a la de filosofía o artes que, al ser facultad menor, sólo otorgaba como grado máximo el de maestro. Así, las mucetas y borlas de color blanco y



azul evidencian que se trata de doctores en teología y maestros de filosofía o artes. Algo curioso es que el pintor los ha representado en plena discusión. Dado que sus hábitos simultáneamente muestran que se trata de tres frailes (dominico, franciscano y mercedario) y un sacerdote secular, es posible aventurar que la controversia tiene que ver con su precedencia en la

▼ (Izquierda) Francisco Martínez, *José de Lanciego y Eguilas*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 113 x 84 cm., colección Museo Nacional del Virreinato. Foto: Museo Nacional del Virreinato.

▼ (Derecha) Anónimo, *Antonio Villaseñor y Monroy*, siglo XVIII, óleo sobre tela, colección Museo Nacional del Virreinato. Foto: Museo Nacional del Virreinato.

procesión. 33 Esto no era un fenómeno infrecuente en los acontecimientos públicos novohispanos y, simultáneamente, sirve para activar la composición y dar cierto movimiento al cuadro. Dentro de este mismo grupo de universitarios la pluralidad es evidente. Vemos a algunos con muceta amarilla (de la facultad de medicina), otros con verde (en derecho canónico o cánones) y otros más con muceta y borla roja insignias que aluden a la facultad de Leyes o Jurisprudencia. Además, se han representado dos modelos distintos de bonetes; al parecer, para distinguir a los universitarios seglares o laicos de los eclesiásticos. Curiosamente, un canonista (de verde) ubicado entre unos y otros lleva su atención hacia la discusión que tiene lugar entre los doctores eclesiásticos. 34

El grupo siguiente ocupa el lugar protagónico del cuadro y en él encontramos al arzobispo José de Lanciego y Eguilas (1655-1728) -mirando hacia fuera de la composición- acompañado de miembros de su cabildo y del clero de la catedral, los cuales portan velas – ya casi consumidas -, cargan las andas y horquillas o





El S. D. D. Antonio Villasenor y Monrroi, Arcediano, Provisor y Vicario Galle este Arzolpdo. Sub-Delegado del Tribunal de la S. Cruzada Visitador de el Colegio de S. Miguel de Belen. C. Dio para la fábrica de este Colegio — 2,000. p. Mejico Enero 30. de 1726.





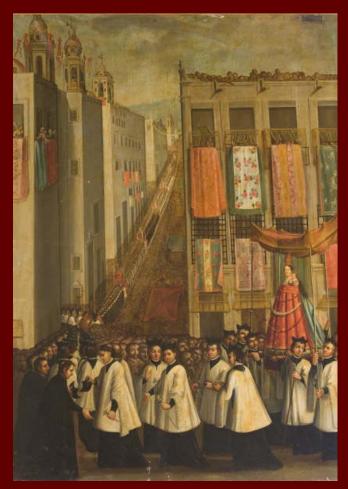
imagen.35 El máximo gobernante eclesiástico de la Iglesia indiana va presidido por dos capitulares uno con capa pluvial y otro con dalmática, y seguido por su caudatario que lleva la capa magna y, seguramente, también por su capellán o maestro de ceremonias. Asimismo, lo flanquean los capitulares que hicieron el oficio de diácono y subdiácono y que, al igual que el clero de la catedral, visten sotanas negras y sobrepelliz con sus respectivos espolones en las mangas.³⁶ Sin embargo, aquí, de la misma manera que el prelado, no portan sus bonetes en la cabeza sino que los llevan en las manos. El pintor ha tenido el cuidado de presentar con detalle el estricto protocolo que seguían estos acontecimientos. No sólo ha retratado al prelado sino también al deán Antonio Villaseñor y Monroy quien, como vemos, se colocó a su lado derecho y fungió como su diácono durante la procesión.³⁷ (Foto, páginas anteriores) Mucho más adelante, en la parte superior izquierda del cuadro, es posible distinguir a los grupos de religiosos mercedarios, agustinos, franciscanos y dominicos, ordenados por antigüedad y portando cruces y ciriales, que ya han abandonado el templo del convento de la Encarnación. (Foto p. 26) Su identificación se ha realizado en parte con la ayuda de dos manuales de ceremonias de la catedral de México: el Diario Manual de 1751 y el Costumbrero de 1819. Estas fuentes nos permiten sugerir que quizá la procesión fue encabezada por todas las cofradías con sus respectivas insignias, tanto las de españoles como las de indios y portando luces así como por las terceras órdenes también con cruces y velas -que difícilmente se identifican en el cuadro- y que el virrey, de haber asistido, habría cerrado la comitiva.³⁸ Además de los personajes y grupos identificados, sobresale una multitud de individuos indiferenciados en todos los rincones posibles. Algunos ostentan desde sus ventanas o balcones (algunos con celosías de madera o rejas de metal) coloridas colgaduras vistiendo con ello al espacio público.

▲ (Página anterior) Anónimo, Solemne procesión... (detalle que muestra José de Lanciego y Eguilas y Antonio Villaseñor y Monroy). Foto: Pedro Ángeles, [AFMT/IIE]

Anónimo, *Solemne procesión...* (detalle). Foto: Pedro Ángeles, [AFMT /IIE]

Finalmente, en el marco (moderno) que circunda este monumental óleo sobre tela hay una cartela en donde se lee un texto que muy bien puede tratarse de la trascripción de un texto proveniente del marco original: Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra señora de Loreto implorando el socorro, por la peste desoladora del sarampión en el año de 1726. (Foto pp. 24-25)

De acuerdo con la inscripción podría pensarse que la pintura registra una de las procesiones y rogativas organizadas en la ciudad de México para mitigar los efectos de la epidemia y sus primeros brotes ocurridos desde 1726. Sin embargo, ni el cabildo de la ciudad o de la catedral la menciona en sus actas en este año o en los siguientes. ³⁹ Debido a la fuerza que cobró la enfermedad entre la población a partir de 1727 hay más testimonios de lo ocurrido. Por parte del Ayuntamiento, el día 3 de octubre se presentaron los señores Gaspar Madrazo Escalera corregidor y don Luis Inocencio de Soria Velásquez alguacil mayor, conde del Fresno de la Fuente, Juan de la Peña y



José Vela regidores, para proponer que se hiciera un novenario a uno de sus santos patronos y que en el último día se realizara una procesión de penitencia. Para tal efecto, se prepararon distintos papelitos con los nombres de distintas devociones como la Virgen de los Remedios, san Antonio Abad, santa Teresa de Jesús, san Francisco Xavier, san Nicolás Tolentino, san Bernardo, san Hipólito, san Gregorio Taumaturgo, san Fernando, santo Domingo, santa Rosalía, san Roque, san Lázaro, san Marcial y santa Quiteria; incluso se incluyó un papelito con la palabra "suerte". En el octavo sorteo salió el nombre de san Nicolás Tolentino. Por ello se determinó que el novenario empezaría el miércoles 8 de septiembre y terminaría el jueves 16, con un sermón y por la tarde saldría la procesión de penitencia con la imagen de san Nicolás Penitente y la del Cristo de Totolapa. También se acordó que se invitaran a los prelados de las sagradas religiones para que asistieran a la misa y sermón del último día, además de imprimir papeles para fijarse en todas las iglesias. 40

En el caso del cabildo catedral, ese mismo día, también se reunió como era costumbre. 41 La sesión fue presidida en la sala capitular por el deán don Antonio de Villaseñor y Monroy⁴² y a ella asistieron el maestrescuela Martín de Elizacochea, Tomás Montaño, el canónigo lectoral Juan de Aldave así como los capitulares José Llabres, Sebastián Salas, José Pasilla, Luis Urpierres, Pedro de los Ríos, Luis Torres, Juan de Castro, Juan de Gracia, Francisco de Meñaca, Francisco Navarijo, Joaquín Zorrilla, Bartolomé de Ita⁴³, Miguel de Luna y Francisco de Fábregas. Entre los asuntos del día, se registró al margen "Sobre novena Santa Rosalía por la gravedad de la enfermedad del sarampión". 44 La propuesta fue una iniciativa del deán, a quien le parecía conveniente se rezara un "novenario con letanías" para que "por su intercesión se aplaque la ira de Dios" puesto que la ciudad estaba "infestada de la enfermedad del sarampión". Esta debía empezar al día siguiente que era sábado "poniéndose la santa imagen en el altar mayor". Lo cual fue aprobado por el resto del cabildo y se sugirió que fuera con plegaria para que asistiera "todo el pueblo a pedir la santa su ayuda y socorro en tanto conflicto".

Sorprendentemente, no existe un registro documental en las actas de los cabildos de la ciudad y la catedral sobre la procesión de la Virgen de Loreto de 1727. Aun así, sabemos por diversas fuentes, incluyendo el sermón mencionado antes, que el domingo 19 de octubre a instancias del ilustrísimo señor don Carlos Bermúdez de Castro (1669-1729), arzobispo de Manila y antes canónigo doctoral de la iglesia metropolitana; la imagen de la Virgen de Loreto salió de su casa y que en la catedral se le celebró un novenario antes de regresar en solemne procesión el día miércoles 29 de octubre. 45 Dado el recorrido de la marcha en el cuadro, es evidente que representa el regreso de la imagen a su templo. A este respecto, Cayetano de Cabrera y Quintero registró que en 1727, gracias a la intercesión de la Virgen de Loreto, se curó a la ciudad de la epidemia disfrazada de sarampión⁴⁶ y en enero de 1728 la Gaceta de México publicó que el mal ya había cesado "del todo" en la ciudad.⁴⁷

La ausencia de un registro sobre la procesión en las actas de los cabildos eclesiástico y civil se explicaría por la inusual manera en que otra fuente sugiere que surgió dicho acontecimiento. De acuerdo con la *Historia de la Compañía de Jesús* de Francisco Javier Alegre, en la epidemia de sarampión de 1727 los jesuitas tuvieron que asistir a los enfermos y los moribundos. Además de las confesiones, repartieron alimentos, medicinas y ropa entre los pobres pero

A pesar de todas las precauciones que el excelentísimo señor marqués de Casafuerte y todos los principales sujetos de la ciudad tomaban para apagar el incendio, no parece sino que le ministraban pábulo para nuevas creces. Agotados todos los remedios humanos, procuraron algunos devotos, por medio del excelentísimo señor Carlos Bermúdez de Castro se sacase en procesión por toda la ciudad la imagen de nuestra Señora de Loreto, que se venera en nuestra iglesia de San Gregorio. Salió efectivamente con extraordinario concurso y solemnidad. En el camino pasó el venerable deán y cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana, un oficio al padre provincial pidiéndole su beneplácito para

conducir a la Catedral la Soberana imagen, y hacerle allí un solemne novenario. No pudo el padre Andrés Nieto dejar de condescender a la súplica del cabildo eclesiástico, que lo era de toda la ciudad, ni la piadosísima Madre de Dios dejar de manifestar cuanto se agradaba de aquel obsequio.⁴⁹

La idea de que el novenario en la catedral fue improvisado también se menciona en uno de los prólogos (o pareceres) que aparecen en la publicación del sermón de Ita y Parra. 50 La anécdota, especialmente como la describe Alegre, ayudaría a entender el detalle que vemos en la esquina inferior izquierda del cuadro, la cual corresponde con la esquina en la que toda la procesión da vuelta a la calle. Un grupo de sacerdotes, quizá los jesuitas saludan a los miembros del clero secular que van pasando por ese sitio con venias y quitándose el bonete. De ser así, probablemente uno de ellos representaría a Andrés Nieto,51 Provincial de la Compañía de Jesús entre 1726 y 1729 y, por ende, conmemoraría el mismo gesto ceremonial que marcó el pacto entre jesuitas y cabildo eclesiástico para permitir la entrada de la Virgen en catedral, una decisión que seguramente no fue tan espontánea como refiere Alegre.

Como cronista de la Compañía de Jesús, Francisco Javier Alegre tenía a su disposición copiosa información para poder documentar su riquísima Historia. De hecho, sabemos que entre los jesuitas circulaba un manuscrito sobre la Virgen de Loreto entorno a 1728 y que querían publicar. Dada su fecha tan próxima a la epidemia de 1727, es muy probable que describiese en mayor detalle la procesión de ese momento. Aunque su paradero nos es desconocido, una de las fuentes que sin duda debió conocer Alegre es la biografía del Padre Salvatierra escrita por Venegas y mencionada antes. Cotejar ambas versiones de la procesión es interesante en cuanto que Venegas privilegia al arzobispo por encima de Bermúdez de Castro como iniciador de la misma. Venegas dice:

Y quando no bastaban los remedios humanos, acudió a los divinos el Ilmo. Señor D. Fr. Joseph Lanziego y Eguilaz Arzobispo que era de México, se determinó a que la Santissima Imagen Lauretana se llevasse en Processión desde la Iglesia de S. Gregorio a la Santa Iglesia Catedral. En ella se hizo un Novenario de Missas solemnes con assistencia de los dos Cabildos Eclesiásticos, y Secular. Y todas las Sagradas Religiones alternándose por su orden se ofrecieron a ir en Comunidad a cantarle en la Iglesia Cathedral la Salve, y las letanías de nuestra Señora. Y el ultimo día se celebró con sermón, que predico el Dr. Y Mro. D. Bartholomé de Yta, y Parra, entonces Canónigo Magistral de la Iglesia Cathedral. Acabado el Novenario se restituyó la Sagrada Imagen a la Iglesia de S. Gregorio con solmene Processión (...) quedándose por bien servida de tan fervorosos obsequios, purificó los ayres, y desterró los malignos influxos, que dominaban en México, y restituyo a la Ciudad la sanidad desseada.53

Como vemos, quienes dan cuenta de esta salida e insisten en que la iniciativa de la rogativa surgió del cabildo eclesiástico (ya sea el arzobispo Lanciego y Eguilas o Bermúdez de Castro) y no de la Compañía son -sobre todo- los jesuitas, aunque también Cabrera y Quintero y el canónigo de la catedral Bartolomé Felipe de Ita y Parra. En este aspecto las fuentes y la pintura coinciden y otorgan mayor protagonismo a miembros del cabildo y el entorno del arzobispo. De esta manera, la pintura contribuye a conmemorar el respaldo que las más altas autoridades eclesiásticas le dieron a la Virgen de Loreto en este momento. Los jesuitas, por contraste, se "marginan" aunque, como hemos visto, sólo aparentemente puesto que quizá aparecen en la esquina del primer plano, saludando al clero secular.⁵⁴ Este detalle nos hace pensar que el patrocinador del cuadro pudo haber sido un miembro del cabildo – quizás el propio Bermúdez de Castro (aunque su retrato en el cuadro todavía no se ha podido identificar) - pero también algún jesuita. Entre ambas posibilidades, está la idea de la fructífera colaboración que a menudo surgía de la extensa red de relaciones sociales y religiosas que manejaba la Compañía de Jesús y que en este caso, les pudo ayudar a promover una devoción que iba en aumento en las primeras décadas del siglo XVIII. Pasados unos años,

estos grandes lienzos eran los que construían historia y memoria para un público general. De haber estado colgada en alguna parte de la iglesia de San Gregorio, este cuadro celebraría un acto en el cual la ciudad de México buscó auxilio en la Virgen de Loreto y sus más altas autoridades religiosas y civiles le brindaron todo su apoyo.

DIEZ AÑOS DESPUÉS: LA EPIDEMIA DE 1727 FRENTE A LA DE 1737

Si se inserta la epidemia de 1727 dentro de una historia más amplia de la Virgen de Loreto en la ciudad de México, es evidente que fue a partir del éxito que tuvo la imagen en salvaguardarla en esta ocasión que su culto creció notablemente. Es más, el cambió más significativo en el culto fue la mayor participación de las autoridades civiles en sus sucesivas fiestas, en especial en

◀ Iglesia de San Pedro Apóstol de la localidad de San Pedro Zocatenco, en la delegación Gustavo A. Madero. D. F. Foto: Pedro Ángeles, [AFMT /IIE] el novenario que celebraba el nacimiento de la Virgen el 8 de septiembre. Como recuerda Francisco Javier Alegre, a partir de su auxilio divino en 1727:

En agradecimiento de tan señalado favor, determinó la ciudad asistir anualmente en cuerpo de cabildo a la fiesta que el día 8 de setiembre se le hace en dicho seminario. Las sagradas religiones tomaron a su cargo los nueve días antes, venir a hacer a su costa un día de la novena, como hasta ahora pocos años se ha practicado con edificación de toda la ciudad y grande aumento de la devoción para con la santa Casa de Nazaret.⁵⁵

Además, la Gaceta de México del mes de junio de 1734 corrobora que en los siguientes años, el cabildo volvió a recurrir a la protección de la Virgen de Loreto en momentos de crisis. Esta vez, la Gaceta conmemoraba la asistencia del "Noble Ayuntamiento" para un novenario de la Virgen "a expensas de la Nobilissima Ciudad" con el fin de librar la población de un contagio de viruelas. ⁵⁶ Cuando llegó la epidemia más devastadora



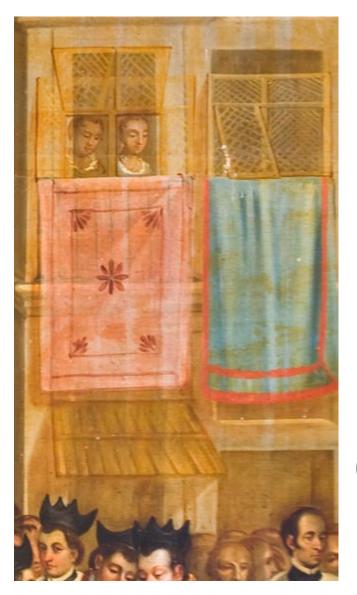
de esta época, el Matlazahuatl de 1736-39, una de las primeras imágenes a las que se recurrió para pedir auxilio fue la Virgen de Loreto precisamente porque había salvado a la ciudad recientemente. Según el cronista de la epidemia, Cayetano Cabrera y Quintero, el cabildo secular fue el que acudió al arzobispo-virrey para solicitar que se buscase el consuelo en la Virgen de Loreto dadas las buenas experiencias anteriores. El primer paso fue la decisión de celebrar un novenario en la iglesia, trasladando la imagen de su casa-capilla al altar mayor el día 17 de diciembre de 1736. Unas semanas después ante "la devoción constante de algunos [que] porfiaba en sacar el remedio de Loreto,"57 se decidió organizar una procesión. Sin embargo, en esta ocasión la Virgen de Loreto no fue a la catedral, donde ya se estaba planeando una procesión con una de las grandes imágenes protectoras de la ciudad y además una de las más antiguas, la Virgen de los Remedios. Dada esta competencia, la Virgen de Loreto salió de San Gregorio camino de la iglesia jesuítica de la Profesa.⁵⁸ En su recorrido pasó primero por el convento Nuevo de Santa Teresa, después por Santa Inés y Santa Teresa la Antigua hasta llegar a la catedral donde fue recibida por el cabildo eclesiástico. En el interior de la catedral hizo un recorrido pasando por sus dos nuevos órganos hasta el altar mayor y de ahí a un altar portátil en la crujía hasta que salió otra vez, ya rumbo de la Profesa donde la esperaban los jesuitas en la calle. Al igual que la procesión que vemos en nuestro cuadro, la impresión es que los jesuitas dejaron que otras autoridades religiosas y civiles se encargaran de llevar la imagen, cediendo así el protagonismo. Cuando la imagen volvió a San Gregorio, el 29 de enero de 1737, llevó otro rumbo; sin embargo, pasó por el Monasterio de la Encarnación, como en nuestro cuadro.⁵⁹ En esta ocasión, sabemos con certeza que los indios participaron en la procesión, especialmente los de las parcialidades de Santiago y San Juan, barrios indígenas de donde procedían muchos de los indios que eran miembros de la Congregación de la Buena Muerte fundada en la iglesia de San Gregorio en 1711.60 Por eso, es de suponer que también participaron en las procesiones anteriores aunque no se vean en nuestro cuadro. A pesar del creciente apoyo que había experimentado el culto a la Virgen de Loreto en la década de 1720 y 1730, al final, no fue ni la Virgen de Loreto ni la de los Remedios quienes salvaron a la ciudad en 1737 sino la Virgen de Guadalupe.⁶¹ De no ser así, la historia devocional de México hubiera sido muy distinta a la que conocemos, y conociéndola, sabemos que no pudo ser de otra manera. Aún así, el contexto de la procesión de 1737 nos revela la excepcionalidad que supuso la epidemia del sarampión para la Virgen de Loreto en 1727. En esa ocasión, única en su historia, el recorrido de la imagen terminó en la catedral y tuvo todo el apoyo del arzobispo para ello. A partir de ese momento, el cabildo civil iría a la iglesia de San Gregorio para la fiesta de la Virgen. Así, la procesión que vemos en el cuadro abre una nueva etapa para esta devoción en Nueva España donde ha logrado trascender el ámbito jesuítico de San Gregorio.

LA PROCEDENCIA DEL CUADRO Y EL PARADERO DE LA IMAGEN

Al analizar las obras pictóricas que se enlistaron en el inventario del colegio y la iglesia de San Gregorio en 1774, se ha podido comprobar que no está registrado el cuadro de la procesión por la epidemia de 1727. Para esas fechas, no se encontraba ni en la capilla ni en el camarín de la Virgen. Es posible que el inventario no lo registró por ser considerado como un exvoto puesto que dejaba constancia material de la intercesión de la Virgen sobre la ciudad al liberarla de la epidemia. En el inventario del colegio tampoco se asentó su presencia, ya que en el único lugar que se menciona una obra asociada a la Virgen de Loreto es la escalera principal donde se había colocado "un lienzo grande de la santa Casa con marco dorado" y dos retratos del padre Zappa y compañeros. 62 A pesar de estos silencios documentales, es importante tener en cuenta que entre la expulsión de los jesuitas en 1767 y el inventario de 1774, pasaron varios años y muchos objetos habían desaparecido de todas las instituciones jesuíticas mientras que otros no eran adecuadamente descritos por los inventarios. A parte de que parece su sitio natural, otra pista que sitúa la pintura como procedente de San Gregorio se encuentra en la reconstrucción de la historia de la iglesia de San Pedro Zacatenco de Horacio Sentíes. Este autor anota que el cuadro fue adquirido en la antigua iglesia de Loreto junto con un púlpito de cedro, dos piletas del tecali, cuatro imágenes de bulto

doradas, una puerta grande con reja, torneada de cedro, una mesa chica, un campanil, un óleo de la Casa de Loreto y cuatro lienzos de una vara de los Santos Doctores de la Iglesia.⁶³ Según Sentíes estas obras se compraron para la capilla de la Virgen del Rosario que a excepción de su cimborrio se había completado en 1804:64 el cimborrio de 1827 marcaba una nueva etapa decorativa para la capilla que en conjunto gozó de una serie de importantes patrocinadores. 65 Mientras tanto, la iglesia de San Gregorio vivía sus propias transformaciones. Tras la expulsión de los jesuitas, la iglesia estuvo cerrada varios años y la escultura de la Virgen fue trasladada temporalmente a la iglesia del convento de la Encarnación. 66 Para 1777, la imagen volvía a la iglesia ya que ésta se reabrió por decisión de la Junta de Temporalidades.⁶⁷ Años más tarde, en 1807 fue necesario trasladarla de nuevo, esta vez a Santa Teresa la Nueva debido al estado ruinoso del templo⁶⁸ que en 1809 iniciaría su completa reconstrucción. La nueva iglesia de Loreto fue construida por los arquitectos Ignacio de Castera y José Agustín Paz y se completó en 1816. La transacción de objetos, incluyendo nuestro cuadro, entre estas dos iglesias pudo tener lugar hacia 1809, cuando el inmueble se cerró para dar paso a la nueva construcción de la iglesia de Loreto en su sitio; o bien, alrededor de 1832 cuando el nuevo templo de Loreto se empezó a hundir y tuvo que volver a cerrar sus puertas. Como ya hemos visto, por esas mismas fechas, se estaba edificando la capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de San Pedro Zacatenco y, como sucedió con tantos otros templos, muy bien pudo aprovechar las ventas de obras antiguas de iglesias que se estaban remodelando o reedificando.

Si bien se ha podido recuperar el cuadro de la procesión de la Virgen de Loreto que seguramente estuvo colgado en San Gregorio y representa una pieza clave para la historia del arte de este género artístico así como para el conocimiento de la historia religiosa de la ciudad de México en el siglo XVIII, el paradero de la imagen original de la Virgen de Loreto es todavía una incógnita. 69 Después de haber estado cerrada muchos años, la iglesia de Loreto reabrió en 1850, nuevamente trayendo la imagen desde San Pedro y San Pablo a donde había ido a parar después del cierre de 1832. Sin embargo, para



esas fechas, el aspecto de la iglesia había cambiado considerablemente y según fuentes contemporáneas, ya no había una réplica de la Casa de la Virgen en su interior.⁷⁰ Los gustos artísticos y devocionales del siglo XIX impusieron cambios definitivos que bien pudieron afectar la imagen misma. Actualmente, el nicho central del retablo mayor de la iglesia de Loreto alberga una imagen de vestir de esta devoción y de difícil acceso. En el futuro, el proyecto Bajo el signo de Proteo que incluye un Seminario de investigación en torno a la escultura novohispana y tiene su sede en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM tiene previsto investigar un conjunto de esculturas de la Virgen de Loreto que se encuentran en diversas colecciones e iglesias de México con el fin de intentar aclarar la relación entre ellas y quizá localizar la original que vemos en el cuadro de la procesión o la reproducción novohispana de

1615 que se realizó para la iglesia de la Profesa y sólo ha sido documentada por Clara Bargellini.⁷¹ Mientras tanto, quedan otras incógnitas pendientes sobre esta obra pictórica, como son su autoría y datación⁷² y la identificación de otros personajes que aparecen en el primer plano y que seguramente son retratos.

del clero encabezaron una procesión alrededor de la catedral Metropolitana de México al Cristo de la Salud. Así, una vez más la ciudad solicitó el socorro divino a través de una escultura que, -según informó el periódico Reforma- salió por última vez en 1691, a raíz de una epidemia de viruela negra.⁷³

Casi 300 años después

Por coincidencia, este breve estudio se presenta el mismo año en que la ciudad de México sufrió una emergencia sanitaria sin precedente. Tal como sucedió en tiempos virreinales, aunque ahora con la precaución del cubrebocas, las imágenes cobraron vida en los momentos más álgidos. El pasado 26 de abril mientras algunos se recluían en sus hogares para frenar el contagio, otros recurrían a la efectividad de las imágenes como mediadoras entre lo terrenal y lo celestial. Fue con este espíritu que miembros

- ▲ (Página anterior). Anónimo, Solemne procesión... (detalle del engalanado de las ventanas con vistosas colchas). Foto: Pedro Ángeles, [AFMT / IIE]
- ▼ Imagen 12 Imelda García, "Realizan procesión por salud en Catedral" en *Periódico Reforma*, domingo 26 de abril de 2009. http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/ DocumentoArtCom.aspx



APENDICE DOCUMENTAL* AGN, Temporalidades, vol. 173, exp. 5, fs. 18v-22. Marzo 23 de 1774 Capilla de Nuestra Señora

[f. 18v]

El nicho forrado por dentro por la pared al camarín en plata con ancho de más de media vara y por la parte de la capilla con vidrios azogados de que falta una luna de las de a tercia, y en dicha plata sobrepuestos y encajados en unos como óvalos sobredorados, 11 relicarios grandes los seis reliquias de santos y los cinco ceras de Agnus y cuarenta y tres relicarios de plata medianos sobredorados sus círculos los 23 de ellos ceras de Agnus, que debiendo ser 24 falta uno de su sitio, y los veinte restantes de varias reliquias de santos.

Ítem: La puerta del marco por parte del camarín se halló desarrajada, y dicho marco está cubierto de plata liso con 10 flores o sobrepuestos de lo mismo sobre dorados. Ítem: La vidriera por la parte del camarín se compone la de dicha puerta de cuatro vidrios 2 y 2 chicos que hacen el medio punto y a los lados 13 vidrios finos y dos tiras.

Ítem: El dicho nicho por la parte de la capilla tiene su marco de plata y en el medio punto una tarja de lo mismo sobredorada que hace

[f. 19]

como punta de tres dedos y sobrepuestos en el marco 5 votos o atributos de playa sobre dorada y al pie de dicho marco una tarjeta también de plata sobredorada en cuyo ovalito están pintadas unas armas, y aunque en el inventario del tiempo de la expatriación que dice que al pie del marco hay dos botecitos de plata con ramilletes de flores no son sino dos jarritas de madera plateada = Y en dicho nicho finca sobre pie o repisa de plata siendo de advertir que el alto de dicho nicho es de poco menos o tarja con un Espíritu Santo su resplandor y cuatro ángeles todo de madera dorada y pintada y varias flores de mano y

buche [sic] = Îtem: El retablo o colateral en que dicho nicho está colocado es todo de plata que desde el pie o michinal [sic] de madera en que finca forma dos cuerpos en el primero cuatro pilastras un nicho en cada lado en que están colocados señor san Joaquín y señora santa Ana de más de vara con dos arbotantes de plata cada imagen y al pie de las repisas de ésta dos marquitos con medias cañas de plata, tres ceras grandes de Agnus y una mediana en cada lado del nicho y en el segundo cuerpo otro de señor san José con sus dos pilastras a los lados, dos ceras de Agnus grande embutidas, y [f.19v]

dos retablos o lienzos embutidos donde comienza el medio punto del segundo cuerpo del retablo el que en ambos medios cuerpos del retablo hace el alto como de cuatro varas, y el ancho como de cuatro, y media: Ítem: Dos tiborcitos de tercia de China el uno quebrado: Dos más chicos Color de café: Dos leones de China: Cuatro frascos azules de lo mismo: Cuatro ponachos [sic] de vidrio pintados de azul por dentro. Îtem: Al pie del nicho está el altar portátil cuyo frontispicio forma un cuerpo con dos puertas todo forrado en plata y en lo que hace sima del banco del altar tiene doce nichos, dos en medio y diez a los lados con sus vidrieritas, las una quebradas, y varias reliquias guarnecidas de plata, las seis de abajo, y de plata las cuatro de arriba, y la de en medio de lo mismo sobredorada. Îtem: Sobre dicho cuerpo y nichos de reliquias del

altar portátil se hallan dos blandoncillos con tres candeleros cada uno que cargan sobre un angelito como tres cuartas todo de plata Étem: Un candelero en el medio de figura de flore

Ítem: Un candelero en el medio de figura de flores de plata

Ítem: Cuatro jarritas medianas con sus ramilletes todo de plata

Ítem: En el banco del altar un frontal de Plata con una imagen de Nuestra Señora de Loreto [f. 20]

Ítem: El ara forrada en cotense Ítem: Al lado del Evangelio está una alacena embebida en la pared con un marco de plata (46

ancho con su remate de concha, puerta de vidriera de un vidrio de a vara fino, dentro de cuya alacena se

percibe por el vidrio una urnita de plata con un pedazo de manto de seda encarnada, que según el inventario antiguo se dice ser del original = Una taza guarnecida de plata con su pie de lo mismo= dos candeleros de cristal = Dos pichelitos de lo mismo = Dos platos y una bandejita de cristal = Un baulito de tecali chiquito = Dos aguilitas, y tres animalitos pintados = Una carita de plata. Ítem: Dos niños Jesuses sobre el relicario como de tres

cuartas con sus túnicas de lustrina encarnada Ítem: Delante del altar, dos pedazos de barandilla de seis pilarejos cada uno con cuatro angelitos con sus candeleros, dos en cada lado, todo forrado en plata con alma de palo.

Ítem: Un medio punto por dentro de la capilla encima

de las rejas de cristal enjoyado con marco dorado Ítem: Dos ángeles de talla que están a los lados de la capi-

lla con unas lamparitas de hoja de lata.

Ítem: Una banca que forma tres sillas forradas en terciopelo carmesí = Dos blancas de atadora [sic] = Dos

Sillas de brazos = Un farol de hoja de lata, y vidrios [Al margen: Camarín dicho día]

Un retablo dorado y en él, seis ceras de *Agnus* grandes con la oquedad del nicho embutidas en la madera que les hace ovalitos a los lados de la vidriera, y encima de ésta en el mismo chaflán del hueco una laminita con marco de vidritos además

[f.20v]

de a tercia, donde remata por lo alto en el retablo, que en su medianía una imagen de Nuestra Señora de los Dolores con marco de vidrio azogado, copete de madera dorado como de una vara, teniéndolo dos angelitos de madera = Debajo de este marco está otro también de cristal y vidriera con sobrepuestos dorados como de media vara con una cera de *Agnus* grande, y a sus lados cuatro láminas de a tercia con marcos de espejitos y sobrepuestos dorados = Otros seis

marquitos embebidos en el retablo, tres en cada lado entre sus pilastras las dos con ceras de Agnus y los cuatro estampas picadas = Bajo de la vidriera un santo Cristo de una cuarta de pastas con su vidrierita quebrada, y a su pie el nicho de sagrario con su vidriera de más de media vara de alto, y más de dos tercias de ancho con tres espejos dentro quebrados los dos de los lados y una cajita de a tercia de largo de vidrios azogados, y pintados quebrado el de encima = Cuatro láminas de menos de media vara con sus marcos de vidrio tachonados de metal dorado, los tres con remates de unos serafines de bronce dorados y la una sin él = Dos arbotantes de cristal en las pilastrillas del retablo uno en cada lado = Dos leones con sus peanas de chaquira de varios colores puestos al pie, y lados de la vidriera = un frontal blanco bordado [f.21]

de seda de varios colores = Un guardapolvo de tripe azul viejo = Cuatro candeleros de palo plateados = un atril de madera muy viejo con el lavabo = Dos tablitas pintadas de encarnado con dichos

salmos del lavabo y Evangelio de san Juan = Una ara de piedra negra de lustre = Un santo Niño y un san Juan Bautista también de Niño con sus arandelas de madera doradas Colgadas de las pilastras de mampostería que están A los lados del retablo.

Ítem: sobre las dos puertas que entraron al camarín Hay unos huecos y en ellos dos lienzos de más de a media

Vara con marcos anchos de talla dorados, el uno de Nuestra Señora y el otro de señor san José, y a los lados

de cada uno, dos cuadritos esquinados de a cuarta de madera dorada.

Ítem: en el país que hace frente al retablo del camarín, un espejo grande de más de vara con su marco ancho, de madera y talla dorado = Dos liencesitos de a cuarta en marquitos dorados antiguos = Dos marquitos esquinados de a cuarta de madera dorada = Dos láminas de señor san Joaquín y señora santa Ana

con marcos negros de más de media vara = Dos del mismo tamaño de vidrio ahigados [sic] con la falta

de tres = Un lienzo como de vara y cuarta de ancho y vara de alto de nuestra señora con su santo Niño.

y su marco dorado y negro.

En el lado de la Epístola del camarín un óvalo como de dos varas y media de alto con marco dorado y once láminas y marquitos de media [f.21v]

vara, y más chicos, uno con marcos negros y otros dorados, los dos de ellos ochavados están colgados en la pared de dicho lado. Ítem: Una santa Cruz de vidrio azogado de menos de media vara con uno como nicho con Su respaldo de espejo, y su vidriera marco negro tachonado y guarnecido de bronce dorado=

Ítem: Dos espejos ochavados con sus marcos antiguos dorados de más de una tercia = Dos ovalitos de a cuarta con marquitos dorados de santos Jesuítas = Dos arandelas doradas de palo como de tres cuartas = Un lienzo de vara y media con marco dorado de Nuestra Señora de la Encarnación = Una lámina de más de tres cuartas de Nuestra Señora de Guadalupe con marco dorado antiguo y sus apariciones = Un lienzo de media vara de Nuestra Señora con su Niño, y marco dorado antiguo = Un lienzo de señor san José de más de vara y marco dorado antiguo.

A el lado del Evangelio una lámina como De media vara en cuadro de Nuestra Señora de Guada-

lupe y sus cuatro apariciones son sobre puestos de círculo y flores bordado de seda su vidriera , marco de cristal azogado y de talla dorada en su circunferencia = Dos lienzos de más de vara de alto con marcos dorados, fondo negro de los santos Nacimientos de Jesús y María = Dos láminas = Dos cuadritos en tabla del mismo tamaño de media vara con marcos negros embutidos de hueso = Dos como óvalo de madera dorados y en su circunferencia seis como relicarios de santitos en cada uno y en medio sus láminas de señor san José y señor san Antonio = Siete cuadritos

dorados chiquitos con sus vidrieritas = una cortina de seda encarnada con su gotera en la venta na muy vieja.

Ítem: Una araña o mechero de cobre guarnecido de varias almendras, y cuentas de cristal con 12 arbotantes, el uno quebrado:

Ítem: Dos candiles de cristal con cuatro arbotantes cada uno, el uno con dos quebrados, y el otro con uno

quebrado, y una bola de aingado [sic] el uno. Ítem: En un nicho embutido en la pared del lado de la Epístola del camarín un san Miguel de más de media

vara con peana y todo que parece ser de alabastro, u otra

piedra especial con su puerta de vidriera de cristal, y mar-

co dorado = Dos ángeles de talla de más de media vara.

En los callejones o trancito catorce de los lados de la capilla que

dando entrada al camarín catorce cuartos de semicírculo de pintura de la vida de Nuestra Señora que hacen mayor

punto sobre las cornisas = Y dos cuadros con marcos anchos dorados de señor san Joaquín y señora santa Ana.

- 1 Muy especialmente, agradecemos al Director de la Comisión de Arte Sacro, el Pbro. José Raúl Hernández Schäfler por su apoyo constante a lo largo de esta investigación. De no ser por su ayuda y la de su asistente Blanca Medina las fotografías aquí presentadas no habrían sido posibles. Asimismo, agradecemos al coordinador del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, el maestro Pedro Ángeles, por tomar dichas fotografías. Finalmente, agradecemos al Pbro. Fernando José Gómez Mariño y al evangelizador Antonio García López por permitirnos el acceso a la capilla en junio del presente año; a Leonor Labastida por ayudarnos en la coordinación de esta visita y a Luz del Carmen Huerta por su ayuda después de esta sesión fotográfica.
- 2 Al interior de la capilla se registraron siete óleos sobre tela; dos que representan a la Virgen de Loreto, tres de doctores de la Iglesia, un crucificado y una María Magdalena. El registro de las obras encontradas en esta capilla fue realizado por la alumna de maestría Gabriela Rivera quien en aquel momento contaba con una beca del proyecto Catálogo Nacional de Escultura Novohispana, coordinado por la Dra. Elisa Vargaslugo, a nivel nacional, y por la Dra. Patricia Díaz Cayeros, en el Distrito Federal, y dentro del cual también participaba la Mtra. Gabriela Sánchez Reyes como becaria. Lamentablemente, en junio del año 2009 durante la visita realizada para tomar las fotografías del presente estudio, fuimos informadas que el año pasado robaron cuatro pinturas dentro de las cuales, al parecer, se encuentra la Magdalena así como uno de los doctores.
- 3 Estas medidas incluyen al marco (moderno) que mide 7 centímetros de ancho en cada uno de sus lados. En una foto tomada el 19 de agosto de 1975 por el INAH, la pintura aparece sin marco pero acompañada de una cartela que ha sido sobrepuesta. (Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-INAH-CONACULTA, MXC-56). La coincidencia en su tamaño, hace suponer que es la misma inscripción que hoy se ubica sobre el marco moderno de la pintura y porta el título de la obra.
- 4 Además de las pinturas que representan traslados, otras obras que vienen a la mente son aquellas que reflejan la manera en que la sociedad virreinal recurrió a las imágenes a través de procesiones como los óleos sobre tela anónimos: la Procesión franciscana de Tlatelolco al Tepeyac implorando la intercesión de la Virgen de Guadalupe para aplacar la peste del cocoliztli de 1544 (siglo XVII) del Museo de la Basílica de Guadalupe, la Procesión de san Juan Nepomuceno (siglo XVIII) de la colección del Banco Nacional de México, la Procesión de Santiago Apóstol en el barrio de Tlatelolco (siglo XVIII) de Galerías La Granja y la Procesión con imagen de la Virgen de la Merced (siglo XVIII) del templo de la Merced en Morelia, Michoacán.
- 5 Agradecemos a la Dra. Clara Bargellini esta observación.
- 6 Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1562-1767*, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941, vol. 1, pp. 250-253. Ver también Sonia Ruiz, *La Plaza de Loreto*, México, INAH, 1971.
- 7 Juan de Chavarría (1614-1682) fue patrono del convento femenino de San Lorenzo y fue poseedor de una de las fortunas más grandes en el siglo XVII resultado de sus propiedades agrícolas y ganaderas. De los 36 mil pesos que costó la obra, él pagó 34 mil. Alicia Bazarte, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1989, pp. 241-264. Sobre la vivienda del Capitán próxima a San Gregorio, ver Ruiz, Op. cit., pp. 10-13. 8 Archivo Histórico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, C.G., t. 120, rollo 2, fs. 112-117v. Copia del extracto de la creación y principios del Colegio de san Gregorio de esta Capital.
- 9 Para la historia de la transformación que la imagen sufrió en Nueva España, véase: Luisa Elena Alcalá, "Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras", en María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (eds.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*, Colección de la Casa de Velázquez (104), Madrid, 2008, pp. 171-193. En la actualidad, la autora escribe un libro sobre la Virgen de Loreto en la ciudad de México. 10 Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano* (1755), Antonio Rubial (introd.), México, CNCA, 1995, p. 154.
- 11 Se desconoce cual era el aspecto de la escultura sin la indumentaria: si al componer la imagen en México se le añadió un cuerpo esculpido o simplemente una estructura tipo armazón para sostener los vestidos. Cabe mencionar que Clara Bargellini ha encontrado documentación que refiere la existencia de otra escultura de Loreto copiada de la original en 1615. Sin embargo, todo parece indicar que esta otra pieza de factura más temprana no fue traída de Europa sino realizada en Nueva España en su totalidad. Véase: Clara Bargellini, "El arte en las misiones del norte de la Nueva España" en El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España 1600-1821, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009, p. 71.
- 12 Miguel Venegas, *El apóstol mariano representado en la vida del V. P. Juan Maria de Salvatierra*, México, Doña María de Ribera, 1754, pp. 50-52; y Javier Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de Armas de México*, México, 1746, p. 100.
- 13 Decorme, Op. cit., vol. 1, pp. 92-93.
- 14 Sobre la relación entre san José y la virgen de Loreto, ver Gabriela Sánchez Reyes, "La fundación de cofradías de San José en la Nueva España" en *Die Bedeutung des hl. Josef in der Hielgeschichte. Akten des IX. Internationalen Symposions über den reiligen Josef*, Johannes Hattler y Germán Rovira, eds., Internationalen Mariologischen Arbeitskreis Kevelaer, Francfort del Meno, 2006, vol. II, pp. 739-756. También para la devoción a san José en Nueva España, ver Jaime Cuadriello, "San José en tierra de gentiles: Ministro de Egipto y virrey de las Indias" en *Memoria: Revista del Museo Nacional de Arte*, no. 1, 1989.
- 15 Venegas, Op. Cit. p. 53.
- 16 Gacetas de México. Castorena y Ursúa (enero-junio 1722) Sahagún de Arevalo (1728-1742), ed. Francisco González de ossío, México, SEP, 1949, vol. 1, p. 123.

- 17 Ibid, vol. III, p. 148..
- 18 Cayetano Cabrera y Quintero, Op. cit., p. 106.
- 19 Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Temporalidades, vol. 173, exp. 5, f. 18v-22.
- 20 Ver apéndice documental.
- 21 Se azogaban los vidrios para hacer espejos.
- 22 Gacetas de México, Op. Cit., vol. 1, p. 271.
- 23 AGN, Temporalidades, vol. 173, f. 20.
- 24 Candeleros para velas.
- 25 Gacetas de México, Op. Cit., vol. 1, pp. 34-37.
- 26 Bartolomé Felipe de Îta y Parra, Consejera de la salud María Santísima en su soberana imagen de Loreto, que venera esta corte mexicana en su colegio de san Gregorio de la sagrada Compañía de Jesús. Sermón moral, que predicó en esta santa metropolitana catedral iglesia de México el doctor y maestro, don Bartholomé Phelipe de Ytta, y Parra, catedrático que fue en sustitución de prima de sagrada teología de vísperas y actual propietario de prima de filosofía en la real Universidad de esta corte, calificador del Santo Oficio de esta Nueva España, medio racionero antes y al presente canónigo magistral de dicha santa iglesia, examinador sinodal de su arzobispado, etc. en el día miércoles 29 de octubre año de 1727, último del novenario que por la epidemia que esta ciudad padecía, le celebró esta santa iglesia. Presente la Real Audiencia de esta corte. Su venerable señor deán, y cabildo con su ilustrísimo prelado, y demás tribunales, México, Imprenta real del superior gobierno de los herederos de Miguel de Rivera, 1728, pp. 9-11.
- 27 "Solemne procesión que hizo la Ciudad de México a la imagen de Ntra señora de Loreto implorando el socorro, por la peste desoladora del sarampión en el año de 1726."
- 28 América Molina del Villar, *Por voluntad divina: escasez, epidemias y otras calamidades en la Ciudad de México 1700-1762*, Tlapan, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 1996, p. 96.
- 29 Venegas, Op. cit., p. 75.
- 30 Estableciendo una comparación entre las cuentas de un rosario y el público que se reunió en San Gregorio, el autor dice "Pero a alguno pareció mucho menos, y Rosario, como dice el vulgo, de pobre: no tanto por lo largo, como por la variedad de sus granos: varios eran, y de varios colores los que o ya apretados con la tirante cuerda del temor, o lo que es más creíble, ensartados en el hilo de oro de una devoción fervorosa, componían indistintamente este Rosario:alli blancas, y negras: hombres de cuenta, y con ellos otros de ninguna..." Cayetano Cabrera y Quintero, *Op. cit.*, p. 103.
- 31 Molina, Op. cit., pp. 92-101.
- 32 Guillermo Tovar de Teresa, La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido, México, Vuelta, 1991, tomo I, p. 81. Guillermo Tovar de Teresa además informa que la capilla desapareció en 1824. Luis Leal, por su parte, ignora la fecha del acontecimiento pero añade que fue a causa de un incendio. Asimismo, retoma una descripción anterior a 1812 para describirla como una capilla elevada por siete escalones, de seis ángulos o lados (de 6 varas cada uno) que tenía 36 varas de circunferencia. Su acceso se encontraba orientado hacia el sur (es decir, hacia la puerta lateral de la catedral) y en el altar principal la imagen de la cruz se encontraba rematada por un lienzo de la Virgen de Guadalupe. En los otros cuatro lados se encontraban lienzos con los siguientes temas: la primera misa que se dijo en esta tierra, la Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe a Zumárraga, el Primer bautismo celebrado solemnemente en Nueva España y Cortés haciéndose azotar delante de los indios fingiendo que era por haberse tardado en ir a oír misa. Luis Leal, "Dos cuentos olvidados de Vicente Riva Palacio", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 7, no. 27 (1958), pp. 65-66. Según informa Leal, la descripción proviene de Francisco Sedano, un mercader de libros de la ciudad de México que al morir en 1812 le dejó sus manuscritos a José Mariano Beristain de Souza. Sin embargo, la nota no fue publicada hasta 1880 por Joaquín García Icazblaceta. A pesar de la destrucción de la capilla, dichos lienzos, pintados por José Vivar y Valderrama sobrevivieron, véase: Jaime Cuadriello, *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España* 1680-1750, Museo Nacional de Arte, México, 1999, p. 161.
- 33 Agradecemos al Dr. Iván Escamilla su asesoría en la descripción de los personajes universitarios, del cuerpo capitular y de la Audiencia. Asimismo, su aguda sugerencia en torno a que la discusión tiene que ver con la precedencia y que, por ello, también llama la atención del canonista.
- 34 Un grupo que no se ha podido identificar en el cuadro pero que seguramente participó en la procesión sería el Real Tribunal del Protomedicato, organismo regulador de la sanidad publica que cobraba mayor protagonismo durante las epidemias. Molina, *Op. cit.*, p. 62.
- 35 Agradecemos que el Mtro. Pablo Amador nos hiciera notar que quienes cargan las andas de la Virgen también llevan una horquilla que permitía cargar el peso del conjunto cuando no estuvieran en movimiento.
- 36 Se trata de una modalidad de la manga del sobrepelliz o roquete en donde el espolón o apéndice es largo y con dobladillos como es posible apreciar en la pintura. Agradecemos la información al padre Tomás de Híjar. El Dr. Iván Escamilla ha sugerido que esta modalidad de la manga desapareció en 1794 cuando una real cédula le dio al cabildo de la catedral de México el privilegio de emplear puños o bolillos en las bocamangas de sus vestidos talares.
- 37 Agradecemos la identificación del retratado al Dr. Iván Escamilla.
- 38 Deán y Cabildo de la catedral de México, Diario Manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Ciudad de

México se practica, y observa en su Altar, Coro, y demás, que le es debido hacer en todos, y cada uno de los días del año. Arreglado en todo a su erección, estatutos, cartilla, costumbres, fundaciones, y rúbricas para su más puntual e inviolable observancia, 1751, ms. Archivo de la Catedral Metropolitana de México [En adelante, ACMM]. Vicente Gómez, El Costumbrero de la Catedral de México 1819, edición facsímil, Sociedad Mexicana de Historia Eclesiástical Diócesis de San Cristóbal de las Casas, 2004, p. 29. En ambos casos se consultó el orden de la procesión durante la fiesta del Corpus Christi que es la mejor descrita. La repetición de este orden entre 1751 y 1819 y su concordancia con lo representado en el cuadro sugiere que el orden de muchas procesiones estaba bastante establecido. En el texto de 1819 se indica un orden similar para la procesión pública que se hacía con motivo de la visita de la Virgen de los Remedios a la catedral.

- 39 ACMM, Actas de Cabildo, vol. 30, fs. 301- 381. Los asuntos que se trataron este año fueron los relativos a la fundación del colegio de infantes, rejas del coro, fundación del aniversario de la Preciosa Sangre de Cristo, y consultas al maestro de ceremonias. 40 Archivo Histórico del Distrito Federal [En adelante, AHDF], Actas de Cabildo, vol. 53, fs. 85-86v.
- 41 ACMM, Actas de Cabildo, vol. 31, fs. 43, 44v.
- 42 Como se ha dicho, fue retratado en la pintura.
- 43 Autor del sermón predicado al final del novenario a la Virgen y que en este momento, al parecer –por el lugar en el cual se le nombra- era todavía medio racionero.
- 44 ACMM, Actas de Cabildo, vol. 31, f. 44v.
- 45 Ver la dedicatoria en Ita y Parra, *Op. cit.* Bermúdez de Castro era criollo poblano y había sido consagrado arzobispo de Manila en 1725; embarcó para Filipinas en 1728 y murió poco después de llegar a su nuevo destino. *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, México, Ed. Porrúa, 1976.
- 46 Cayetano Cabrera y Quintero, Op. cit., p. 101.
- 47 Gacetas de México, Op. cit., vol. 1, p. 73.
- 48 En general, los cronistas novohispanos proporcionaron poca información sobre la epidemia de 1727, especialmente en contraste con la epidemia de sarampión ocurrida en 1737. Ésta no sólo surgió en la ciudad de México sino también en Querétaro, León, Tlaxcala, Toluca y Puebla; para su relación con la Virgen de Loreto véase el siguiente apartado.
- 49 Francisco Javier Alegre, S.J., Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España que estaba escribiendo el P. Francisco Javier Alegre al tiempo de su expulsión, México, J.M. Lara, 1842; y edición digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, Tomo II, pp. 241-242. A pesar de la utilidad de la obra de Gerard Decorme (*Op. cit.*), hemos evitado emplearla en este apartado por encontrar muchos errores en su interpretación de los pasajes de la crónica de Alegre.
- 50 Parecer de Juan Antonio Fabrega Rubio en Ita y Parra, Op. cit.
- 51 También debería de estar representado el rector del colegio de San Gregorio en esos años. Según Zambrano, el P. Juan Cassati fue rector entre 1727 y 1732 y antes el puesto lo ocupaba el P. Juan Martínez: Francisco Zambrano y José Gutiérrez Casillas, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, México, Editorial Tradición, S.A., 1977-1981, vols. 15 y 16.
- 52 Cayetano Cabrera y Quintero, Op. cit. p. 99.
- 53Venegas, *Op. cit.* pp. 74-75.
- 54 Es posible que los jesuitas también participaran en la procesión, especialmente los del colegio de San Gregorio.
- 55 Francisco Javier Alegre, Op. cit., p. 242.
- 56 Archivo Histórico Nacional (Madrid). Gacetas de México. Diversos. Documentos de Indias, nº 537, p. 631.
- 57 Cayetano Cabrera y Quintero, Op. cit., p. 102.
- 58 Breves noticias sobre esta procesión en: Gacetas de México, Op. cit., Vol. 3, p. 5.
- 59 Cayetano Cabrera y Quintero, Op. cit. p. 105.
- 60 Ibid, p. 103. Sobre la congregación indígena de San Gregorio, ver Susan Schroeder, "Jesuits, Nahuas, and the Good Death Society in Mexico City, 1710-1767," *Hispanic American Historical Review* 80/1 (2000): pp. 43-76.
- 61 Sobre la relación de ambos cultos marianos, ver Luisa Elena Alcalá, "Loreto y Guadalupe. Los jesuitas y la compleja construcción del panteón mariano novohispano" *XXV Coloquio de Antropología e Historia Regionales: Historia, Nación y Región* (Zamora: Colegio de Michoacán, 2007) Vol. 1, pp. 281-314.
- 62 Temporalidades, vol. 173, exp. 6, f. 4v.
- 63 Horacio Sentíes R., *La Villa de Guadalupe: historia, estampas y leyendas* (México: Ciudad de México Librería y Editora, 1992), p. 101. En el año 2002 la capilla todavía tenía 2 esculturas estofadas y una pileta de tecali así como tres pinturas de doctores de la Iglesia y una pintura con la Virgen de Loreto intercediendo en una batalla. Véase nota 2.
- 64 Las fechas dadas por Sentíes no coinciden con el texto que todavía en el año 2002 se encontraba pintado sobre el arco de ingreso a la capilla en donde 1809 es la fecha de inicio: "El día 4 de Mayo de 1809 se colocó la primer piedra de esta Capilla de N. Sa. del Rosario, y se concluyó sin el cimborrio, con su adorno el 5. de Marzo de 1827".
- 65 Uno de los grandes promotores de la nueva capilla fue José Mariano Ruiz Alarcón. Sobre su papel ver Sentíes, *Op. cit.* pp. 102-105. Dos exvotos con acontecimientos que tuvieron lugar en 1826 y 1837 (y que todavía en 2002 se encontraban en el templo y casa cural, respectivamente) se refieren en sus inscripciones al papel de este patrocinador. Uno de ellos (al parecer robado el año pasado) está ilustrado en Sentíes, *Op. cit.* p. 104. Para más información sobre otros patrocinadores, ver Sentíes, *Op. Cit.* p. 102.

66 Otro de los conventos interesados en la escultura y su ajuar fue el de Corpus Christi. En 1773 la Real Junta de Temporalidades acordó negar varias peticiones hechas al virrey para que la imagen pasara al convento de Corpus Christi. AGN, Real Junta de Temporalidades, 6 de julio de 1773, vol. Único, fs. 184-187v.

67 Manuel Orozco y Berra afirma que tras la expatriación de los jesuitas en 1767, la imagen de Loreto fue llevada a la Encarnación, donde permaneció hasta 1776. Véase: *Memoria para el plano de la ciudad de México*, México, Imprenta de Santiago White, 1867, pp. 116-117. El 27 de mayo de 1776 las religiosas informan que se les había concedió el permiso para transportar la sagrada imagen de Loreto y solicitaron el establecimiento y perpetuidad de esta divina virgen (AGN, Reales cedulas originales, vol. 236, exp. 114.) En un documento sin fecha del volumen de la Real Junta de Temporalidades del Archivo General de la Nación se informa que dicha real Junta aprobó trasladar la imagen y su ajuar a la sacristía de algún convento de monjas para prevenir su robo y que la Encarnación solicitó al arzobispo colocar la escultura en el templo de su convento acatando ciertas condiciones. Acordaron restituir la imagen cuando se les pidiera, tenerla descubriera para celebrar misas y no recibir limosnas así como que todos los bienes que reunieran a favor de la Virgen tendrían que ser entregados y que los indios podrían llevar sus luces al altar. (AGN, Real Junta de Temporalidades, s/f, vol. único, 176v-181.)

68 Archivo Histórico del Arzobispado de México, "Oficio del virrey Iturrigaray sobre el traslado de la imagen de Nuestra Señora de Loreto sita en el Real Colegio de san Gregorio al convento de carmelitas de Santa Teresa la Nueva", Fondo episcopal, Caja 153, exp. 30.

69 Agradecemos a la Mtra. Concepción Amerlinck por preguntar el paradero de esta escultura a las carmelitas de santa Teresa la Antigua y sugerirnos la consulta con las religiosas de santa Teresa la Nueva. Desafortunadamente, nos indicaron que no tienen información ni poseen esculturas de la Virgen de Loreto.

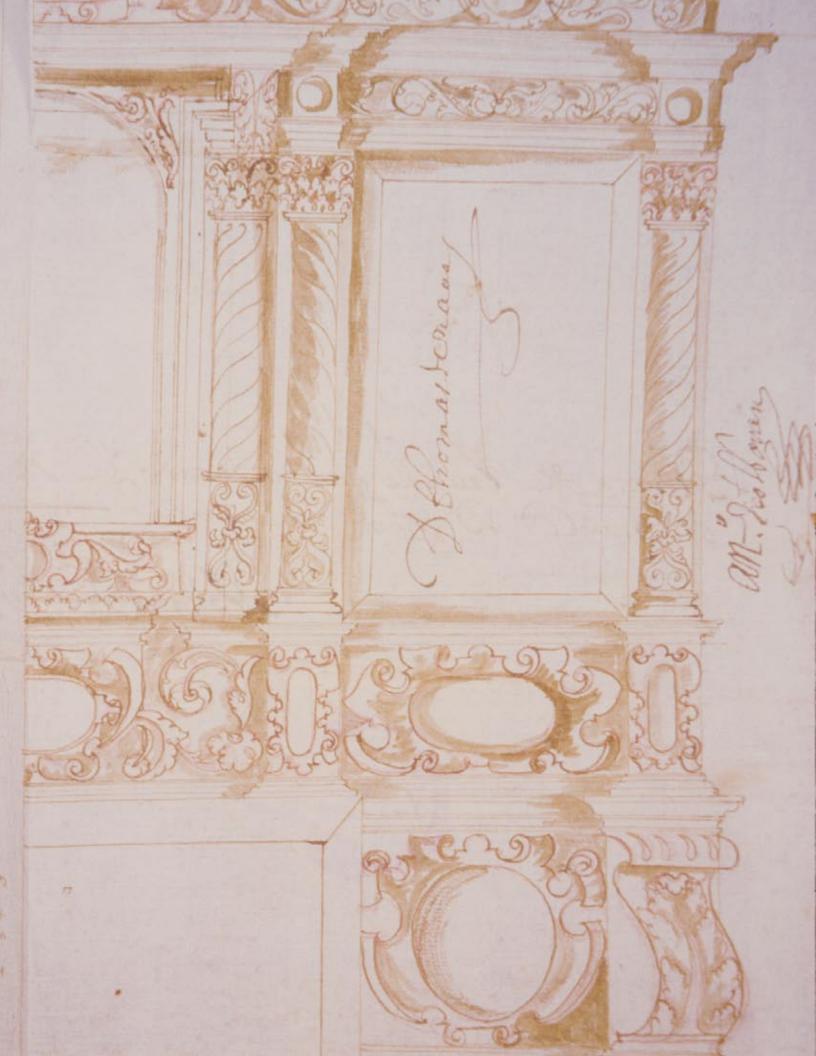
70 Manuel Orozco y Berra en *México en el "Diccionario Universal de historia y geografia"*, coord. Antonia Pi-Suñer Llorens, México, UNAM, 2000, vol. 1, pp. 148-149.

71 Asimismo, la alumna Luz del Carmen Huerta, en el marco de su tesis de maestría sobre la fachada del templo de Loreto, investiga la historia de la escultura que actualmente se ubica ahí.

72 La datación de la obra se ve complicada por la presencia de ciertos elementos en la indumentaria y el vestido de los personajes que podrían sugerir fechas de producción algo más tardías a la epidemia de 1727.

73 REFORMA en línea, domingo 26 de abril de 2009. http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/ DocumentoArtCom.aspx

51



EL MAESTRO MAYOR DE TODAS OBRAS Antonio de orbarán

[Puebla de los Ángeles 1603- Tenerife 1671]

Jesús Pérez Morera • Universidad de La Laguna, España

Considerado como una personalidad decisiva para las artes en las Islas Canarias durante el siglo XVII, Antonio de Orbarán contribuyó —como escribe P. Tarquis— al adelanto de nuestras artes plásticas aportando las influencias del otro lado del Atlántico¹. Nacido en Puebla de los Ángeles en 1603, su hijo, el isleño Andrés de Orbarán y Aguilar, maestro de arquitecto, escultor y pintor, cerrará ese viaje artístico familiar de ida y vuelta y regresará a México en la última etapa de su vida, muriendo en Mérida de Yucatán en 1699. A Indias también pasaría su hermano mayor, el religioso dominico fray Antonio de Orbaranes, que profesó en la orden en 1651.

Maestro mayor de todas obras, el polifacético artista poblano llena con su actividad en la isla de La Palma todo el segundo cuarto del siglo XVII, desde 1625, fecha en la que se avecina en la ciudad capital, hasta 1654, cuando contrata su última obra conocida, la fábrica de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Luz en Garafía. A partir entonces, desde 1658 hasta su muerte en 1671, fijó su residencia casi permanentemente en la isla de Tenerife, escenario de la etapa final de su trayectoria.

Orbarán ejerció asimismo un magisterio indiscutible a través de su obra y su equipo laboral, de modo que influirá decisivamente entre los artistas de mayor personalidad del retablo palmero y tinerfeño, oficiales y maestros que posiblemente se formaron a su lado. No en vano, durante el siglo XVII, Orbarán dirigirá la compañía laboral más importante de las Islas en el campo artístico; y tanto en La Palma como en Tenerife recibió los mejores encargos, caso del retablo mayor de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. Su actividad era tal que en su última época contrató obras simultáneamente, de manera que el 30 de diciembre de 1661 firmó en La Laguna la hechura del retablo mayor de la iglesia de la Concepción, ajustada en 11.000 reales², y con tan sólo tres días de diferencia, el 2 de enero de 1661, concertó en La Orotava con el capitán don Juan de Mesa y Lugo la fábrica de la capilla mayor del convento dominico de San Benito en la elevada suma de 28.000 reales³. En 1664-1665 también firmó en La Laguna numerosos compromisos de obras con escaso margen de diferencia: el 24 de enero, los tableros tallados para el segundo cuerpo del retablo mayor de la parroquia de la Concepción⁴; el 22 de febrero, un retablo para don Tomás de Nava⁵; el 13 de agosto, el de la capilla de San Juan Evangelista de la iglesia de la Concepción⁶; el 24 de diciembre, el paso de la Santa Cena para la parroquia de los Remedios⁷; y el 16 de junio de 1665, el retablo mayor del convento de Santa Catalina⁸. Con el licenciado don Luis Rodríguez convino en 1657 la terminación de la parroquia de Garafía, cuya fábrica había iniciado en 1654. Por escritura otorgada el 26 de abril del mismo año ante el escribano Tomás

González de Escobar se obligó a llevar consigo cuatro ayudantes, quando fuere a la dicha obra dos oficiales, y de ay a ocho días llevará otros dos oficiales, que son quatro, para que vayan travaxando en la dicha obra y, si acaso tubiere alguna falta de materiales dentro deste dicho término en que puedan travaxar los oficiales y obreros, estos días que dexaren de travaxar por esta falta correrá por quenta del dicho licenciado Luis Rodrigues el pagarles el jornal... sin que tenga obligación el dicho

▲ (Página 52) Detalle de la traza presentada para la ejecución del retablo de San Nicolás de Tolentino (1664). Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Fotografía: Gobierno de Canarias.

▶ (Foto inferior) Anónimo: Vista parcial del Santa Cruz de LA Palma desde el mar. Siglo XVII. Sociedad "La Cosmológica", Santa Cruz de La Palma. Foto: Eduardo L. Pérez Cáceres. SOCAEM. licenciado Luis Rodrigues de dar al otorgante ni a sus obreros bastimentos ni otra cosa alguna⁹.

Establecida su residencia en Tenerife desde 1658, no paró de trabajar y dirigir obras para iglesias, conventos y casas nobles. Para la hermandad de San Juan Evangelista ejecutó en 1664 el retablo de la capilla, en la iglesia de la Concepción de La Laguna, haciendo constar que corría por cuenta del mayordomo de la cofradía el yr pagando a los oficiales que me ayudaren a los fines de cada semana10. Ese mismo año contrató la hechura del retablo mayor del convento de Santa Catalina de La Laguna, con la condición de que los padres dominicos le entregarían cien ducados de plata en cuatro meses para satisfaser a los oficiales que a la continua se obliga este otorgante trabajen sienpre tres11. Tomó también aprendices a su servicio, como Francisco García, huérfano de padre y madre, a quien se obligó a enseñarle el oficio de entallador por tiempo de seis años en escritura otorgada en Garachico en 1658¹².

Entre sus ayudantes se encuentran los carpinteros Amaro Hernández de León (1607-1665); Luis de



Francia (1610-1679); Andrés del Rosario (1615-1693), continuador a la postre de su obra; su hijo Lorenzo de Campos (1634-1693) y el propio hijo del maestro, Andrés de Orbarán y Aguilar (1640-1699), formado en el taller paterno; todos ellos, con excepción de Luis de Francia, natural de Los Llanos de Aridane, nacidos en Santa Cruz de La Palma. Este último le acompañó a Villa de La Orotava, trabajando con él en la construcción de la capilla mayor del convento dominico de San Benito, como da a entender Orbarán en su testamento; en cuyas últimas voluntades le nombrará además su albacea para pagar su funeral y entierro¹³. En Tenerife, P. Tarquis relacionó la obra y el estilo del escultor Lázaro González de Ocampo (1651-1714) con la de Antonio de Orbarán, acaso su maestro, con quien presenta claras semejanzas, sobre todo a la hora de ejecutar relieves para retablos¹⁴. Parecidas concomitancias es posible advertir del mismo modo con el maestro de carpintero y escultor Antonio Alvarez, considerado por Trujillo Rodríguez como el continuador de la obra de Orbarán¹⁵. Fallecido Orbarán en 1671, se encargaría de acabar el retablo mayor del convento de Santa Catalina en 1676-1677 —contratado por Orbarán en 1665—, perfeccionando el primer cuerpo y realizando el segundo y el remate¹⁶. Con anterioridad, es probable que hubiese intervenido en el cuerpo inferior bajo las órdenes de Orbarán quien, en el concierto firmado en 1665 con la comunidad para su ejecución, se obligó a que trabajarían a la continua tres oficiales¹⁷. Algunas de las soluciones empleadas por Antonio Álvarez en sus retablos, como los relieves tallados y los fustes con lengüetas imbricadas¹⁸ o recubiertos con rizada decoración vegetal, también tienen sus antecedentes en Orbarán. Prueba de ello son las columnas que aún se conservan del antiguo retablo mayor de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (1638-1642).

SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Como señaló P. Tarquis, su apellido aparece escrito con gran número de variantes, Orbara, Orbar, Orbarán, Olbarán, Olvalán, Olbar, Orbal, Arbar, Alvar¹⁹... Para el profesor Alfonso Trujillo, la forma correcta —consagrada por la historiografía posterior— debía de ser la de Orbarán²⁰. De ese modo lo encontramos en algunas escrituras públicas que otorgó en La Palma

y en Tenerife desde mediados del siglo XVII, cuando su prestigio como artista y como maestro se hallaba ya firmemente consolidado, incluido su testamento, que firmó más exactamente como *Antonio de Olbarán*²¹. Hijo del guipuzcoano Martín de Orbara, natural de Vergara, con mucha más frecuencia y continuidad en el tiempo el maestro y artista consta como Antonio de Orbara, tal y como figura el apellido en México, así como en el País Vasco, de donde es oriundo, y en Navarra, en la que existe una localidad con ese nombre.

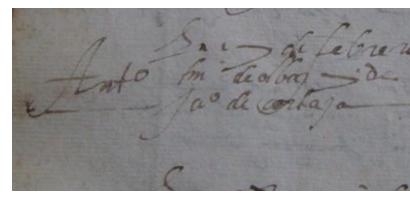
Su lugar de nacimiento también ha sido controvertido. Fernández García lo hacía natural de Puebla de los Ángeles²². P. Tarquis lo denomina maestro y artífice de México²³. Este mismo autor sugirió la posibilidad de que hubiese nacido en la isla de La Palma²⁴. Cierto es que en su asiento matrimonial sólo se indica que sus padres eran vecinos de la Puebla de los Ángeles, en la Nueua Spaña, sin señalar que el contrayente fuese natural de aquella ciudad, al contrario de su esposa, de la que se dice que era *natural desta isla*²⁵. Su padre era originario, como hemos dicho, de la villa de Vergara, en Guipúzcoa. Casado con Ana de Estrada, se avecindó desde finales del siglo XVI en Puebla de los Angeles, ciudad en la que debieron de morir ambos en fecha que desconocemos. En ella constan todavía como vecinos —sin indicar su fallecimiento— en 1651, cuando Antonio de Orbarán dio poder, desde Santa Cruz de La Palma, a Miguel de Aristigueta y Antonio Zuluaga, para practicar, ante la justicia de la provincia de Guipúzcoa, información de la legitimaçión de mi persona, padres, abuelos y bisabuelos... de como yo y los dichos mis padres son cristianos biexos²⁶. Ello también ha dado pie para situar su nacimiento en Guipúzcoa.

Nosotros hemos logrado finalmente localizar su partida de bautismo en la antigua parroquia del sagrario metropolitano de la catedral de Puebla de los Ángeles, México, el 17 de febrero de 1603²⁷. Su familia vivía frente a la iglesia del hospital de San Pedro, de modo que en 1621 su padre, Martín de Orbara, arrendó a Isabel de Quiñones, mulata libre, una casa baja de vivienda que tenía en la calle de la Carnicería, frontero de aquella iglesia y pegadas a las suyas²⁸. Su hermano, el bachiller Martín de Orbara, clérigo de menores órdenes, arrendó en 1622 a José Flores,

maestro de sastre, otra casa de vivienda en la calle de San Pedro, lindantes con casas de Juan Pérez de la Fuente, mayordomo de la ciudad, y por otra con casas que habían sido del regidor Valdés²⁹. Enterado de la muerte de su hermano sacerdote —seguramente el citado bachiller—, Antonio de Orbarán mandó celebrar en 1640 un oficio de difuntos por el descanso de su alma en la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma³⁰. Debió de realizar su aprendizaje en Puebla y no descartamos que pueda aparecer algún día, en su rico archivo de notarías, la carta de aprendizaje con alguno de los maestros que trabajaron en aquella próspera ciudad.

Desconocemos los motivos que le impulsaron a elegir la isla de La Palma para fijar su residencia y avecindarse. Por entonces, la isla vivía años de florecimiento económico y el comercio americano y la comercialización del vino y el azúcar todavía proporcionaban pingües beneficios. Todo ello redundaba en buenas ofertas de trabajo y remuneración. Sin embargo, conforme avanza el siglo, la situación empeorará sensiblemente. De ese modo, a partir de 1636, Orbarán marchará a la isla de Tenerife para buscar trabajo, asentándose en ella definitivamente a partir de 1658. La primera referencia de su establecimiento en La Palma nos la da su casamiento con Ana de Aguilar, celebrado el primero de abril de 1625 en la parroquia matriz de El Salvador. En el acta matrimonial se hizo constar que el contrayente era entallador, nombre antiguo de los escultores decoradores. Casi simultáneamente, un mes más tarde, el 2 de mayo de 1625, aparece como dorador y vezino que soy desta ysla de La Palma, obligándose a pagar a Mateo González Manos de Oro 144 reales nuevos de plata castellanos, valor de 12 fanegas de trigo de las islas Terceras que éste le había entregado³¹. Un año después, en 1626, se le cita como pagador de un tributo de 500 maravedíes anuales a favor de la casa hospital de Nuestra Señora de los Dolores³², en razón de unas casas y solares pertenecientes a las hijas de Miguel de Aguilar y Juana del Charco, sus suegros, conocidas como las casas de las mozas de Aguilar33. Esta vivienda, situada en la calle real de La Somada (actual Pérez de Brito, nº 77), era sobradada, es decir, de alto y bajo, y lindaba por detrás con el muro y salida a el llano o plaza del convento de San Francisco³⁴. Sin duda, Antonio

de Orbara vivió en ella desde su casamiento con Ana de Aguilar en 1625, en compañía de su mujer, de su suegra, Juana del Charco³⁵ y de sus cuñadas Catalina y Juana de Aguilar³⁶. En esta casa nacieron todos sus hijos, de modo que uno de ellos, Antonio, fue apadrinado en su bautismo, en 1631, por Juan Gutiérrez Calderón y María de Alarcón, que vivían en la casa colindante (Pérez de Brito, nº 79), haciéndose constar que tanto padres como padrinos eran todos vecinos del barrio de La Somada³⁷. Posteriormente, en 1643, pasó a residir con su familia a su nueva casa, en la Calle Real de la Placeta de Borrero (actual Pérez de Brito, nº 16). La misma había pertenecido a doña Jerónima Morel, hija del escribano público Bartolomé Morel, fallecida en enero de ese año, y fue vendida por sus herederas, doña Ana y doña Isabel de Gorbalán, en 400 ducados a Antonio de Orbara, pintor, por escritura otorgada el 27 de junio de 1644 ante Tomás González de Escobar³⁸. La vivienda, que se extendía desde la calle Real hasta la Trasera de la Carnicería, hoy Álvarez de Abreu, lindaba por un lado con el ca-



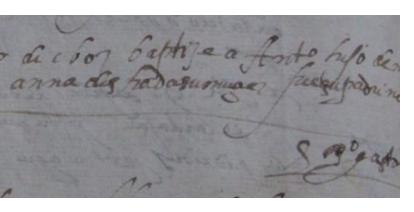
llejón conocido como de *Santiago Fierro* o simplemente de *Santiago*, que conducía de una calle a otra. La primitiva casa, sobradada, con altos y bajos, lonjas y corrales, fue destruida por un incendio en 1827, siendo fabricadas de nuevo por don José María Carmona en 1831³⁹.

A lo largo de su vida, Orbarán desarrolló su labor en las islas de La Palma y Tenerife. Los periodos en las que trabajó entre una y otra nos permiten distinguir las siguientes etapas:

1.- Una primera etapa en La Palma entre los años de 1625 a 1635.

- 2.- Primera estancia en Tenerife en 1636-1638.
- 3.- Segundo período en La Palma entre 1638 y 1658, con alguna breve estancia en Tenerife (1656).
- 4.- Última etapa en Tenerife desde 1658 hasta su muerte en La Orotava en 1671.

En los años de 1625 y 1635 figura casi constantemente en La Palma. Durante este tiempo trabajó no sólo en la ciudad, sino que también desarrolló una labor itinerante por diversos pueblos de la isla, de modo que se le cita en Mazo, Tijarafe, Puntagorda, Garafía y Barlovento. En julio de 1630, estando en Tijarafe, quiso vender a Gaspar Báez, vecino de aquel término, una suerte de sierra que tengo en las cavesadas del que había comprado al licenciado Juan Felipe de Lería, aunque la escritura no llegó a otorgarse⁴⁰. Pocos días después, el 12 de agosto de 1630, *Antonio de Orval, carpintero*, firma como testigo una escritura de poder otorgada en el término de la Puntagorda⁴¹. En 1633,



Acta de bautismo de Antonio de Orbarán. 17 de febrero de 1603. Archivo de la Parroquia de La Soledad. Puebla de los Ángeles. Fotografía: Jesús Pérez Morera, en adelante [JPM].

lo volvemos a encontrar en Tijarafe, apadrinando junto con su mujer, el 3 de febrero de ese año, a un hijo de Melchor Martín y Ángela Francisca, vecinos de aquel lugar, circunstancia que ha sido relacionada con el dorado del retablo mayor de la parroquia de Candelaria, que por entonces se estaba efectuando⁴². En la misma fecha, las cuentas de fábrica de las igle-

sias de Puntagorda y Garafía asientan varios pagos a Antonio de Orbarán por trabajos hechos en el baptisterio y coro del templo de San Amaro de Puntagorda⁴³ y el aderezo de la imagen de Nuestra Señora de La Luz, patrona de la parroquia de Garafía⁴⁴.

La primera estancia en la isla de Tenerife de la que existen noticias es de 1636. El 04 de de junio de ese año contrató la hechura del retablo de obra corintia, de 20 palmos de alto, para la ermita del Malpaís de El Guincho, en Garachico, por encargo del capitán Luis Fernando Prieto; y el 30 de diciembre siguiente otro retablo para la capilla mayor del convento franciscano del Cristo de La Laguna. En la escritura de obligación de este último se hizo constar que, durante los seis meses siguientes, no podría abandonar la isla si no fuese por notable indipozisión de su muger⁴⁵. Anteriormente, al menos hasta septiembre de 1635, fecha en que consta el pago de su trabajo en las andas de la Virgen del hospital, se encontraba en La Palma⁴⁶. Durante este primer período en Tenerife contactó con el escultor sevillano Martín de Andújar, que, desde 1636, se hallaba en el puerto de Garachico. En la misma isla permanecía aún el 20 de junio de 1638. En esa fecha, Basilio de Acosta justificaba su pretensión de ser recibido como hermano de la cofradía del Santísimo de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, en el lugar y plaza de Antonio de Orbarán, por hallarse éste auzente desta ysla a más de un año, y su mujer no acude a cossa ninguna, ni a pagar lo que le toca por los que fallesen⁴⁷.

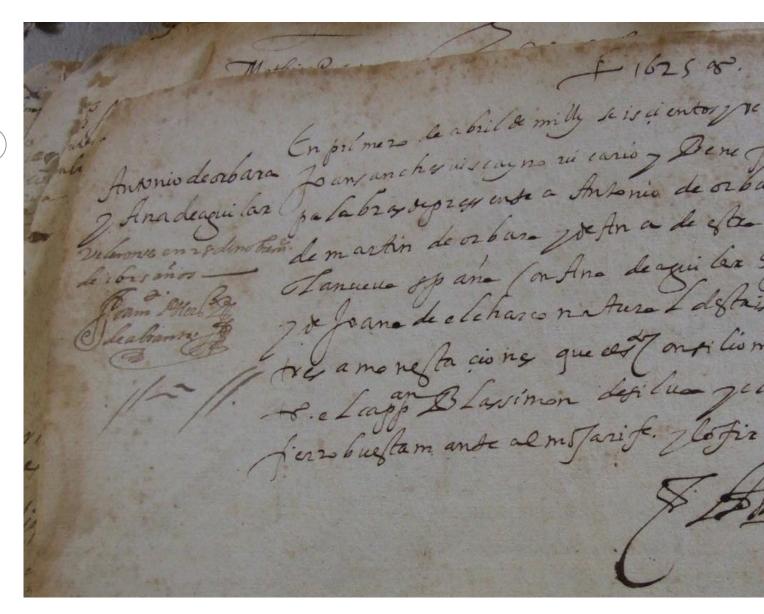
Su regreso a La Palma debió de suceder entre junio y diciembre de 1638, ya que el 25 de diciembre del mismo año *Antonio de Orbal, dorador*, figura como testigo en la boda de Melchor Rodríguez y María Hernández⁴⁸. Asimismo, el 7 de noviembre de aquel año la fábrica parroquial de El Salvador había vendido el principal y corridos del tributo de Gabriel del Valle para pagar con su producto la construcción del retablo del altar mayor, contratado con Orbarán.

A partir de esta fecha, su vida transcurre en La Palma durante las décadas de 1640 y 1650 y en este espacio de tiempo se sitúan los principales trabajos que ejecutó en la isla. Entre 1638 a 1658 aparece registrado documentalmente en los archivos notariales, en los

del antiguo cabildo de la isla y en los parroquiales, con excepción de 1641. En cualquier caso, es probable que haya hecho alguna salida de la isla, aunque por corto espacio de tiempo. Así, en 1649 en el contrato del retablo de la ermita de Nuestra Señora de las Nieves, se contemplaba el que si yo el dicho maestro Antonio de Orbara quisiere haser ausencia para afuera destas yslas de Canaria me puedan obligar a que no me baya sin dejar acabado y entregado el dicho retablo y si la ausencia fuere para alguna destas yslas, como no sea más que por dos meses, no se me pueda ynpedir⁴⁹. En los años de 1650 y 1652, el cabildo-ayuntamiento lo nombró, con su compañero Amaro Hernández de León, alcaide del oficio de carpintero, cargo que conllevaba la obligación de examinar a todos los aspirantes al oficio y evaluar y reconocer las obras y construc-

ciones concernientes a carpintería. El 18 de marzo de 1655, Orbarán otorgó un poder a los procuradores de la Real Audiencia de Canaria para en todos *mis pleytos, caussas y negosios ceviles y criminales... que al presente o en adelante pendan, en grado de apelación, en la Real Audiencia destas yslas.* Actuaron como testigos Lorenzo de Campos, hijo de Andrés del Rosario, y Amaro Rodrigues Luján, carpintero⁵⁰.

Después de este último período en La Palma, Orbarán decide establecerse de forma permanente a Tenerife, donde, sin duda, se le brindaban mejores perspectivas de trabajo. En el puerto de Garachico aparece el 15 de septiembre de 1656, otorgando carta de pago por 18.750 reales, valor de los trabajos de carpintería, escultura, talla, pintura y dorado de la techumbre y tri-



buna que había hecho en la capilla mayor del colegio agustino de San Julián por encargo de su patrono, el capitán Melchor López Prieto de Sa⁵¹. Cuatro meses más tarde, en abril de 1657, se encuentra de nuevo en La Palma, preparando, quizás, su establecimiento definitivo en Tenerife, de modo que, antes de su partida, otorgó un amplio poder a su mujer, el día 16 de agosto de 1658 ante el escribano Juan Alarcón⁵². Ello no quiere decir que no regresase a La Palma en alguna ocasión, como el casamiento de su hija María de Estrada con el capitán Pedro Leonardo de Santa Cruz, en julio de 1668, tres años antes de su muerte. En esa misma fecha, el 18 de marzo anterior, se halló presente en la junta celebrada por los hermanos de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de El Salvador junto con su futuro yerno Pedro Leonardo⁵³.

De esta manera, la etapa final de su obra se desarrolla en Tenerife, isla en la que ya se encontraba en 1659. Ese año adquiere en Icod de los Vinos una heredad de viña, con la tercia parte de un lagar, de la que se desprendió poco tiempo después, en 1662, fecha en la que figura como Antonio de Olbarán, maestro mayor de la alquitetura desta ysla⁵⁴. El 30 de diciembre de 1660 suscribió una de sus obras de mayor importancia, la escritura para hacer el desaparecido retablo de la parroquia de la Concepción de La Laguna, que no finalizó hasta 1665⁵⁵. Sin duda, el contrato venía precedido por la fama del retablo principal de la iglesia de El Salvador de La Palma y el que había construido en 1637 para el Cristo de La Laguna en la iglesia del convento de San Miguel de las Victorias. Inmediatamente, el 2 de enero siguiente, se traslada a Villa de La Orotava, donde firma otra obra no menos importante con el regidor don Juan de Mesa y Lugo, la armadura de la capilla mayor del convento dominico de San Benito, lujosamente labrada en madera y yeserías, que, como panteón de enterramiento de su linaje, su patrono erigió con toda suntuosidad y esplendor⁵⁶. El concierto obligaba al maestro a no alzar mano de la obra, ni ocuparse en otras, para que la acave dentro de el plasso señalado, porque tan solamente tengo obligación de hacer el retablo de la parrochial de la Concepción de la ciudad de La Laguna⁵⁷. Así pues, Orbarán, alternó su estancia entre La Laguna y La Orotava, aunque siempre hará constar que es vesino de la ysla de La Palma y residente en esta de Thenerife. 1664 es otro año importante, contratando sucesivamente en La Laguna los relieves del segundo cuerpo del retablo mayor de la parroquia de la Concepción, el 24 de enero⁵⁸; un retablo para don Tomás de Nava, el 22 de febrero⁵⁹; el de la capilla de San Juan Evangelista de la iglesia de la Concepción, el 13 de agosto⁶⁰; el paso de la Santa Cena para la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de los Remedios, el 24 de diciembre⁶¹; y, ya en 1665, el retablo mayor del

◀ Acta de matrimonio de Antonio de Orbarán con Ana de Aguilar. 1 de abril de 1625. Archivo parroquial del El Salvador. Santa Cruz de LA Palma. Islas Canarias. Fotografía: [JPM].

de sonde se responde ta beg To land and and of growing es turn of metor Josephone de ofa pos gada frer ce se de la fame seed grees far control del angeles on 6 o die deen e edige eervilez fois ar v glar seglena, Es goles son garico of leevome do fee a Sentona Dreade Z fobse degui Inqued sorrower to polar e grand for del lee maxim deorbara

convento de Santa Catalina, el 16 de junio⁶². El 16 de diciembre de ese año otorgó un poder en la misma ciudad ante Pedro de Higueras a favor de su mujer y de sus hijos, el licenciado Miguel de Orbarán, clérigo presbítero, y Andrés de Orbarán, clérigo de menores, protocolado en Santa Cruz de La Palma, en el registro del notario Juan Alarcón, a solicitud de Andrés de Orbarán, el 22 de noviembre de 1668⁶³.

Los últimos años de su existencia los vivió en La Orotava, ocupado en la terminación de la capilla mayor del convento de Santo Domingo y en otros encargos que recibió de su patrono, don Juan de Mesa, como la decoración de su oratorio privado y una andas para sacar el Santísimo Sacramento el día del Corpus⁶⁴. Durante su permanencia en aquella villa fue visitado por su yerno, el platero Pedro Leonardo de Santa Cruz, a quien, según declaró en 1675, se le adeudaban 50 reales que en *La Orotava prestó a Antonio de Orbarán, su suegro, para mandar desta ysla a su muger y no se le pagaron*⁶⁵.

Falleció por último en La Orotava en 1671. Como maestro mayor de todas obras, firmó su testamento, el 4 de marzo de 1671 ante el escribano José Hurtado de Mendoza, estando como de pressente estoy enfermo de el querpo en una cama⁶⁶. Antes de morir, dispuso que se hiciese inventario de todas sus piezas y herramientas de trabajo, guardadas en un baúl, así como del resto de sus objetos personales⁶⁷. Su mujer Ana de Aguilar murió poco tiempo después. Falleció, sin haber testado, en Breña Alta, en casa de su yerno, Pedro Leonardo de Santa Cruz, que corrió con los gastos de su entierro y honras fúnebres⁶⁸. Fue sepultada, el 6 de julio de 1671, en la iglesia de San Pedro del mismo término⁶⁹.

De su matrimonio con Ana de Aguilar, Antonio de Orbaran obtuvo cuatro hijos⁷⁰: fray Antonio de Orbaranes (1631-1671...), su primogénito, que profesó en el convento dominico de San Miguel de la Palma; el licenciado don Miguel Casimiro de Orbarán, clérigo

◆ "Escritura de arrendamiento otorgada por Martín de Orbara, 1621". Archivo de Notarias de Puebla de los Ángeles. Foto: [JPM]. presbítero (1636-1665); Andrés de Orbarán y Aguilar (1640...1700), escultor, pintor, dorador y arquitecto; y María de Estrada y Orbarán (1643-1673), esposa del platero Pedro Leonardo Escovar y Santa Cruz.

De su primer hijo, fray Antonio de Orbaranes⁷¹, sabemos que en 1651, a la edad de 20 años, profesó en el convento dominico de San Miguel de La Palma, después de haber hecho, el 8 de septiembre de ese año, testamento y renuncia de sus bienes. En él declaró que sus padres, Antonio de Orbarán y Ana de Aguilar, durante su matrimonio, an tenido quatro hixos, uno de los cuales soy yo, y los vienez que tienen no son equivalentes... para que nos pueda alimentar. El prior, fray Juan Román, y demás religiosos convinieron, en razón a la imposibilidad económica de los padres del novicio, en que éstos entregarían al convento una hechura de Santo Domingo en el plazo de un año.

En el mismo testamento, fray Antonio de Orbaranes renunció a su legítima en favor de sus padres, a los que dejó por herederos universales de sus bienes⁷². En 1671, cuando Orbarán redactó sus últimas voluntades testamentarias en la Villa de La Orotava, declaró que su hijo Antonio de Orvarán, frayle de la orden de mi padre Santo Domingo, se encontraba ausente en Yndias de Su Magestad⁷³. Probablemente, pasó a residir en algún convento mexicano, dado los lazos familiares que le unían con la Nueva España⁷⁴. Ignoramos si siguió las enseñanzas artísticas de su padre, como si lo hicieron sus hermanos el licenciado Miguel de Orbarán, presbítero, y Andrés de Orbarán, pero es muy posible, dada las condiciones laborales de los artistas del Antiguo Régimen, cuya primera escuela era el taller familiar.

Al igual que su hermano mayor, el licenciado don Miguel Casimiro de Orbarán⁷⁵, abrazó la carrera eclesiástica, aunque nunca abandonó del todo el oficio familiar y su entorno. Heredó así las dotes artísticas de su padre, de modo que sabemos que en 1662 pintó un escudo de armas para el túmulo de don Juan Massieu Vandale, caballero de Santiago⁷⁶. Fue también amigo del escultor y arquitecto Lorenzo de Campos, apadrinando a uno de sus hijos en 1664⁷⁷. Con anterioridad, en 1655, figura como testigo en la escritura de aprendizaje de Mateo, hijo de Manuel

Carballo y Francisca Salazar, difuntos, con Cristóbal Hernández, maestro de carpintero⁷⁸. Murió el 7 de mayo de 1665 y fue sepultado en la parroquia de El Salvador. No otorgó testamento, seguramente por haber fallecido repentinamente⁷⁹.

Su hermana, María de Estrada y Orbarán⁸⁰, casó en 1668 con el capitán Pedro Leonardo de Escovar y Santa Cruz (1635-1681), platero⁸¹, uniéndose así dos importantes familias de artistas, estimulando influencias e intercambios. Su marido fue, en efecto, el orfebre más destacado en La Palma durante el siglo XVII y reunió en su obra características que le distinguen del ambiente general dominante en la platería isleña, no sólo por la singularidad de la tipología utilizada sino por la presencia de un marcaje insólito en Canarias⁸². A él se le encargaron la custodia procesional de El Salvador (1664 y 1669) y las andas de baldaquino de la patrona de la isla, que dejó sin concluir a su muerte. Gloria Rodríguez sospecha que su contacto con Antonio de Orbarán, experto ensamblador, pudo haberle facilitado estampas o libros con modelos arquitectónicos que inspiraran al platero deseoso de renovarse83.

Cuando contrajo matrimonio, Antonio de Orbarán prometió a su yerno la elevada dote de 17.470 reales, entrando en ella como pieza principal la morada familiar, que Orbarán se comprometió a soallar y travear de nuevo y le hemos de hacer una cocina y comedor con su escalera, zaguán y casa puesta⁸⁴. Por esa fecha, Pedro Leonardo pasaría a residir con su mujer a la casa de sus suegros, al menos hasta el fallecimiento de su esposa en 1673⁸⁵. A partir de entonces, se trasladó con sus tres hijos pequeños, Miguel, Pedro y Antonio, a la casa de su tía María Leonardo de Santa Cruz (1614-1695), en la calle del Tanquillo del Concejo, donde vivía al llegar su última enfermedad y muerte⁸⁶.

Por último, Andrés de Orbarán y Aguilar fue el único hijo de Antonio de Orbarán que siguió los pasos de su padre. Como sus hermanos, nació en Santa Cruz de la Palma, el 28 de noviembre de 1640, recibiendo el bautismo el 10 de diciembre⁸⁷. Durante su juventud, y antes de dedicarse a las artes, fue clérigo de menores. En 1665, cuando contaba con 25 años, era capellán colado. Por entonces, el 9 de noviembre del mismo

año, fue compelido por el vicario de la isla, don José Sánchez de Zurbarán, pena de excomunión mayor, para que pagase, en el plazo máximo de tres días, 48 reales y seis cuartos que adeudaba a Alonso Rodríguez Triana, vecino de Mazo, pues aunque éste había hecho algunas diligencias para cobrar tal débito *de bos no le a ssido posible y que no tenía otro remedio que el valerse de la justicia*⁸⁸. Cinco años después, en 1670, fue nombrado por el capitán don Nicolás Vandale Massieu y Vélez capellán de la capellanía de 50 misas rezadas fundada por su tío don Pedro Massieu Van Dalle en la ermita de las Nieves⁸⁹. Todavía en 1671 seguía siendo clérigo de menores, como consta del testamento de su padre, abandonando la carrera eclesiástica después del fallecimiento de Antonio de Orbarán.

Ese año se trasladó a La Orotava para cobrar varias deudas y liquidar algunas de las obligaciones contraídas por su padre antes de morir. Éste, en su testamento, había encargado a su hijo que terminase dos esculturas que tenía comenzadas, un San Antonio de Padua para Juan Pérez Bento y un Niño Jesús para Juan Tabares, cerero, y viniendo dicho mi hijo y acavado dicho niño, consertándose con él, lo lleve⁹⁰. Así debió ser, puesto que en la participación de bienes de Antonio de Orbarán en 1675 consta que Andrés de Orbarán cobró cien reales por cada una de ambas hechuras⁹¹.

De regreso a La Palma, liquida todo lo relativo a su herencia, desprendiéndose de sus bienes en Santa Cruz de La Palma entre 1675-1676. Marcha seguidamente a Las Palmas de Gran Canaria, ciudad donde contrae matrimonio en la iglesia del sagrario catedral, el 23 de octubre de 1678, con Inés Carrillo del Castillo, titulándose *maestro arquitecto*⁹². En noviembre y diciembre de 1679 figura trabajando para la catedral, haciendo los remates del órgano grande con la figura de la fama, concertada en 900 reales⁹³. Adereza también la imagen de la Virgen de la Candelaria (1680), colocada en el altar del sagrario de la iglesia baja⁹⁴. Por esos años bautiza a sus hijas Luisa Antonia (1679) y Ana Valentina (1681)⁹⁵.

Desde 1687 consta su presencia de nuevo en Santa Cruz de La Palma⁹⁶. Interviene por entonces en el dorado del retablo mayor de la parroquia de El Salvador, obra que había rematado en 29.000 reales el escul-

tor y pintor don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la real Audiencia, quien, según declaró en 1688 Andrés de Orbarán, había hecho concierto conmigo de la mitad de la obra de dicho retablo i a este efecto me hiço paçar de la ysla de Canaria con toda mi casa. En septiembre de 1688, el mayordomo de fábrica, licenciado don Gaspar Machado y Barros, beneficiado, inició un pleito contra Andrés de Orbarán, vesino de Canaria y residente en esta ysla, por causa del dorado de algunas piezas que formaban parte del segundo y tercer cuerpo del retablo. El licenciado Machado y Barros logró sus pretensiones y Andrés de Orbarán fue obligado a devolverlas, no sin antes herir el orgullo del artista, cuyo trabajo, según el mayordomo de fábrica, se había limitado únicamente a nueve piezas ya doradas del primer cuerpo, de 26 que lo formaban; las cuales el licenciado Álvarez de Lugo le

▼ Vista de la parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria. Tijarafe. La Palma. Fotografía: [JPM]. había permitido dorar sin aver para ello otra razón que la de la caridad y de la instancia apretante de los ruegos de dicho Andrés de Orbara, porque la suficiencia y habilidad notoria de quien se encargó del todo de la obra de dicho retablo en ninguna manera necessitaba de su ayuda. Por el contrario, había procurado, con ingratitud muy clara, obscureser y denigrar el más asentado crédito del licenciado Álvarez de Lugo. En este litigio todavía seguía envuelto a principios de 1690⁹⁷.

Todas estas contrariedades movieron sin duda a Andrés de Orbarán a dejar definitivamente las Islas y marchar al Nuevo Mundo, tierra en la que habían vivido sus abuelos Martín de Orbarán y Ana de Estrada, vecinos de Puebla de los Ángeles, en Nueva España. Hacia 1690 abandona La Palma y se estableció con su familia en la ciudad de Mérida del Yucatán, en México⁹⁸. Allí fallecieron él, su esposa y su hija, doña Inés de Orbara, de diez años de edad, en septiembre de 1699, víctimas, quizás, de alguna epidemia, pues murieron, de forma acelerada, con tan sólo seis días de diferencia⁹⁹. En su partida de defunción se hace constar su condición de *isleño*, así como el distintivo



honorífico de don, lo que indica que gozó de buena consideración social y es probable que viviese en el centro de la ciudad, pues todos ellos fueron enterrados en la iglesia catedral. Su hija Ana de Orbarán contrajo matrimonio en Mérida con el palmero Pedro Cabrera Calderón, natural de Buenavista, mientras que doña Luisa de Orbarán entró como religiosa en un convento de la misma ciudad¹⁰⁰, en el de monjas concepcionistas.

UN ARTISTA POLIFACÉTICO

Maestro mayor de todas obras, como el mismo se autotitula en su testamento, resumiendo su amplia actividad artística, Antonio de Orbarán fue el artista más polifacético que trabajó en Canarias en el siglo XVII. Prueba de su versatilidad es su participación en algunas obras en el campo de la arquitectura militar, como la recientemente documentada en la fortaleza fabricada por orden del gobernador Gabriel de la Puebla en el Puerto de la Cruz, conocida primero como de San Juan de Ribera y después como castillo de San Felipe¹⁰¹. Junto a su nombre figuran los oficios de escultor, carpintero, entallador, ensamblador, pintor, dorador y también architeto y maestro de arquitetura. Como señala García Gainza, el arquitecto tenía como función específica el hacer las trazas de los retablos, labor que frecuentemente corría a cargo de los ensambladores, que se llamaban también arquitectos. El cometido de estos últimos era de gran importancia para el resultado final de la obra, ya que debía juntar y ensamblar las piezas de madera de tal manera que las juntas y las esquinas quedaran perfectamente encajadas. Al entallador le correspondía ejecutar las partes ornamentales del retablo, esto es, frisos, capiteles, pedestales, etc., gozando de gran iniciativa ya que la decoración no se programaba de antemano como suele ocurrir con la iconografía. Y al escultor o imaginero, la ejecución de la escultura en bulto y las escenas de relieve... El pintor contrataba la policromía, aunque hay que distinguir entre los pintores de pincel, que a veces contratan también la policromía de las esculturas, y los pintores doradores y estofadores propiamente dichos¹⁰².

Era también frecuente que un artista reuniese varios oficios a la vez, como fue común en Canarias durante el siglo XVII —citemos al propio Antonio de Or-

barán o a su colaborador Andrés del Rosario, a su hijo Lorenzo de Campos o a su nieto Bernabé Fernández—. Así, los ensambladores —especialidad que como tal solo se constata en contadas ocasiones— eran al mismo tiempo entalladores, tracistas y carpinteros de lo blanco, a veces escultores, y también pintoresdoradores. Todas las especialidades relacionadas con las artes de la madera solían agruparse de ese modo bajo la denominación genérica de maestro carpintero, concepto que, además de sustituir al de ensamblador, abarca, con carácter polifacético y múltiple, el ámbito de trabajo de todas aquellas manifestaciones relacionadas con las artes de la madera. Al contrario que en los centros artísticos peninsulares, donde existe un alto grado de especialización, en las Islas el maestro carpintero es, por lo común, ensamblador, entallador, ebanista y carpintero de armar o de lo blanco a la vez, de ahí los múltiples préstamos decorativos, de estirpe barroca, que desde el campo del retablo se traspasan a techumbres construidas de acuerdo a las plantas mudéjares —festones de frutas y formas vegetales, mascarones, etc-, como ejemplifican espléndidamente las magníficas cubiertas del crucero y el presbiterio de la iglesia de San Juan Bautista de Puntallana (1717-1719), realizadas por el maestro carpintero Bernabé Fernández, autor, por otro lado, de los retablos de la cabecera del mismo templo. Del igual modo, el maestro carpintero realiza con normalidad no sólo retablos y techumbres, sino toda clase de obras de carpintería, desde puertas, ventanas y balcones a muebles domésticos y litúrgicos, como sillerías de coro y cajonerías de sacristía.

Ello justifica la existencia de toda una serie de interrelaciones en las diversas artes de la madera, especialmente en cuanto a la decoración se refiere. Así, es posible advertir la presencia de un mismo lenguaje ornamental que traslada a estos ámbitos los temas y motivos comunes en el retablo, en general tomados del plateresco y del mundo del grutesco clásico: jarrones, gallones,

▶ Visión general del retablo mayor de la iglesia de N. S. de la Candelaria. Tijarafe, La Palma. C. 1627. Fotografía: Taller de Restauración del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, en adelante [TRCILP].



costillas, hojas de acanto, cuadrifolias, cabezas de aves, mascarones, cornucopias y un largo etc...

RETABLOS

Antonio de Orbarán fue —como se ha dicho— un artista polifacético, aunque descolló, por encima de todo, como retablista. Como señala Alfonso Trujillo, el segundo tercio del siglo XVII representa un momento decisivo para el retablo en Canarias, momento en que aparece un nombre, Antonio de Orbarán, y un monumental retablo, el de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Candelaria, de Tijarafe, en La Palma¹⁰³. Fue este profesor (1977), el primero que, con justa valoración, concedió al retablo de Tijarafe un lugar privilegiado en el conjunto del archipiélago canario¹⁰⁴. Puede preciarse así de ser la primera gran obra del retablo isleño, singularidad que, a lo largo de las últimas décadas, ha sido resaltada

no sólo en la historiografía local y regional (Fernández García, 1963; Tarquis Rodríguez, 1965; Trujillo Rodríguez, 1977, Fraga González, 1980; Hernández Perera, 1984; Calero Ruiz, 1987; Gómez Luis-Ravelo, 1999), sino también en conocidos manuales y obras generales sobre escultura y retablo barroco en España. El profesor Martín González no duda clasificarlo como incunable de la historia del retablo canario¹⁰⁵.

Fechada hacia 1628-1629, esta gran obra marca todo un hito. Su magnitud y monumentalidad significó un nuevo paso, ya que hasta ese momento habían dominado los retablos de pintura y los pequeños tabernáculos-hornacinas. Por entonces, eran todavía desconocidas en las islas tales máquinas arquitectónicas de madera; y fue la monumentalidad de su trazado la que suscitó comentarios de admiración entre los visitadores eclesiásticos, viajeros y demás visitantes que llegaron al lugar, apartado de los principales núcleos



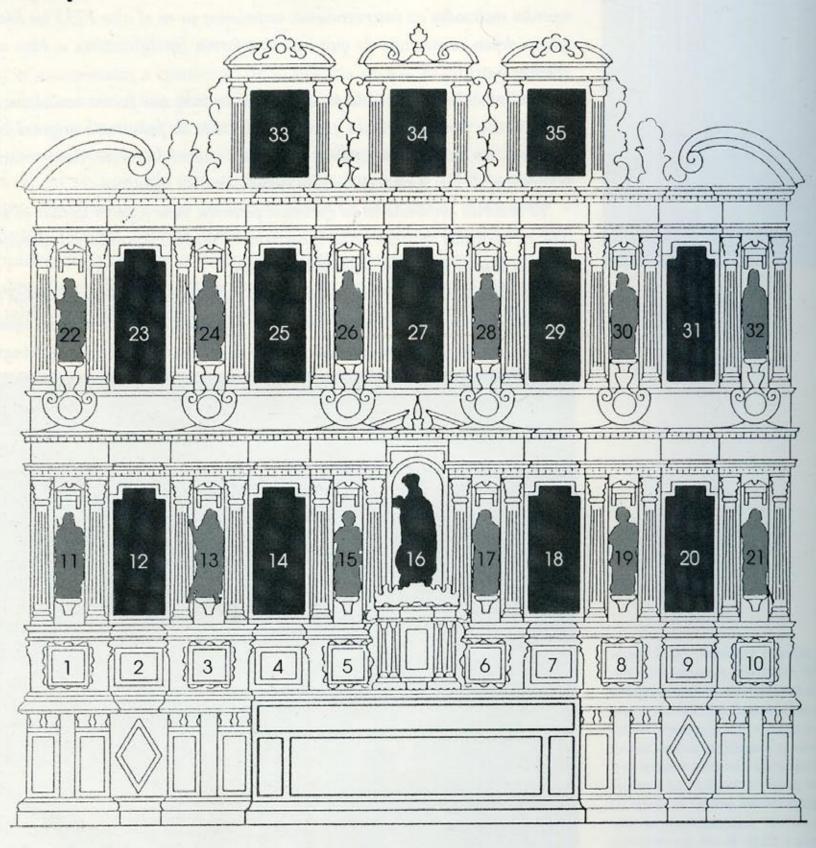
de la isla. Así, el visitador general don Juan Pinto de Guisla ponderaba en 1678 el aspecto interior de la iglesia; y la hermosea mucho el retablo del altar maior que ocupa todo el testero de la pared, bien dorado y con diferentes esculturas y payneles de pintura¹⁰⁶. Y en el mismo sentido, el prebendado don José de Tobar y Sotelo, en la visita de 1705, manifestaba que la capilla mayor era muy buena, proporsionada al cuerpo de la yglesia, y tiene su retablo que es el mejor que emos visto en estos lugares y muy rasonable, reiterando, años más tarde (1718), que era el mejor retablo que ay en los lugares de esta ysla¹⁰⁷. Todavía a finales del siglo XIX el viajero inglés Charles Edwardes, que visitó la isla en 1887, indicaba que la obra no tenía igual La Palma por lo florido de su adorno¹⁰⁸.

La construcción del retablo de Tijarafe representó la culminación de las obras de renovación y reedificación del templo parroquial y su capilla mayor, comenzadas hacia 1614. Recién terminadas las obras, se inició un segundo y más importante proyecto, la renovación del altar mayor sustituyendo el pequeño tabernáculo de Nuestra Señora de Candelaria por un gran retablo que llenase todo el testero. Este antiguo retablo-hornacina, en el que recibió su primer culto la imagen de la patrona de Tijarafe, se conservaba aún en 1678, de modo que en el inventario levantado con ocasión de la visita de aquel año se consigna vn tabernáculo antiguo que era del altar maior que está en la sacristía¹⁰⁹. El promotor de aquella empresa fue el cura beneficiado de Tijarafe, el licenciado don Juan Felipe de Lería, nombrado mayordomo de fábrica en 1625 por renuncia del anterior mayordomo, el capitán Miguel Martín, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1666110. El fue, posiblemente, el inspirador del programa iconográfico que sustenta el retablo, concebido para mostrar visualmente a los fieles los misterios más importantes del Rosario, así como el ciclo narrativo de la Purificación de la Virgen.

Según la documentación aportada por Miguel Tarquis y publicada por el doctor Alfonso Trujillo, fue construido en torno al año de 1628¹¹¹. Con motivo de la restauración y limpieza de esta gran obra por el equipo AB 57, encargado de llevarla a cabo, quedó al descubierto, en las molduras superiores que decoran los frentes de los seis pedestales adelantados del

banco del primer cuerpo, una inscripción alusiva a su construcción, que dice así: ESTA OBRA MAN-DARON HAZER A SV COSTA LA COFRA-DIA/ DEL S°S LA FABRICA I LOS VEZINOS LOS QVALES DIERON LA MAIOR PARTE/ DE ONZE MIL REALES QVE HIZO DE COSTO CVIA/ SOLICITVD PVSIERON FRANCISCO RODRIGVES/ I BALTAZAR I HERNANDEZ BARETO/ MAIORDOMOS DE LA DICHA/ COFRADIA [...] NSVE SE EMPESO EL AÑO DE [...]¹¹². Lamentablemente, ha desaparecido la fecha de terminación de la obra. Sin embargo, esta falta puede ser subsanada por libros parroquiales, que permiten conocer con bastante exactitud el momento y algunos pormenores de su construcción. Como indica la inscripción, fue realizado siendo mayordomos de la cofradía del Santísimo Francisco Rodríguez y Baltasar Hernández Barreto, que habían sido elegidos como tales en junta del 15 de noviembre de 1626¹¹³. Dos años después, el 4 de noviembre de 1628, los mismos mayordomos rindieron sus cuentas ante el beneficiado Juan Felipe de Lería. Por entonces, el retablo parece estar ya concluido en cuanto a madera, de modo que los mayordomos justifican el gasto de 613 reales y medio del costo de la madera para el retablo hasta ponerla en la yglesia, 59 reales de clavos y 3.000 reales por la hechura del retablo de madera con todos los bultos que tiene114. Ese mismo día, se acuerda no hacer nueva elección de mayordomos hasta tanto que los actuales no acabasen la obra del retablo¹¹⁵. Una interpretación confusa de las notas del Archivo-legado Miguel Tarquis llevó al profesor Trujillo Rodríguez a suponer que el mayordomo de la iglesia no estuvo conforme con la forma de contratar al artista encargado de ejecutar el retablo, al no haberse hecho ellesión y añade: cómo iba a imaginar el mayor-

- ◆ Detalle del remate curvo del retablo mayor de la iglesia de N. S. de la Candelaria. Tijarafe, La Palma. Fotografía: Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].
- ▼ (Página siguiente) Esquema de la distribución iconográfica del retablo de Tijarafe. Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].



Distribución iconográfica del retablo

- Pintura al óleo sobre tela
- Altorrelieve policromado al temple, dorado y estofado Temple sobre tabla
- Talla policromada

1	San Agustín	12 La Epifanía	 23 Pentecostés 34 Crucificado
2	San Gregorio Magno	 13 San Andrés 	24 Santo Tomás35 San Juan
3	San Lucas	 14 La Circuncisión 	25 Ascensión
4	Texto litúrgico	 15 San Pedro 	26 San Juan
5	San Juan Evangelista	16 La Candelaria	27 Presentación
6	San Mateo	 17 San Pablo 	28 Santiago
7	Texto litúrgico	 18 Adoración de los Pastores 	29 Resurrección
8	San Marcos	19 San Felipe	 30 San Bartolomé
9	San Antonio	 20 Visitación 	31 La Asunción
10	San Ambrosio	 21 San Simón 	32 San Tadeo
11	Santiago	 22 San Jacobo 	33 La Dolorosa

domo asentante que precisamente la fama de este retablo en el Archipiélago partiría de una decisión unilateral¹¹⁶. El 5 de octubre del año siguiente, 1629, el obispo don Cristóbal de la Cámara y Murga, en su visita pastoral a la parroquia de Tijarafe, halló al Santísimo Sacramento en el altar mayor en el sagrario que está en el retablo¹¹⁷. Ese mismo año ya se habla del dorado, de modo que el mencionado obispo mandó que tanto la fábrica parroquial como la cofradía del Santísimo pagasen al dorador 400 reales cada una por su trabajo118. Y en las cuentas de fábrica rendidas por el licenciado Juan Felipe de Lería, correspondientes a los años de 1625-1629, consta el descargo de 50 ducados al dorador a quenta de lo que se le da por dorar el retablo, que lo demás pagan los vezinos de limosna, y de 33 reales y medio que llevaron los offiçiales que hizieron los pretiles para asentar el retablo y en la comida que se les dio119. Por último, las siguientes cuentas (1629-1637) recogen el costo de fijarlo a la pared y la confección de un velo de bucarán para proteger todo el conjunto, acabado de dorar¹²⁰. Las noticias documentales hacen suponer que el conjunto fue labrado —al menos en su mayor parte— en el lugar, como se deduce de la presencia reiterada de Antonio de Orbarán en Tijarafe en 1628-1629 y del libro de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, que recoge, como hemos dicho, el costo que hizo la madera para el retablo hasta ponerla en la iglesia.

Atribuido desde los años sesenta del siglo XX a Antonio de Orbarán¹²¹, la autoría del retablo de Tijarafe ha planteado algunos problemas¹²². Por esta razón, emprendimos un rastreo exhaustivo en el archivo parroquial en busca de nuevos datos que pudiesen corroborar o desmentir su tradicional atribución a Orbarán. Nuestra investigación vino a confirmar su intervención, de modo que pudimos comprobar la presencia reiterada de Antonio de Orbarán en la iglesia de Tijarafe, actuando como testigo de matrimonio en cuatro diferentes ocasiones, desde mayo de 1628 hasta mayo de 1629, es decir, justamente en el momento en que se estaba construyendo el retablo¹²³. Así lo hace el 3 de mayo de 1628 en el matrimonio de Domingo Rodríguez y María Martín; el 19 de febrero de 1629 en el de Melchor Martín y Ángela Francisca, en la que figura como dorador; el 2 de mayo de 1629, en el de Domingo Díaz y Juana de Ortega; y, por último, el 28 de mayo de 1629 en el de Baltasar Hernández y María Rodríguez¹²⁴. Estas evidencias documentales relacionan de forma directa a Antonio de Orbarán con la hechura de la obra. Al mismo tiempo, la ornamentación de carácter fitomorfo, simétrica y geometrizada, de los relieves de los frisos del primer cuerpo, que incluye una característica forma floral ampliamente repetida en retablos posteriores, constituye un repertorio clásico en sus obras. Así lo respaldan los frisos, banquillos y sotabancos del retablo del Buen Jesús de Garafía (1654), el del convento de Santa Catalina de La Laguna (1665) o la traza del retablo de San Nicolás de Tolentino (1664). Esta misma decoración vegetal y floral que encontramos ya en Tijarafe tiene clara réplica en otras obras suyas o de su círculo. Muestra fehaciente es el respaldo del escaño concejil que conserva el ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, verdadera joya de la ebanistería isleña que debe datar de mediados del siglo XVII o de la segunda mitad de la misma centuria. Ello viene a constatar que el autor del retablo de Tijarafe si hizo escuela —al menos en el caso del repertorio ornamental—, de modo que algunos de sus motivos decorativos se repiten tanto en otros retablos como en el mobiliario civil y religioso, como evidencia también la cajonería de la sacristía del santuario de Nuestra Señora de las Nieves (1658).

Soporte de un programa iconográfico abundantemente ilustrado con múltiples esculturas y pinturas, el conjunto, que el inventario de 1678 describe como vn retablo que ocupa el testero del altar maior, con el sagrario en medio, y doze esculturas de los doze apóstoles y doze payneles de pintura en lienso¹²⁵, se adapta al modelo del retablo-rosario. Como si de las ilustraciones de un libro abierto se tratara, este tipo de retablo desarrolla los misterios en escenas independientes y por el mismo orden del rosario, de manera que los fieles podían seguir visualmente las escenas al tiempo que rezaban las oraciones. Según Martín González, su origen es medieval y de procedencia germana¹²⁶. A grandes rasgos, el retablo de Tijarafe se ajusta a esta tipología, de modo que las pinturas aparecen ordenadas con un sentido ascensional por misterios y cuer-

▶ Lienzo de la Dolorosa. Remate lateral del Retablo de Tijarafe. Fotografía: Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].

▶ (Página siguiente izquierda) Lienzo del Crucificado con la Magdalena a los pies de la cruz. Remate central. Fotografía: Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].

▶ (Página siguiente derecha) Lienzo de San Juan Evangelista. Remate lateral. Fotografía: Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].

pos: en el primero los gozosos —a nivel terrenal—, en el segundo los gloriosos —con una secuencia celestial— y el tercero o ático, dolorosos. Existen algunas variantes y modificaciones con respecto a los temas seleccionados y su localización en el ciclo narrativo de las pinturas, introducidas con el fin de mostrar no sólo los principales misterios marianos sino también la advocación precisa del templo, Nuestra Señora de Candelaria, que recibe culto en la hornacina central. Así, las pinturas de la Natividad —25 de diciembre—, la Circuncisión —1 de enero—, la Adoración de los Magos —6 de enero— y la Presentación en el Templo —2 de febrero— constituyen un segundo ciclo alusivo a la Purificación de María después del parto, fiesta de las candelas. Narran la vida de la Virgen desde el nacimiento de Jesús hasta su presentación en el templo cuarenta días más tarde.

Como precedente, cabe citar el antiguo retablo mayor de la iglesia de los Remedios de La Laguna, encargado a Flandes por el mercader portugués Pedro Afonso Mazuelos en 1597 y cuyas tablas se adscriben a la escuela manierista de Amberes. Según el testimonio del historiador Juan Núñez de la Peña, que lo pudo contemplar antes de ser desarmado para trasladar sus cuadros al nuevo retablo mayor a principios del siglo XVIII, es su pintura hecha en el Norte y en tabla con los misterios desde la Encarnación hasta la subida a los Cielos¹²⁷. Es probable que el inspirador del programa



iconográfico del retablo mayor de Nuestra Señora de Candelaria de Tijarafe fuese el licenciado Juan Felipe de Lería, cura del lugar, y mayordomo de fábrica desde el 18 de junio de 1625 hasta su muerte, acaecida en 1666¹²⁸. Se da la circunstancia de que el licenciado Juan Felipe de Lería fue nombrado por las mismas fechas, el 12 de marzo de 1625, y por el mismo visitador, don Diego Vázquez Romero Botello, mayordomo de la cofradía del Santísimo Rosario, hermandad que había sido fundada en la iglesia de Tijarafe por el reverendo padre prior del convento de San Miguel de La Palma, fray Juan Morera, pocos años antes, en 1622129. La cofradía, además de difundir la devoción y el rezo del Santísimo Rosario, celebraba processión con la ymagen de Nuestra Señora el primero Domingo de cada mes¹³⁰.

Este monumental retablo mayor de Tijarafe ofrece disposición arquitectónica en cinco calles y hornacina única. Constituye dentro del retablo palmero una excepción, puesto que, a nivel estructural, no hizo escuela en la isla. Su originalidad —como destaca el profesor Trujillo— estriba en la fórmula seguida por Orbarán de situar en los intercolumnios o entrecalles todo el muestrario escultórico de un extraordinario apostolado, con el que adquiere prácticamente la apariencia de once calles. Resulta, por tanto, una solución mixta esculto-pictórica. Y así pudiera hablarse de tres

cuerpos, ya que el Calvario del ático queda desglosado en tres lienzos individualizados: al centro, Cristo en la Cruz y la Magdalena a sus plantas, a la derecha la Dolorosa, y a la izquierda el Discípulo Amado¹³¹. La multiplicación de calles y entrecalles que lo singulariza es el resultado de la necesidad de adaptarse a la forma rectangular de la cabecera —mucho más ancha que alta—, de manera que, de este modo, se consigue contrarrestar el sentido marcadamente horizontal del testero de la capilla mayor. Por otro lado, la desaparición del concepto de calle central y la presencia en su lugar de una banda corrida en el segundo cuerpo y ático hacen que, como señala Martín González- el retablo se acomode al carácter italiano de «pala» 132.

Llaman la atención los tres edículos que conforman el triple ático —coronados por frontones curvos partidos—, con orlas laterales con cabezas de mascarones de largas barbas en perfil —en el central— y querubines alados —en los laterales—. Un espléndido jarrón agallonado, rebosante de frutas un tanto exóticas —como escribe Trujillo—, remata el conjunto; mientras que los altorrelieves de los apóstoles situados en las entrecalles descansan sobre repisas agallonadas vueltas hacia arriba a manera de conchas¹³³, solución que se repite en algunos retablos manieristas tinerfeños¹³⁴.

Con sus casi once calles, el retablo de Tijarafe no





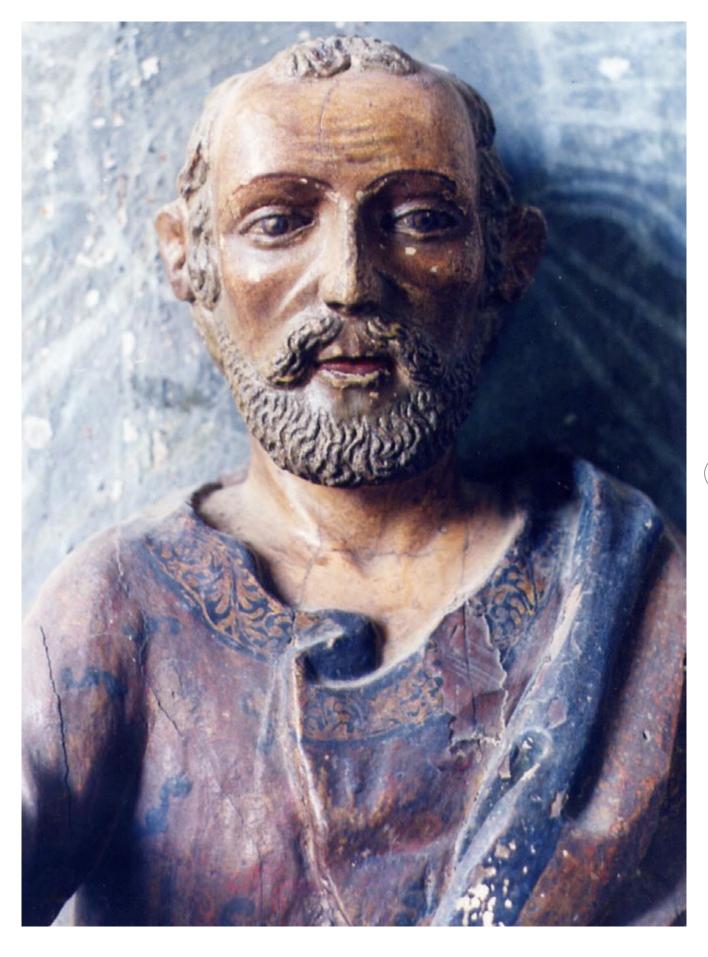
guarda, sin embargo, ninguna conexión estructural con lo que hemos podido rastrear y conocer en sus otras obras de La Palma y Tenerife. Alfonso Trujillo advertía tal evolución, al comparar el primer cuerpo del retablo del convento de Santa Catalina de La Laguna con aquella primer obra suya de Tijarafe, porque los mismos capitales del primer cuerpo son de una perfección muy superior a la de aquellos135. En su última época adoptó, además, un nuevo tipo de retablo, el de relieves tallados¹³⁶. La estructura de los numerosos que contrató a partir de 1636-1638 —santuario del Cristo de La Laguna y El Salvador de Santa Cruz de La Palma— presenta bastante similitud entre sí, de manera que se repite con ligeras variantes. Todos ellos poseen tres calles y dos cuerpos —retablo de San Nicolás de Tolentino, 1664; Concepción de La Laguna, 1664; convento de Santa Catalina, 1665— y excepcionalmente tres —santuario del Cristo de La Laguna; El Salvador—. El primer cuerpo suele contar con tres nichos para esculturas de bulto redondo (El

Salvador; convento de Santa Clara de Santa Cruz de La Palma, 1648; capilla del Buen Jesús de Garafía, 1654; convento de Santa Catalina de La Laguna), mientras que en los cuerpos superiores dispone tableros tallados o pinturas, a veces también en los laterales del inferior (retablo de San Nicolás de Tolentino).

Especial interés ofrecía este último. Concertado en 1664 por don Tomás de Nava, por fortuna de él se conserva su traza, publicada en 1987 por la profesora Calero Ruiz¹³⁷. De dos cuerpos y tres calles, carece de ático. Ocupa su lugar una monumental concha,

- ▼ Pintura del primer cuerpo. Retablo de Tijarafe. La Palma. Fotografía: Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].
- ▶ (Página siguiente) Relieve de San Pedro. Retablo de Tijarafe. La Palma. Fotografía: Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].





Encrucijada

rodeada de esferas flameantes y con un sol de rayos en su centro, todo sostenido por una media figura que surge de una tarja inferior y en medio de dos grandes volutas afrontadas. Este onírico remate sin duda sería parecido al que por entonces realizó para el desaparecido retablo mayor de la iglesia de la Concepción de La Laguna, que, según consta en el contrato que otorgó el mismo año de 1664, estaba formado por dos bolutas de aletones, dos muchacos y un querubín en la tarja debajo de Dios Padre¹³⁸. Las columnas son anilladas, con tercios superiores con decoración helicoidal, que recuerdan las del primer cuerpo del retablo del convento de Santa Catalina de La Laguna, contratado por Orbarán un año después. La hornacina del primer cuerpo va provista de codillo y sobre ella se dispone una tarja para el escudo de armas de la familia Nava Grimón. Decoración de grueso relieve, a base de grandes hojas de acanto, tarjas, cartelas y espejos elípticos, ocupan los frentes de pedestales, bancos y sotabancos. Guirnaldas de frutas engalanan las bandas laterales de las calles superiores y los aletones del remate, a los que se unen otros motivos vegetales y florales, en frisos, enjutas y laterales del banquillo central del primer cuerpo, que recuerdan a los que figuran en otros retablos palmeros del siglo XVII, relacionados con maestros como Luis de Francia o Andrés del Rosario.

El primer cuerpo del retablo del convento de Santa Catalina de La Laguna fue realizado por Antonio de Orbarán y su equipo de oficiales en 1665. Se repiten los motivos ya vistos: figuras tenantes, festones de frutas, hojas de acanto dispuestas en cruz, así como otros temas florales y ornatos, que, como las tarjas y decoración del banco, recuerdan al de San Nicolás de Tolentino.

Como fuente de inspiración, Orbarán se sirvió de los tratados de arquitectura; y ninguno ejerció tanta influencia como el tercero y quarto libro de architectura del boloñés Sebastián Serlio, traducido al castellano por Francisco de Villalpando en 1552 y cuyo éxito se debió fundamentalmente a su método pedagógico de enseñanza de la arquitectura a través de dibujos. Con él los principios anticlásicos del manierismo italiano adquirieron carácter internacional. Su mayor influencia fue en lo ornamental de la arquitectura, de modo que su manual se convirtió en auténtico recetario de modelos decorativos tomados de la Roma Antigua¹³⁹,





que en América y Canarias se prolongan con pleno vigor durante los siglos del Barroco. Su influencia queda patente en la traza para el repetido retablo de San Nicolás de Tolentino (1664). En ella introduce siete esferas flameantes en la gran concha que lo remata, tomadas claramente de las que aparecen en diversos grabados del libro cuarto de Serlio en fachadas de templos y chimeneas de la orden corinthia. Lo mismo cabe decir de los soportes antropomorfos, de carácter decididamente manierista, difundidos por Serlio, que tuvieron notable trascendencia. Estípites o hermes de carácter monstruoso, mitad superior masculina o femenina y prolongación inferior en hoja de acanto, aparecen en el primer cuerpo del retablo del convento de Santa Catalina de La Laguna, contratado por Antonio de Orbarán en 1665 e inspirados en los que figuran en la portada del famoso libro de Serlio.

Algunas de las soluciones incorporadas por Orbarán han sido relacionadas con formas americanizantes, paralelismos o influencias que han justificado alegando sus vinculaciones familiares con América¹⁴⁰. Orbarán parece ser el primero en utilizar tanto la columna con el primer tercio con acantos bulbosos —signo distintivo del retablo palmero— como con acanaladuras ondulantes con lengüetas imbricadas en los tercios superiores, la primera de ellas en el retablo de la capilla del Buen Jesús de Garafía (1654) y la segunda en el mayor de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (1638-1642). Según el profesor Trujillo, una forma similar se da en los retablos colombianos, igualmente con acantos bulbosos. El mismo autor señaló a Antonio de Orbarán como posible introductor de los fustes con acanaladuras helicoidales u ondulantes con imbricaciones. Su paralelo en la arquitectura —escribe Trujillo— lo encontramos, por ejemplo, en las columnas de la capilla de San José en la iglesia de Santo Domingo de La Orotava, los planos de cuya construcción fueron realizados por Antonio de Orbarán hacia 1633 o en los años siguientes, se-

◆ Traza presentada para la ejecución del retablo de San Nicolás de Tolentino (1664). Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Fotografía: Gobierno de Canarias.

gún declaración testamentaria en 1671141. Para Marco Dorta, esta clase de ornamentación no parecen tener precedentes en el arte español y guarda singular paralelismo con la arquitectura cuzqueña, aunque que los ejemplos canarios son anteriores a los americanos¹⁴². En la decoración arquitectónica se halla, por ejemplo, en la portada de la iglesia de Buenavista del Norte (1658), labrada por el cantero José Piñero, vecino de La Orotava¹⁴³. En Tenerife, la incorporación de este tipo de columnas al repertorio del retablo se debe, según el mismo autor, al maestro Antonio Álvarez —miembro quizás de la compañía laboral de Antonio de Orbarán—, artista que trabaja en la zona de La Laguna-Tacoronte entre 1661 y 1681 y que, a pesar de no saber firmar, dio al retablo isleño elementos sumamente individualizadores¹⁴⁴. Orbarán las utilizó, sin embargo, con anterioridad, como demuestran las columnas que se conservan del desaparecido retablo mayor de El Salvador.

Entre 1638 y 1642, el maestro poblano realizó su obra más importante en La Palma, la construcción

del desaparecido retablo mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. Adorno principal del templo mayor de la isla, fue la más monumental y costosa creación de su género proyectada durante los siglos del Barroco, cuya fama trascendió a las otras islas según el obispo García Ximénez. Su huella marcó, de un modo u otro, a la generación de artistas contemporáneos y a las siguientes, constituyéndose en cabeza de serie de una larga lista de retablos mayores que repetían su estructura, con un gran sagrariotabernáculo, tres calles con nichos para esculturas en el primer cuerpo y pinturas en los superiores, disposición alterada posteriormente en los paneles pictó-

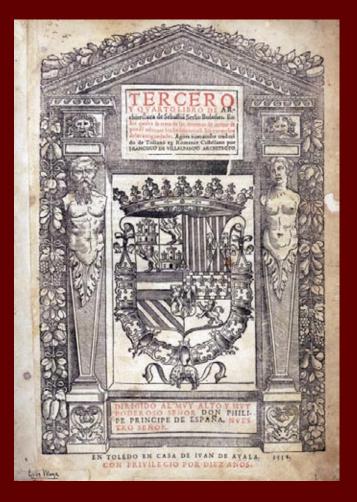
- ➤ Detalle del primer tercio de las columnas talladas por Antonio de Orbarán para el retablo mayor del convento de Santa Catalina. 1665. Fotografía: [JPM].
- ▶ (Página siguiente) Portada del Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio.



ricos. Deudores de este tipo de traza son los retablos mayores de los ex-conventos de Santa Clara (1679) y Santo Domingo (1703), en Santa Cruz de La Palma; así como los de las parroquias de Breña Baja (1702), Villa de San Andrés (c. 1705-1711), Mazo (c. 1709-1711), Breña Alta (c. 1711) y Puntallana (1733).

Vino a sustituir este retablo otro anterior de pincel con la representación de la Transfiguración, seguramente de origen flamenco. En 1648 se hallaba desarmado en tres piezas y arrimado en el baptisterio 145. Posteriormente, el antiguo retablo de pintura en tabla con guarniciones que había sido del altar mayor fue colocado hacia 1672, por indicación del licenciado don Juan Pinto de Guisla, visitador general, en la capilla de Marcos Roberto, en la nave de la epístola, en sustitución de otro retablo de pintura con los Pasos de la Pasión, que por entonces se encontraba ya muy maltratado y antiguo 146.

En 1638 comenzó la construcción del nuevo retablo mayor. El 7 de noviembre de aquel año, en escritura ante Domingo Pérez, el mayordomo de la fábrica parroquial enajenaba, previa licencia del arzobispo don Francisco Sánchez de Villanueva y Vega, el principal y corridos del tributo de Gabriel del Valle para la obra y fábrica del retablo. Todo ello sumaba 19.204 reales y ocho maravedíes, cantidad que habían de pagar sus compradores, los capitanes don Juan de Guisla y don Juan de Monteverde¹⁴⁷. Ese mismo año Antonio de Orbarán otorgó un finiquito y carta de pago a favor del capitán don Juan de Monteverde, en escritura firmada ante Cristóbal de Alarcón, que no se ha conservado. La obra duró al menos tres años; y en 1642, en el correspondiente libro de fábrica, se anota que Antonio de Orbarán había de baxar a su costa el retablo questá en el altar maior donde ce a de acentar el nuebo148. Su terminación se prolongó algún años más, de modo que todavía en 1650 se asienta la retribución al maestro de mil reales por auto del señor obispo por las mexoras del retablo¹⁴⁹. Décadas más tarde, el obispo Bartolomé García Ximénez, en la visita que hizo en 1675 a la parroquia de El Salvador, indicaba que, aunque algunos de los retablos de los altares del templo eran ya antiguos y no de grandeza, el retablo del altar mayor es famoso y nuebo, que llena todo el testero de la capilla mayor, pero aun todavía está en solo made-



ra, y solo ay estofado y dorado el sagrario y las ymágenes de San Saluador, que está en el nicho del medio, y las de San Pedro y San Pablo, que están en los dos nichos colaterales¹⁵⁰.

Lamentablemente, aquel magno conjunto desapareció en el siglo XIX. Las nuevas ideas estéticas del párroco don Manuel Díaz, bajo cuya dirección se efectuaron las reformas neoclásicas de la iglesia de El Salvador, transformaron radicalmente el interior del templo y culminaron en 1840 con la construcción del nuevo altar mayor, en sustitución del antiguo, víctima propiciatoria de aquella reacción neoclásica y antibarroca promovida por los sacerdotes liberales palmeros. Todos los retablos barrocos y de pintura flamenca, a excepción de los dos situados a los pies de las naves, dejaron paso a cinco nuevos altares clasicistas proyectados por el presbítero José Joaquín Martín de Justa con arreglo a los nuevos gustos. Desarmado poco antes de 1840, el antiguo retablo mayor fue el último en desaparecer. A partir de entonces, sus pie-

zas fueron repartidas por diferentes iglesias y parroquias de la isla; y todavía en 1871, el gobernador del obispado autorizó que algunas de sus columnas fuesen aprovechadas para la construcción de un altar en la iglesia de Breña Alta¹⁵¹. Pese a todo, la documentación conservada permite imaginarnos como era: tres cuerpos y tres calles, divididas por columnas pareadas que se superponían según distintos órdenes¹⁵². Sobre el altar, en medio del primer cuerpo, un gran sagrariotabernáculo, posiblemente exento e independiente del conjunto. A sus lados, ocupaban las calles laterales dos hornacinas para las imágenes de San Pedro y San Pablo realizadas por el escultor Martín de Andujar; mientras que los laterales del segundo cuerpo fueron destinados a pinturas en un primer momento. Esta disposición fue alterada más tarde, puesto que, según dice el licenciado Pinto de Guisla en su testamento, después se hiso reparo que sería más conveniente que, en lugar de dos paineles de pintura que se habían de poner en el segundo cuerpo, se hisiesen dos nichos dorados en que se pudiessen acomodar a dos ymágenes de escultura¹⁵³. A principios de la centuria siguiente se hicieron de este modo dos nuevas esculturas para colocar en los nichos altos del retablo mayor, a ambos lados de la imagen de El Salvador, una de San José en 1701, hoy retirada del culto en la iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma; y otra de la Virgen en 1708¹⁵⁴. Dos años antes, en 1706, el sargento mayor don Diego de Guisla y Castilla había donado en su testamento 400 reales en azúcar blanco para ayuda de haser una ymagen de talla de Nuestra Sseñora para que se ponga en el nicho que está basío en el retablo de su altar mayor¹⁵⁵. Según enumeran los inventarios de 1719 y 1782, existían en total en el retablo cinco esculturas de talla, doradas y estofadas, en sus respectivas hornacinas¹⁵⁶. El sagrario o tabernáculo debió ser una obra de volumen e importancia, a juzgar por los 2.500 reales que entre 1642 y 1644 se pagaron a Orbarán por el más valor del sagrario 157. Labrado y dorado en forma de torreón según el obispo García Ximénez¹⁵⁸, llevaba las esculturas de la Resurrección, San Juan Bautista y Santiago Apóstol, con San Miguel Arcángel y cuatro niños en el remate¹⁵⁹, a las que se añadió posteriormente la de la Inmaculada Concepción donada por el licenciado don Pinto de Guisla hacia 1686160. En su testamento, otorgado en 1693, disponía que, en la celebración de la fiesta del

nombre de María que dejaba dotada, se pusiesen dos velas menores en el nicho del sagrario *en que está la ymagen de Nuestra Señora de la Concepción que yo puse en el sagrario*¹⁶¹.

No todo se perdió con motivo de la reforma neoclásica. Afortunadamente, se han conservado algunas de las columnas de lo que fue este grandioso retablo. Las mismas sirvieron hasta 1950 para formar el templete donde se representaba la Loa a Nuestra Señora de Las Nieves, patrona de la isla, antes de su entrada solemne en la iglesia mayor, durante las fiestas lustrales de la bajada de la Virgen¹⁶². Otras dos columnas fueron uti-



▲ Detalle de una de las cartelas que decoran el primer cuer representa un árbol en referencia las Letanías Lauretanas e Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].

lizadas en el altar de la capilla del cementerio de Santa Cruz de La Palma, construida poco después de 1839 bajo la dirección de los citados Manuel Díaz y José Martín de Justa, autor de su diseño¹⁶³. En la actualidad, se conservan, además de esta pareja, otras dos más en la capilla de la Orden Tercera de San Francisco y una, en función de pie del sagrario, en la ermita de San Antonio de Breña Baja. Las de la capilla del cementerio son de mayor tamaño. Con capitel jónico, posiblemente correspondían al primer cuerpo. Muestran, en los dos tercios superiores del fuste, estrías ondulantes con lengüetas imbricadas, mientras que el primer tercio presenta decoración vegetal centrada en



po del retablo mayor de Tijarafe. En la pintura circular se n honor a la Virgen, titular del retablo. Fotografía: Isabel espejo. Las de capitel corintio de la capilla de la Orden Tercera, de menor tamaño, estarían colocadas en los cuerpos superiores y llevan en los tercios superiores de la caña ornamentación vegetal de sarmiento de vid, con sus correspondientes racimos. Ambos modelos columnarios los encontramos, apenas sin variación, en la mayoría de de los retablos construidos en La Palma en el primer tercio del siglo XVIII.

Cabe señalar las posibles relaciones estructurales decorativas del antiguo retablo de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma con el desaparecido y monumental retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Garachico, contratado en marzo de 1637 por el escultor Martín de Andujar. Conocido discípulo de Martínez Montañés, permaneció en aquella villa y puerto, empleado en su construcción, hasta su partida hacia tierras americanas en 1641164. Como hemos dicho, Antonio de Orbarán debió de entrar en contacto con este artista durante su estancia en Tenerife en 1637; y a él se le encargarían las tres esculturas principales del retablo de El Salvador, con San Pedro y San Pablo, que no debían de diferir mucho de aquellas otras que Andújar había hecho por entonces para el de Santa Ana de Garachico¹⁶⁵. En junio de 1636 Orbarán había concertado la hechura del retablo de la ermita de El Guincho, en esa localidad; y por las mismas fechas (1636-1637) acababa de hacer otro para la capilla mayor del convento franciscano del Cristo de La Laguna, emparentado también con el de Santa Cruz de La Palma. Ambos eran de tres cuerpos, con tres calles y tres hornacinas. El de la parroquia de la Concepción de La Laguna, contratado por Orbarán en 1661, contaba asimismo con tres calles y llevaba, como el de El Salvador, dos esculturas de tamaño natural de San Pedro y San Pablo, colocadas en los intercolumnios166.

El 11 de julio de 1648, la abadesa y monjas del convento de Santa Clara de La Palma contrataron con Antonio de Orbarán, arquitecto, *vezino que soy desta ysla de La Palma*, un retablo para el altar mayor. De pared a pared, tendría nueve varas de alto, dos menos que el retablo que había hecho para el Cristo de La Laguna. Cinco meses más tarde, el 22 de noviembre de 1648, actuó como testigo en la escritura de dote y profesión religiosa de doña Margarita de San Esteban



Pinto de Guisla, otorgada en la reja del coro bajo. Debía de seguir entonces trabajando en su ejecución¹⁶⁷. Según el ajuste, la obra se haría con arreglo a la traza firmada por el maestro y el escribano, con los guecos y vna benera de media bara de [roto] por partir. Remataría posiblemente con una concha, quizás en medio de un frontón partido o de sendos aletones o volutas laterales. Esta solución, característica del retablo palmero, parece anticipar obras posteriores del mismo Orbarán (retablo para don Tomás de Nava, 1664) y de Andrés del Rosario (retablo de la ermita de San Telmo, en Santa Cruz de La Palma). El precio convenido fue de ocho mil reales, con la obligación de poner el oro y entregarlo dorado de toda perfeción¹⁶⁸. El encargo debió de quedar sin embargo incompleto o, en todo caso, no parece que fuese del agrado de las monjas, puesto que pocos años más tarde, en 1679, las religiosas concertaron con el maestro Andrés del Rosario otro nuevo, por no ser decente el que tenían¹⁶⁹. A su vez, Andrés del Rosario, que a cuenta del concierto obtuvo el retablo anterior, lo vendió a la parroquia de Los Sauces, tal y como recoge el licenciado don Juan Pinto de Guisla en su visita al lugar en 1686¹⁷⁰. Poseía tres hornacinas, dispuestas en tres calles, y un sagrario en medio¹⁷¹. Su traza, por tanto, no debía de diferir mucho de la del retablo mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. A principios del siglo XVIII, se le añadió la pintura del Ecce Homo que todavía se conserva¹⁷². Por último, hacia 1760 fue sustituido por un nuevo retablo mayor —hoy también desaparecido—, de estípites, ejecutado por el maestro Antonio Luis de Paz¹⁷³.

- ◆ Detalle vegetal tallado que se localiza en el primer tercio de las antiguas columnas del desaparecido retablo mayor de la parroquia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. Fotografía: [JPM].
- ▶ (Página siguiente). Reutilización de antiguas columnas. En la actualidad reubicadas en la capilla del Cementerio de Santa Cruz de La Palma. Fotografía: José Guillermo Rodríguez Escudero.

Un año después, recibió el encargo de hacer un retablo para el altar mayor del santuario de Nuestra Señora de las Nieves, donde recibía culto la patrona de la isla. La obra fue patrocinada por el licenciado don Blas Simón de Silva (1596-1680), regidor, consultor del Santo Oficio de la Inquisición y teniente general de la isla en varias ocasiones. Firmado el 29 de julio de 1649 ante el escribano Blas González Ximénez, el contrato indica que el artista había enpesado a haser, por orden del licenciado Blas Simón de Silva un retablo para el altar de la ermita de la santa ymagen de Nuestra Señora de las Nieves, que está media legua de esta ciudad poco mas o manos, según la trasa que a de ser y dibujo con que se a de ajustar, que está firmado de mi el presente escrivano, y quedó en poder del dicho maestro Antonio de Orbara. El plazo para dar acabada la obra se ajustó en dos años y el precio en 2000 reales, además de un tributo de 50 doblas de principal que Antonio de Orbarán pagaba al licenciado Blas Simón de Silva y por el que le debía 333 reales de corridos de cinco años¹⁷⁴. Poco tiempo antes, hacia 1647, Orbarán figura haciendo diversos trabajos para el santuario de las Nieves¹⁷⁵.

Ignoramos si ejecutó la obra, puesto que carecemos de noticias documentales al respecto¹⁷⁶. Si consta que el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Nieves consistía, según se desprende de distintos inventarios anteriores a la construcción del actual, en 1701-1707, en un nicho de madera dorado y estofado, es decir, un retablo-hornacina dentro del cual se veneraba a la imagen de la Virgen, colocada sobre un trono con diferentes esculturas de niños, todo, en opinión del licenciado Pinto de Guisla en 1681, bien parecido y curioso. A sus lados, sobre dos tarimas con frontalitos, recibían cultos los bultos de San Bartolomé Apóstol y San Lorenzo¹⁷⁷. Esta hornacina de la patrona de La Palma debía de ser muy semejante a la del desaparecido retablo de Nuestra Señora de Candelaria, en Tenerife. Según el contrato suscrito en 1681 para la construcción del retablo mayor del convento dominico de Candelaria entre Lázaro González de Ocampo y Antonio Estévez, maestros ensambladores, y el obispo García Ximénez, comitente de la obra, éste debía llevar encima del sagrario el nicho para la Virgen de Candelaria, capas para que dentro de él ayan de estar doze niños y otros dos ángeles de cuerpo entero con los atributos de Nuestra Señora rolando el nicho y otros dos ángeles de cuerpo entero algo mayorcitos que estén en forma de tener la corona de Nuestra Señora en las manos y dicho nicho a de coronarse por la parte de adentro en forma de concha... y la peana y trono a de formar en forma de cielo, con nubes entretexidas en ellas, imágenes de serafines... y todo de fábrica que los velos bajen y se corran del modo mismo con que están los del santo Xpto en el altar mayor del convento del San Francisco de esta ciudad¹⁷⁸.

Tras la construcción del nuevo retablo mayor, el antiguo nicho de Nuestra Señora de las Nieves fue vendido, poco después de 1719, a la capilla de Nuestra Señora del Carmen de la parroquia de El Salvador en Santa Cruz de La Palma, junto con un sagrario que se sacó del altar mayor y que fue a parar al convento de Nuestra Señora de la Piedad, en Los Sauces¹⁷⁹. Su forma sirvió, al menos, de antecedente para el actual nicho principal, donde la Virgen de las Nieves continuó siendo venerada sobre un trono dorado y estofado compuesto por diferentes esculturas de niños, rodeada por las figuras de ángeles músicos y nubes



que recubren por completo las paredes de la hornacina, circunstancia que nos impide conocer hasta que punto se aprovecharon o no elementos del anterior. Las imágenes de San Bartolomé y San Lorenzo, que anteriormente estaban colocadas a ambos lados del nicho de la Virgen, también pasaron a ocupar las hornacinas de las calles laterales del nuevo retablo, flanqueando el hueco central. Diseñado por el pintor y escultor Bernardo Manuel de Silva, el conjunto sigue manteniendo en esencia la tipología básica de un retablo-hornacina, como destacó el profesor Alfonso Trujillo¹⁸⁰, concebido en función del nicho o tabernáculo donde recibía culto la patrona de la isla. De su precedente, vendido como hemos dicho a la parroquia de El Salvador, sólo sabemos, por los inventarios de 1719, 1733 y 1782 que consistía en un nicho dorado con velos que contenía la imagen de la Virgen del Carmen¹⁸¹.

El último retablo que Antonio Orbarán realizó en La Palma antes de establecer su taller en la isla de Tenerife fue el de la capilla del Buen Jesús de la parroquia de Garafía, colateral del lado del evangelio, fundada por el licenciado don Luis Rodríguez, beneficiado y mayordomo de fábrica, quien en 1654 concertó su hechura con Orbarán. Para el mismo esculpió los bultos de San Luis, patrono del comitente, y Santa Águeda. En 1657 ya estaba acabado, fecha en la que el licenciado Luis Rodríguez ajustó con Orbarán, en escritura otorgada el 26 de abril del mismo año, darle, en un plazo de 20 días una vez llegado a Garafía, el oro necesario para dorar los vivos del retablo, columnas y la puerta del sagrario. En caso contrario, el maestro sólo quedaba obligado a pintar el retablo de colores vivos¹⁸². Constaba en origen de un único cuerpo, compartimentado en tres calles con sus correspondientes hornacinas para esculturas. Ignoramos cómo se remataba y si fue proyectado así desde un principio o, si por el contrario, quedó inacabado por causa de los problemas que surgieron entre maestro y comitente. Su segundo cuerpo, de líneas neoclásicas, fue realizado a principios del siglo XIX, con idéntica distribución que el inferior y en correspondencia con el retablo de la otra capilla colateral, dedicado a la Virgen del Rosario. Las columnas del primero están dispuestas de manera que las de la calle central avanzan, fragmentado el trozo de entabla-

mento que sostienen, mientras que en los extremos laterales se hallan retranqueadas con respecto a las centrales. De esta solución —la eliminación del friso y arquitrabe en el entablamento de la calle central bajo el empuje de la hornacina— hará uso posterior Andrés del Rosario. Mayor trascendencia tiene la decoración de hojas de acanto, todavía sin configuración bulbosa, en el primer tercio de las columnas, de gran repercusión en el retablo palmero. En el frente de la sección de entablamento, sobre las columnas, figuran cuadrifolias, mientras que los frisos ostentan ornamentación vegetal geometrizada en relieve y las cornisas ovas y dardos. La decoración pintada de las enjutas y bancos, a base de motivos vegetales y rocallas que imitan talla en relieve, es muy posterior y fue realizada posiblemente por pintor Domingo González Carmona, a quien se le pagaron 249 pesos por la obra que hizo en la iglesia en 1812183. Es probable que por entonces se acrecentase el retablo con el actual segundo cuerpo.

ESCULTURAS DE BULTO REDONDO

Como se ha dicho, Antonio de Orbarán fue uno de los artistas más completos que trabajaron en Canarias a lo largo del siglo XVII¹⁸⁴. Realizaba de esta manera no solo la traza, arquitectura y el ensamblaje de un retablo —razón por la que se denomina arquitecto—, sino que también se encargaba de las esculturas o bultos destinados a las hornacinas y los tableros tallados o relieves para las cajas que ocupaban las calles. Asimismo, doraba, estofaba y encarnaba las esculturas salidas de sus manos.

Orbarán también retocó, doró y policromó de nuevo algunas esculturas y grupos flamencos existentes en La Palma desde el siglo anterior. La Virgen del Rosario de Barlovento fue así estofada por el artista¹⁸⁵; al igual que la de Nuestra Señora de los Dolores, titular de la iglesia del hospital, en 1657¹⁸⁶. Para este último templo realizó otras reparaciones, entre ellas el arreglo del retablo de Santa Ana en 1650¹⁸⁷, situado en uno de los altares del cuerpo de la iglesia¹⁸⁸. Es posible que aderezase además, en 1643-1644, las imágenes del crucificado, escultura mexicana en caña de maíz conservada desde 1862 en la parroquia de los Remedios de Los Llanos de Aridane, y Nuestra Señora de la



▲ Santo Domingo de Guzmán. Escultura de candelero. Iglesia de Santo Domingo. Santa Cruz de La Palma. Fotografía: José Guillermo Rodríguez Escudero.

Concepción, copatrona de la casa-hospital¹⁸⁹. Como pintor de imaginería, aderezó y encarnó la talla de vestir de la Virgen de la Luz, bajo cuya advocación se hallaba la iglesia del término de Garafía (c. 1629-1633)¹⁹⁰, y acaso la de San Amaro (1641), patrono de la vecina parroquia de Puntagorda¹⁹¹.

Por las mismas fechas, rehizo el tabernáculo o retablo-escenario de la Anunciación, en la ermita de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma, a juzgar por los pagos que se le hacen¹⁹². Y poco después, se encargó de *dorar y dar tinta de nueuo a el tabernáculo de Nuestra Sseñora*¹⁹³. Finalmente, entre 1642-1658, doró y policromó la escultura de Nuestra Señora de la Encarnación, a la que su compañero y colaborador Luis de Francia le hizo una nueva peana¹⁹⁴. Coloca-

da en el centro del conjunto, la imagen de la Virgen es obra salida de un taller de Amberes en el primer cuarto del siglo XVI¹⁹⁵.

La escena, que presidía ya desde 1532 el altar mayor¹⁹⁶, muestra al espectador, tal y como ha llegado hasta nosotros, la sacra representación de la Anunciación, de tal modo que éste se encontraba ante un auténtico retablo-escenario, inspirado, sin duda, en el teatro litúrgico medieval. La Virgen, absorta en la lectura del libro sagrado, recibe el saludo del arcángel, que irrumpe por una puerta lateral de su aposento, ofreciendo así una versión plástica de los numerosos cuadros de análogo asunto pintados por los primitivos flamencos¹⁹⁷. A su derecha, una librería acoplada a la pared con diecisiete pequeños libritos de madera refleja la difusión entre la minoría culta del hábito de la lectura y la avidez por los libros. Bajo ella, una mesita semicircular sostiene un atril para la lectura; mientras que el centro del techo se abre para dejar paso a la paloma del Espíritu Santo envuelta por rayos rectos y flameantes y nimbada por una gloria de nubes y cabezas de querubines. Embutido —al igual que el retablo



▲ Santo Domingo de Guzmán. Escultura de candelero. Iglesia de Santo Domingo. La Laguna, Tenerife. Fotografía: [JPM].

▶ Talla de San Luis y Santa Águeda. Iglesia de N. S. de la Luz. Grafía, La Palma. Fotografía: [JPM].

esculpido de la iglesia de San Juan de Telde, en Gran Canaria— hacia 1740 en el centro del nuevo retablo barroco¹⁹⁸, el tabernáculo tiene forma de hornacina trilobulada y abocinada, con un nicho semicilíndrico en la pared frontal para la imagen titular. Esta encantadora casa de muñecas, que recuerda las tablas de un escenario, se cerraba teatralmente con dos puertas sobre las que aparecían pintadas Santa Catalina y Santa Bárbara. Como es bien conocido, la Virgen de la Encarnación fue adquirida en Flandes, entre 1522 y 1525, por el caballero flamenco Jácome de Monteverde, que actuaba por encargo del mayordomo de la ermita, Rodrigo Alonso de la Higuera, a quien el obispo Vicente Peraza había mandado traer, en 1522, vna ymagen de bulto de la Encarnaçión de Flandes lo más presto que pudiere 199. El arcángel San Gabriel llegó de los mismos talleres pocos años después, seguramente formando parte del marco arquitectónico con el que estaba integrado. A fines del siglo XVII, el conjunto probablemente volvió a ser intervenido, como parece desprenderse de una cláusula del testamento que Jacinto Domenech y Benítez Valera otorgó en 1675²⁰⁰.

En La Palma, Orbarán fue el primero en titularse escultor o *maestro de escultoría* y el único que suscribió contratos formales en los que la escultura es la protagonista del encargo²⁰¹. Como tal, compró en 1629 al piloto de la carrera de Indias Simón Rodríguez 40 libros de panes de oro de dorar²⁰². Tras él aparecerán nuevos nombres —quién sabe si discípulos— como el escultor Lorenzo de Campos (1634-1693) y el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo (1628-1706), pintor, dorador y escultor.

Durante su primera estancia en Tenerife en los años de 1636-1637, entró en contacto con el escultor sevillano Martín de Andújar, a la sazón establecido en el puerto de Garachico desde 1636. De esta relación sin duda se derivarían influencias artísticas y es probable que por mediación de Orbarán llegaran de Garachico las esculturas de San Salvador y San Pedro, realizadas por Andújar para el segundo tercio del retablo mayor de la parroquia de El Salvador²⁰³. Debe tomarse en cuenta que fue Orbarán quien policromó y estofó amabas imágenes, lo que deja patente la colaboración entre los dos artistas. Las cuentas de 1642 asientan el pago de 1.275 reales a Antonio de Orbara por do-

rar, grabar las tres esculturas o bultos con sus peañas de San Salbador, San Pedro y San Pablo²⁰⁴. Esta última se conserva aún en la iglesia de la villa de San Andrés, transformada en la imagen del santo titular²⁰⁵.

Ingenuo y convencional a la vez, Orbarán fue, como señala Trujillo, Orbarán, un gran maestro de arquitectura en los retablos, pero no tan afortunado escultor²⁰⁶. Son sus obras de modelado hermético y duro, no exentas de hieratismo y cierto primitivismo arcaizante, a veces con evidentes desproporciones o errores de perspectiva. Las esculturas de bulto redondo son estáticas y rígidas y están hechas para ser visualizadas desde un punto de vista frontal. Por detrás, sólo están meramente acabadas, lo imprescindible para poder ser contempladas en la procesión callejera. Los rostros son convencionales —cejas arqueadas, ojos almendrados, nariz recta— y los volúmenes gravitan pesadamente. Estas características se suavizan en algunas de sus esculturas, tales como el Santo Domingo del ex-convento dominico de Santa Cruz de La Palma. Practicó sobre todo la escultura de talla completa, aunque también hizo obras de candelero o de vestir (Santa Cena de la catedral de La Laguna; Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma).

Realizó especialmente esculturas de santos, desde evangelistas y apóstoles (San Juan Evangelista, San Pedro y San Pablo, Santiago) a toda clase de santos y mártires, sobre todo los de mayor popularidad y veneración (San Juan Bautista, Santo Domingo, San Buenaventura, San Antonio de Padua, San Miguel, San Luis Rey de Francia, Santa Catalina, Santa Agueda, San Nicolás de Tolentino). Como fiel reflejo del ambiente religioso de su época, trabajó con frecuencia el tema de la Inmaculada Concepción y del Niño Jesús —iconografías que experimentaron en el siglo XVII un auge extraordinario—, al igual que otras imágenes contrarreformistas como la del Ángel de la Guarda. Del mismo modo, realizó al menos dos versiones de Cristo Resucitado. Sin embargo, la imaginería procesional sobre la Pasión de Cristo se halla escasamente representada en su obra, a pesar del inusitado desarrollo que este género escultórico —típica-





mente hispano— alcanzó a lo largo del seiscientos. Tan sólo conocemos de su mano el paso procesional de la Santa Cena de la actual catedral de La Laguna.

En su testamento, Antonio de Orbarán cita numerosas esculturas que le habían encargado desde diversos puntos de Tenerife: La Laguna, La Orotava, Puerto de la Cruz, Icod y Garachico, entre ellas una imagen de Santa Catalina Mártir para el capitán Salvador Pérez Tábora, vecino de Icod; una Inmaculada Concepción, dorada y estofada, para doña Marina Ponte del Castillo; un San Antonio de Padua, con su peana dorada, para Juan Pérez Bento; un Niño Jesús para Juan Tabares, cerero; un Niño Jesús grande que está por hencarnar, con una peana que consta de dos piezas doradas y estofadas, para el capitán don Miguel de Franquis Alfaro y Lugo; una hechura de Jesús Resucitado para Vicente Ferrer, vecino del puerto desta villa, acabada en madera; una imagen de Nuestra Señora de la Concepción para Luis Tabares, vecino del mismo lugar, la qual tengo y dexo media jecha en madera clara; otra del Ángel de la Guarda para Juan Antonio de los Ángeles; y un San Juan Bautista para Salvador de Acosta, vecino del Puerto de la Cruz, la qual le hise, encarné y perfisioné²⁰⁷. De algunas de ellas sabemos su destino, como el Ángel Custodio, sin duda encargada para la capilla que, bajo la dedicación del Ángel de la Guarda, fabricaron Juan Antonio de los Ángeles Fort y su mujer Ana Álvarez de Rivera en la iglesia del convento de Santo Domingo de La Orotava²⁰⁸. Del mismo modo, la imagen de Santa Catalina hecha para el capitán Salvador Pérez Tábora debe ser la misma que figura inventariada en la parroquia de San Marcos de Icod en 1680²⁰⁹. Su donante fue escribano público entre 1655 y 1669, regidor perpetuo de Tenerife y cuarto patrono de la capilla de la Asunción y la Esperanza de la iglesia de San Marcos, fundada por su tío, el licenciado don Gaspar Pérez de Illada y Tábora²¹⁰. En la misma isla aún existen otras obras suyas: el Cristo Resucitado de la parroquia de Santa Ana de Garachico, correcta escultura que se conserva, desafortunadamente repintada, en el baptisterio de la iglesia²¹¹; y los apóstoles del paso de la Santa Cena de la catedral de La Laguna. Estos últimos fueron encargados por la hermandad sacramental de la antigua parroquia de los Remedios en 1664, fecha en la que Orbarán se obligó a hacer una messa de la cena de Nuestro Señor con los dose apóstoles y un santo

cristo, todas las figuras acabadas de pies, manos y rostros encarnados de barniz y con sus cuchillos, tasas y platos, pan y lo demás aderente a la mesa²¹². Posteriormente, fueron intervenidas por el escultor y pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), que retocó la imagen de Cristo e hizo de nuevo las cabezas de San Pedro y Santiago²¹³.

Como se ha dicho, entre 1638 y 1642, realizó el sagrario del antiguo retablo mayor de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma que, según el inventario de 1648, llevaba tres bultos, la Resuresión, San Juan y San Jacob, ynsima del remate San Miguel, y quatro niños que lo guarnesen²¹⁴. Nada que sepamos se ha conservado del conjunto, salvo la imagen de San Miguel, que pudiera ser la que existe aún en la sacristía del mismo templo²¹⁵. De talla completa, va vestida con faldellín, coraza ajustada a la anatomía y casco de guerrero. Apoya directamente sus dos pies sobre la figura de Lucifer, como es habitual en las esculturas del siglo XVII, en las que todavía no se ve al arcángel danzar inestablemente sobre una sola pierna. La cabeza, derecha y rígida, al igual que el cuello, acusa —como en otras tallas del escultor— cierta desproporción en relación al resto del cuerpo.

Desde la isla de Gran Canaria Antonio de Orbarán recibió en 1645 un encargo de doña Juana de Sosa, hermana del licenciado Sebastián de Sosa, beneficiado de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. Se trataba de una escultura de San Buenaventura, destinaba posiblemente a la iglesia del convento franciscano de Las Palmas²¹⁶, donde fue sepultada en 1651 su donante²¹⁷. La escritura de concierto fue otorgada el 22 de marzo de 1645 por el licenciado Simón Martín Guerra, presbítero, en nombre de la comitente²¹⁸. En ella ajustó con el escultor la hechura

▶ (Página siguiente). Conjunto procesional de la Santa Cena ejecutada por Orbarán para la parroquia de N. S. de los Remedios. La Laguna, Tenerife. 1664. El Cristo fue renovado por José Rodríguez de la Oliva mientras que las tallas de San Pedro y San Santiago. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.



de una escultura de San Buenaventura de madera de biñátigo serne, que a de tener de alto, y con la peana con la mitra, siete palmos y medio; con su mitra de madera fixa, una iglesia bien hecha asentada sobre un libro avierto y su capelo de cardenal y sonbrero atrás con su cordones a el pecho. Se previno asimismo que la capa no fuese muy lebantada por el arrimo del altar; y que entregaría el bulto dorado y estofado sobre el ávito y por ensima su roquete muy claro que se paresca el oro estofado y ávito y puntas por devaxo del dicho roquete. Además, haría una padiguela para lo sacar en proseciones, con dos tornillos largos y gruesos. Concertada en la elevada suma de 1.500 reales, mitad en metálico y el resto en géneros de ropa que los ubiere en la ysla, daría acabada la obra en un el plazo máximo de dos meses²¹⁹.

En 1651, con motivo de la profesión de su hijo fray Antonio de Orbaranes en el convento de San Miguel de La Palma, Antonio de Orbarán se comprometió a entregar a la comunidad *una hechura de Sancto Domingo a lo romano, con su váculo dorado, yglesia y el*

*mastín proporcionado*²²⁰. La imagen debe ser la que aún se venera en la iglesia del ex convento, colocada en el retablo de la capilla de la Soledad, colateral del lado del evangelio. Como casi todas las esculturas del mismo santo existentes en Canarias, es de candelero o de vestir y sólo lleva talladas las partes visibles, cabeza y manos.

La iglesia del antiguo convento dominico de La Laguna posee otra imagen de Santo Domingo que, por su semejanza con su homónima de Santa Cruz de La Palma, podría también haber salido de sus manos. De tamaño casi natural, perteneció a la cofradía del Rosario y en la actualidad recibe culto en el primer retablo de la nave colateral. Data de hacia 1637, año en el que el capitán Lucas de la Guerra salió elegido hermano mayor, prometiendo dos ducados que se aplicaron, con la limosna que dieron los tres hermanos, para hechura de Nuestro Padre Santo Domingo²²¹. Por aquel entonces, Orbarán se hallaba trabajando en La Laguna en la ejecución del retablo mayor del convento franciscano, concertado por el maestro en



diciembre de 1636²²², lo que vendría a apoyar esta atribución. El mastín que lleva a sus pies recuerda, asimismo, a los que aparecen en el primer cuerpo del retablo mayor del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna, contratado en 1665 por Antonio de Orbarán.

Posteriormente, en 1654, ajustó con el licenciado don Luis Rodríguez (1601-1673), beneficiado de Garafía, dos bultos de dos santos, San Luis y Sancta Águeda, acavados de oro y estofados, para el retablo de la capilla que había erigido a sus expensas, colateral del lado del evangelio de la parroquia del lugar²²³. Destinadas respectivamente a las hornacinas del lado del evangelio y de la epístola del mismo altar, flanqueaban a la del Niño Jesús²²⁴, titular de la capilla, hoy en el nicho superior del retablo mayor. Antes de morir, el beneficiado hizo dotación de las fiestas de San Luis y Santa Águeda, con procesión en las andas que para ello dejó hechas²²⁵. Ambas tallas, doradas y estofadas y en clásico contraposto, adolecen de hieratismo y rigidez. En su condición de monarca y caudillo, San Luis, rey de Francia, patrono del comitente, viste ropajes regios y militares, con capa real, que cae ampliamente hacia atrás, corona, armadura y espada en alto en la mano derecha. Santa Águeda lleva túnica roja, ceñida con cíngulo, y manto azul, sujeto por delante a la cintura y ennudado en torno al brazo izquierdo. En la mano derecha porta una salvilla de pie circular con sus pechos, símbolo de su martirio.

Otra posible obra suya es el Ángel Custodio o Ángel de la Guarda de la parroquia de San Blas de Mazo, que recuerda otras esculturas suyas, en especial a la citada talla de Santa Águeda de la iglesia de Garafía²²⁶. Figura inventariada por primera vez en 1650²²⁷. Años antes, Orbarán había dorado el retablo mayor de la misma iglesia²²⁸ y había ejecutado unas andas para la imagen del patrono²²⁹. El ángel señala al cielo con el brazo en alto, mientras con el otro protege a un infante que se acurruca a sus pies, símbolo del alma humana. Según declaró en su testamento en 1671, por encargo de Juan Antonio de los Ángeles, vecino

◆ Detalle de la talla de San Luis. Garafía. Fotografía: [JPM]. de La Orotava, había esculpido una imagen similar del Ángel de la Guarda con la de un niño que aconstubra tener, la qual con el dicho niño tengo echa y formada en madera²³⁰...

RELIEVES TALLADOS

A partir de 1664 —si no antes—, Orbarán realizó una serie de retablos con tableros con relieves tallados en las calles. El contrato para hacer las tallas del segundo cuerpo del retablo mayor de la Concepción de La Laguna, cuya arquitectura había finalizado por entonces, especifica que había de quitar los tres paneles en tabla —ignoramos si se encontraban pintados— y poner en su lugar otros de talla y relieve con las escenas de la Visitación, la Inmaculada Concepción y la Encarnación. En esa fecha se obligó a hacer para el segundo cuerpo del retablo de San Juan Evangelista de la misma iglesia otro relieve con Santiago puesto a caballo de talla y rreliebe y a sus pies de la misma talla y rreliebe la morisma y despojos de guerra²³¹. Dos son los tableros de este tipo que conservamos de su mano: el de la imposición de la casulla a San Ildefonso de la ermita de San Sebastián de Santa Cruz de La Palma (c. 1642); y el de la Encarnación de la iglesia de la Concepción de La Laguna (1664), hoy en el baptisterio parroquial²³². En este último Orbarán siguió al pie de la letra la pintura con el mismo tema perteneciente al retablo de Mazuelos de la actual catedral de La Laguna²³³, obra de la escuela manierista de Amberes.

Alfonso Trujillo considera al escultor sevillano Martín de Andújar como el introductor en el archipiélago de este tipo de retablos con relieves tallados. Sospecha, por razones de renombre y magisterio, que Andujar pudo servir de orientador al propio Orbarán²³⁴. Como hemos dicho, éste entró en contacto con el imaginero sevillano durante su primera estancia en Tenerife en 1636-1637.

En madera dorada y policromada, el relieve de San Ildefonso de la ermita de San Sebastián de Santa Cruz de La Palma fue relacionado con el arte de Antonio de Orbarán por el investigador palmero Alberto-José Fernández García²³⁵, atribución que recoge la profesora Calero Ruiz²³⁶. Técnicamente se halla emparentado

con el de la Virgen de la Encarnación de la Concepción de La Laguna, ambos con terminación superior redondeada o de medio punto. Colocado desde finales del siglo XIX en el nicho superior del retablo mayor, anteriormente, estuvo en uno de los dos altares colaterales, consagrado a San Ildefonso ya en 1589²³⁷. A principios de la década de 1640, el racionero don Lucas Fernández, hacedor de las rentas decimales y vecino de la ermita, por aver visto la pobreça que tenía, costeó la hechura de dos nuevos retablos para cada uno de los altares colaterales de la iglesia. Sendos retablos, dedicados a San Ildefonso y San Antonio Abad, fueron apreciados cada uno en 200 reales en el inventario de 1642²³⁸. Debieron ser realizados por Antonio de Orbarán que, además de pintarlos de limosna, mantuvo vínculos de amistad con don Lucas Fernández, padrino de su hija María en 1643²³⁹.

ARQUITECTURA EFÍMERA

Incluimos bajo este título los monumentos eucarísticos para la celebración del Jueves Santo, verdaderas máquinas escénicas construidas a base de piezas de madera, telones, pinturas y perspectivas. Como si de un auténtico retablo se tratase, su diseño arquitectónico constaba de cuerpos, entablamentos y columnas. La poca perdurabilidad de esta clase de obras, compuestas de diferentes elementos que se acoplaban para armar y desarmar, retiradas del culto durante el resto del año en lonjas y trasteros, explica el que no conservemos en la actualidad ninguno de los viejos monumentos del Jueves Santo.

Por las mismas fechas que construía el retablo mayor, Orbarán realizó para la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma un monumento en madera, de arquitectura, pintado y sobredorado, por el que llegó a cobrar 3.000 reales. La importancia de esta

Relieve de la Encarnación perteneciente al desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de N. S. de la Concepción. La Laguna, Tenerife, c. 1664. Fotografía: Fernando Cova del Pino. Gobierno de Canarias.





obra queda manifiesta no sólo por su costo sino también por el hecho de que fue contratada en escritura pública ante el escribano Domingo Pérez el 15 de octubre de 1639. El precio inicial del concierto fue de 2800 reales, 2500 aportados por la fábrica parroquial y los otros 300 por la cofradía del Santísimo²⁴⁰. Anteriormente, había hecho un sagrario pintado para el Jueves Santo²⁴¹. Ese mismo año se asienta el descargo de 346 reales gastados en 1500 panes de oro para dorar el monumento y cuatro varas de lienzo crudo para el sielo del segundo cuerpo²⁴²; y poco más tarde se anotan 578 reales y medio de los costos de su definitiva finalización en oro, aceite para los dos cielos, hierros y clavos. Estrenado en la Semana Santa de 1640²⁴³, su disposición arquitectónica constaba, al menos, de dos cuerpos, aunque según las noticias escritas en el libro de la hermandad del Santísimo (1860) tenía tres cuerpos y se armaba en la capilla del Cristo²⁴⁴. Un siglo después, en 1740, se hizo un nuevo monumento de madera realizado por el carpintero Bernabé Fernández y el pintor Tomás Rexe, que llevaba lienzos, bastidores, cuadros, pinturas, cornisas y relieves dorados²⁴⁵. Tampoco se conserva e ignoramos hasta que punto pudo influir en él el diseñado por Orbarán o si se aprovecharon elementos del anterior. Las últimas noticias que tenemos de él son de 1874, cuando don José Massieu Rodríguez, vecino del pueblo de Los Sauces, solicitó autorización del obispado para disponer en la parroquia de aquel lugar de los restos de un antiguo retablo que parece sirvió de monumento en la yglesia parroquial del Salvador y que ya no se usa en ella²⁴⁶.

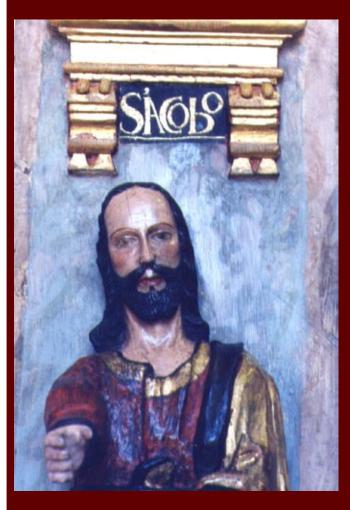
PINTOR Y DORADOR

Aunque no conocemos ninguna obra de Antonio de Orbarán como pintor, como tal es denominado en diversas ocasiones, sobre todo durante sus primeros años en la isla de La Palma: en una escritura de venta en Tijarafe fechada en 1630; como uno de los primeros hermanos de la Orden Tercera, establecida en el convento franciscano en 1633, en la que figura como *pintor, novicio*²⁴⁷; o cuando otorga escritura de compra de su casa en la calle Real en 1644²⁴⁸. Y como hemos dicho, Orbarán también se encargaba habitualmente de encarnar y estofar las esculturas salidas de sus manos.

En su vivienda, según atestigua la partición de bienes celebrada entre sus herederos en 1675, existían numerosas pinturas con diferentes imágenes hagiográficas - San José, San Juan Bautista, San Antonio, San Jerónimo, Santo Domingo, San Pablo, San Diego, Santa Catalina y Santa Úrsula—; de Cristo —un Resucitado y San Salvador— y advocaciones de la Virgen —dos cuadros de Nuestra Señora del Rosario y otros dos de Nuestra Señora de las Nieves—, además de ocho cuadros al temple viejos²⁴⁹. Es probable que algunas de estas pinturas fueran de su mano, como las de la Virgen de las Nieves que, como patrona de la isla, posiblemente fue retratada por el propio Orbarán en una pintura de vera efigie. En su testamento se mencionan también algunas referencias a su labor como pintor y dibujante, de modo que los herederos de don Juan de Mesa y Lugo le debían cien reales por dibujar y pintar dos armas en dos cajones para los guessos que mudaron de la yglessia a el convento de mi padre Ssanto Domingo²⁵⁰. Estos restos mortales correspondían a los padres de don Juan de Mesa y Lugo de Ayala, don Lope de Mesa y doña María de Cabrera y Roxas, trasladados desde la parroquia de la Concepción de La Orotava a la capilla mayor del convento dominico de San Benito, panteón funerario de la familia Mesa. Por hacer otro escudo de armas para la tumba del maestre de campo don Pedro de Sotomayor Topete, enterrado en la capilla del capítulo en el claustro del convento dominico de San Miguel de La Palma en 1655, y levantar un túmulo para sus solemnes honras fúnebres recibió 157 reales²⁵¹.

Como dorador, Orbarán realizó diversos trabajos, en especial durante la década de 1630, poco tiempo después de su llegada a la isla de La Palma. Doró así desde grandes retablos hasta piezas de pequeño tamaño, como una cruz de guión para la hermandad del Rosario, en 1638²⁵²; o el dorado y plateado del pie de una custodia procesional —seguramente de madera— para la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, en 1635²⁵³.

El dorado de un retablo suponía, por lo general, un costo superior al de la propia hechura. Prueba de ello fue el retablo principal de esta última iglesia, cuya labra importó 19.204 reales y su sobredorado 29.000 reales.



▲ Relieve de San Jacobo. Retablo mayor de Tijarafe. La Palma. Fotografía: Isabel Santos, Isabel Concepción. [TRCILP].

Habitualmente, el conjunto solía estar asentado ya en bruto en el altar, de ahí el que se procediese a desmontarlo y volverlo a armar. Así, después de pregonar las condiciones, el dorado del mismo retablo se remató en 1686 en el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la Real Audiencia, poniendo el rematador el oro, tintes y colores y todo lo demás necesario, *con el costo de quitar y uoluer a poner el retablo y aderesar lo que vbiere de faltas en la madera*²⁵⁴.

Comercializados en libros de oro, los panes de oro se pedían o importaban de España, Portugal y de las Indias, en especial de México. En 1631, el mercader José Hernández Carnero, vecino de

Oporto, concertó con Antonio de Orbarán, el traer o remitir desde Lisboa a esta ysla, en el primer nauío o carauela que para esta ysla partiere, después de auer llegado a la dicha ciudad de Lisuoa o de Setúbal, la cantidad de diez mill panes de oro de dorar y cuatro mill panes de plata para lo missmo. La liquidación de los panes de oro era a razón de 150 reales cada millar y los de plata y demás menudencias de colores y tintas con un sesenta por ciento de ganancia sobre su principal²⁵⁵. De España procedían los libros y panes de oro adquiridos en realidad en Sevilla, cuyo puerto monopolizaba entonces el tráfico comercial con América. Así, el dorado del ya citado retablo de la iglesia de El Salvador fue hecho con los libros de oro que el licenciado Pinto de Guisla, administrador de la obra, hizo traer *d'España*²⁵⁶. Del Nuevo Mundo llegó también buena parte del oro empleado en los retablos isleños. Por mano del piloto de la carrera de Indias, Simón Rodríguez, adquirió Antonio de Orbarán, en 1629, quarenta libros de panes de oro de dorar, que éste le vendió a razón de catorce reales y medio cada libro²⁵⁷. En combinación con el oro, y para destacar el efecto áureo del retablo, se usaban tintes y colores. En el concierto firmado en 1631 entre Orbarán y el mercader portugués José Hernández Carnero consta que el primero había de traer de la ciudad de Lisboa, además de libros de oro y plata, otras menudencias de colores y tintas, en conformidad de una memoria que para ello me a de dar el dicho Antonio de Oluar²⁵⁸.

En 1631, el guardián del convento franciscano de Santa Cruz de La Palma, fray Francisco Canino, consultor del Santo Oficio y más tarde provincial de la orden (1638-1641), solicitó los servicios de Antonio de Orbarán, ensanbrador, para que efectuara el dorado del retablo mayor, construido pocos años antes, hacia 1622²⁵⁹. En el ajuste se acordó que los guecos del retablo irían sin dorar, tan solamente estrellados, y que Orbarán enmendaría todas las faltas que tubiere la madera del dicho retablo, que se entiende lo que se a de dorar. En la labor emplearía 22.000 panes de oro, traídos al efecto de Lisboa, recibiendo por su trabaxo de manos y materiales, eseto el oro, 2000 reales de plata nuevos castellanos²⁶⁰. Una década después, en una información practica en 1643, consta que los franciscanos habían hecho en su iglesia un retablo dorado muy bueno y suntuoso e como requiere en la capilla mayor e

todo con muy grande costo, de más cantidad de dos mil ducados²⁶¹.

En fecha no precisada, pero entre los años de 1629 y 1637, Orbarán se ocupó de dorar el antiguo retablo mayor de la parroquia de San Blas de Mazo. Las cuentas de fábrica asientan el descargo de 400 reales que recibió Antonio de Orbara, ensamblador, por dorar el retablo del altar mayor de dicha iglesia y dorar el sagrario y aderesarlo, así como 50 reales del sustento de los oficiales que doraron el retablo y le aiudaron al dicho Orbarán²⁶². A pesar del tiempo transcurrido, aún se conserva en la ermita de San Juan Bautista de Belmaco este pequeño retablo, donde fue colocado hacia 1709 con motivo de la construcción del nuevo retablo principal a principios del siglo XVIII²⁶³. Nada ha quedado de la labor de Orbarán, desaparecida bajo espesas capas de yeso y repintes bastos. Con un sólo cuerpo tripartito y ático, presentaba originariamente una hornacina central y paneles con pinturas en las calles laterales y en el ático que, como prolongación de la calle central, rompe el frontón del remate superior.

ENTALLADOR, EBANISTA Y CANTERO

Orbarán realizó además otros trabajos propios de entalladores y ebanistas. Su labor como tallista o carpintero artístico se extendió tanto al mobiliario civil y doméstico —escaños, camas, bufetes— como al litúrgico y religioso, desde tribunas, coros o sillerías a atriles de altar y blandones de madera pintada —candelabros grandes para hachas de cera—, como los que regaló a la cofradía del Santísimo de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma en 1635²⁶⁴; o los que hizo de limosna para el santuario de Nuestra Señora de las Nieves en 1646-1648 en colaboración con Amaro Hernández de León²⁶⁵. Por las mismas fechas, consta que en su poder se encontraba un atril propiedad de la iglesia del hospital²⁶⁶. Las cuentas de fábrica de la mencionada parroquial de El Salvador, rendidas en 1637, recogen el pago a Antonio de Orbarán de 110 reales por la hechura de una cruz de madera dorada con su peana y parihuela, seguramente para la festividad de la exaltación de la Santa Cruz²⁶⁷. Para la iglesia de San Amaro de Puntagorda realizó entre los años de 1629-1633 la llamada taca del baptisterio —alacena embutida en

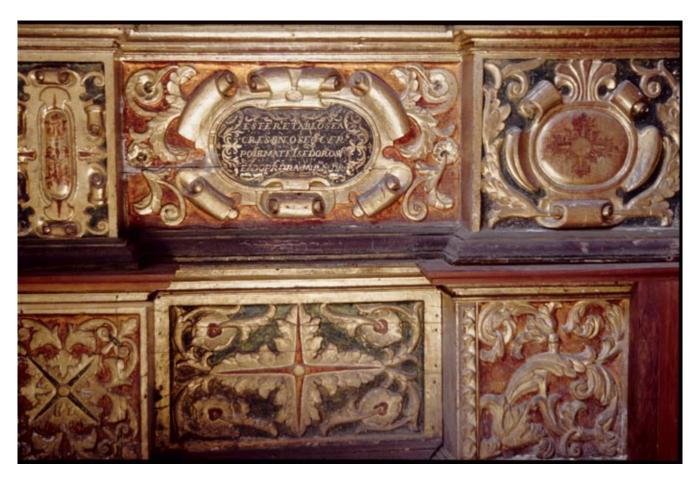


la pared— para guardar los santos óleos, así como el coro, obras por las que recibió 314 reales²⁶⁸. Por encargo de don Melchor López Prieto de Sa, patrono del colegio de San Agustín de Garachico, labró en 1656 una tribuna de madera, dorada y policromada, coronada con un escudo de armas con su orla²⁶⁹. A su imitación, se fabricaron después —quizás por Antonio de Orbarán y su equipo de oficiales— sendas tribunas para el convento agustino de Tacoronte (c. 1662)²⁷⁰. Como pervivencia mudéjar, la tribuna permitía a los patronos de iglesias, ermitas y conventos asistir veladamente a los oficios religiosos. Se trata de un ajimez de interior y como tal tiene forma de caja volada con enrejados de madera organizados en recuadros. En los ejemplares conservados en Canarias, las celosías se adaptan a los gustos renacentista y barroco, abandonando las trazas hispanomusulmanas como advierte la doctora Fraga²⁷¹. Aunque se mantiene la organización en recuadros, las formas moriscas se sustituyen habitualmente por labores de madera calada y afiligranada de tipo barroco. A esta clase de tribunas pertenecen las ya mencionadas del convento

San Agustín de Tacaronte, ricamente talladas, doradas y policromadas; así como la de los Arce y Rojas (c. 1677), conservada hoy en la Sociedad «La Cosmológica»; y la de los Vélez de Ontanilla en la ermita de la Encarnación (c. 1705), ambas en Santa Cruz de La Palma. Apoyan estas dos últimas en grandes ménsulas que, por influencia de la decoración propia del retablo, tienen forma de mascarón o llevan en sus frentes amplias hojas de acanto.

Realizó también varias andas procesionales tanto para la festividad del Corpus como para diferentes imágenes de la Virgen. Por encargo de don Juan de Mesa y Lugo hizo en la Villa de La Orotava una custodia procesional, que adoptaba posiblemente a la disposición tradicional de templete. En su testamento (1671) declaró al respecto que los herederos de Mesa aún le debían 1500 reales por el *aderezo y perfesión de las andas en que sacan el día de Corpus el Santísimo Sacramento*²⁷².

Más numerosas son las diferentes andas que cofradías y particulares le solicitaron para diversas devo-



ciones marianas, especialmente la del Rosario, cuya culto alcanzó su grado máximo de popularidad en el siglo XVII. La forma más común de este tipo de andas es la de templete o baldaquino, modelo que, según Hernández Perera, resulta una creación original de la platería isleña²⁷³. Las primeras documentadas en plata son las de la Virgen del Pino en Gran Canaria (1659) y las más antiguas conservadas las de Nuestra Señora de las Nieves en La Palma (1683), iniciadas por Pedro Leonardo de Santa Cruz, yerno de Antonio de Orbarán, que falleció sin haberlas terminado. Anteriores a ellas existieron sin embargo otros ejemplares de madera, que más tarde serían enriquecidos con revestimientos de plancha de plata repujada. Cabe destacar su coincidencia en estructura y elementos con muebles tales como las camas de colgaduras, comunes desde el siglo XVI. Compuestas por pilares o columnas —abalaustradas, entorchadas y salomónicas sucesivamente—, sostenían doseles o cielos de ricas telas. Algunos inventarios, como el de la iglesia del hospital de Santa Cruz de La Palma de 1603, citan diferentes aderezos de raso y tafetán azul

para las andas de la Virgen, que incluían cielo y pilares, lo que indica que se ajustaban al tipo de templete o, más bien, de palio textil²⁷⁴. Para este último templo, Orbarán aderezó en 1635 las andas de Nuestra Señora de los Dolores²⁷⁵; y años después, en 1643, recibió el encargo de hacer unas similares siguiendo el mismo modelo. Mediante contrato notarial, el capitán Miguel de Abreu, en nombre de su hermana doña María de la O Abreu, vecina de la Villa de San Andrés, ajustó con él, en precio de 290 reales, la hechura de unas andas doradas fechas en madera de uinático serne con sus remates dorados y brasos de la padiguela

- ◀ (Página anterior) Tarja decorada con hojas de acanto del arco de la capilla del Buen Jesús de la Iglesia de N. S. de la Luz. Garafía. Fotografía: [JPM].
- ▲ Detalle del sotobanco del retablo de la iglesia conventual de Santa Catalina. La Laguna, Tenerife. Fotografía: [JPM].

con su barnís... en la conformidad de las que tiene la ymagen de Nuestra Señora de los Dolores desta siudad y por las medidas que le an dado²⁷⁶. Destinadas a la Virgen del Rosario, debían de ser del tipo de templete o baldaquino, según se deduce del inventario de la cofradía de 1658, en el que se citan un cielo de damasco colorado y 14 campanillas pendientes de plata²⁷⁷. En 1652, realizó unas nuevas andas para la Virgen del Rosario venerada en el convento dominico de Santa Cruz de La Palma. Por el trabajo de sus manos percibió 550 reales²⁷⁸; y en su ejecución colaboró Lorenzo de Campos, que invirtió en ellas cinco días²⁷⁹. Sirvieron probablemente de precedente a las actuales, ejecutadas en 1694 por el platero Silvestre Viñoly²⁸⁰ y cabeza de serie de un buen número de andas de baldaquino salomónicas, en madera dorada y policromada, labradas casi todas ellas en el primer tercio del siglo XVIII. Las de la cofradía del Rosario de Los Llanos de Aridane fueron hechas por Bernardo Manuel de Silva entre 1711-1714²⁸¹, mientras que las de la Virgen de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma, donadas por la familia Vélez de Ontanilla, datan de poco antes de 1711²⁸². Sin fecha, pero de la misma época, son las de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Aridane, las del Niño Jesús de la misma iglesia; las de la Virgen de Candelaria de Tijarafe y las de Nuestra Señora de Montserrat de Los Sauces.

Complemento de las andas de baldaquino o independientes de ellas, los cercos en forma de sol que envuelven a las imágenes de la Virgen, al igual que la media luna colocada a sus pies, se inspiran en la visión de la Mujer del Apocalipsis. Su formulación, con rayos flameados y rectos en un primer momento, va en paralelo al de las custodias de sol isleñas. En plata, el más antiguo documentado es el de la Virgen del Rosario de Santo Domingo de La Laguna (1696)²⁸³. Como sucede con las andas de baldaquino, ya se hacían en madera con anterioridad; y prueba de ello es de nuevo el testamento de Antonio de Orbarán (1671). En él declaró que había hecho un sol plateado y dorado para la imagen de Nuestra Señora de la Soledad por encargo de Vicente Ferrer, vecino del Puerto de La Orotava. En la isla de La Palma, la escultura de vestir de la titular de la ermita de la Concepción de Buenavista, en Breña Alta, poseía ya en 1672 vn cerco de rayos dorados en forma de sol que tiene la imagen de Nuestra Señora²⁸⁴.

Como señala Aguiló Alonso, hasta el momento se ha venido considerando que el ensamblador únicamente se dedicaba a la fabricación y posterior ensamblaje de retablos y sillerías, mientras que para el mobiliario se empleaba la denominación genérica de carpintero y, a partir de finales del siglo XVII, la de ebanista. Sin embargo, la realidad ha demostrado que un mismo tipo de mueble podía ser obra tanto de un maestro ensamblador, como de un entallador o de un ebanista²⁸⁵. Autotitulado escultor, ensamblador, entallador y carpintero entre otras cosas, Orbarán realizó buen número de muebles. En su testamento (1671) menciona una echura de un escaparate, un catre, un bufetillo y una varra de cama que había labrado para Fernando de la Huerta, vecino de Garachico, en precio de 400 reales²⁸⁶. La construcción de armaduras de camas estaba reservada a los torneros en la capital del reino, mientras que en Sevilla y Málaga eran atribución de los ensambladores, de modo que la hechura de una cama melcochada era considerada como pieza de examen²⁸⁷. Antonio de Orbarán hizo varias de ellas. Además del catre y barra de cama que realizó para el mencionado Fernando de la Huerta, en 1634 se había obligado a hacer, al mismo tiempo que un almizate y un escudo de armas, otro catre de cacharondao en el precio que baliere, por el que el capitán don Antonio de Lugo y Peña le entregó un anticipo de 88 reales²⁸⁸.

Y no sólo trabajó la madera, sino también la piedra. Como cantero o labrante efectuó diversos trabajos, como el aguamanil que hizo entre 1655 y 1658 para la sacristía de la iglesia de El Salvador²⁸⁹; o las pilas de agua bendita que, con su asistencia, ejecutó el cantero Juan de Zamora para la ermita de San Sebastián de la misma ciudad por encargo de don Lucas Andrés Fernández, hacedor de las rentas decimales²⁹⁰. De su mano subsiste aún la decoración de los dos arcos de la cabecera de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Luz en Garafía, uno de los cuales —el de la capilla del Buen Jesús— ostenta en la clave una tarja decorada con cuatro hojas de acanto en cruz, motivo que repetirá más tarde en el sotabanco del retablo mayor del convento de Santa Catalina de La Laguna (1665).

ARQUITECTO, TRACISTA Y CARPINTERO DE LO BLANCO

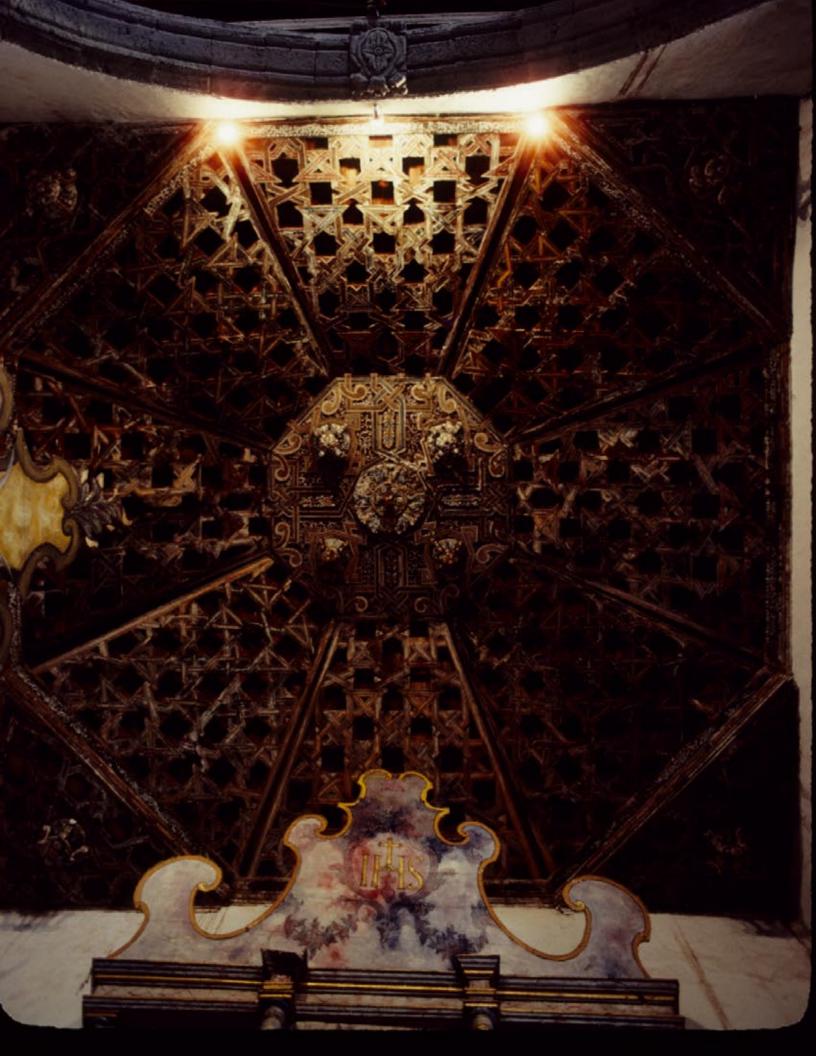
Hasta el siglo XVIII el dibujo fue patrimonio casi exclusivo de ensambladores y retablistas, que por esta razón, eran conocidos asimismo como arquitectos. Por la denominación de arquitecto se entendía también al tracista. Como señala el carmelita fray Andrés de San Miguel, teórico del mudéjar americano, el maestro carpintero debía de ser un experto en toda buena arquitectura, entendiendo, con perfección, de la planta, perfil y techo, con todo su adorno, en que se encierra todo arte de edificar, y está obligado a saber el perfecto albañil y cantero²⁹¹. Durante los siglos XVII y XVIII, la mayor parte de los ensambladores y retablistas fueron además hábiles técnicos y constructores de techumbres de madera, trazadas según las reglas de la carpintería mudéjar. Para la elaboración de una cubierta de lazo se exigía también la entrega de una planta. Como maeso de arquiteto y escultor, Orbarán contrató en 1661 la obra de la techumbre de madera y yeserías de la capilla mayor del convento de San Benito de La Orotava, según las plantas o dibujos que entregó al prior del convento; que a de ser los treinta y cuatro pies hacia el cuerpo de la yglecia, de madera de tea, en la forma que tengo dibujado un papel que tiene numero uno y A.; y lo restante, que son dies y siette pies, en que se a de ocupar el altar mayor y gradas, de la obra que en otro papel esta dibujado con nº dos y B.; que esta obra a de ser de yeso y madera a mi eleción, los quales dos papeles de dibujos quedan rubricados de ambas partes y de el presente scribano, en poder del reverendo padre maestro fray Estevan Lorenço, prior de este dicho convento²⁹².

El punto de partida tanto para la construcción de un retablo como de una techumbre mudéjar era la elaboración de la planta o traza, requisito indispensable para la aprobación de la obra por parte del cliente. Se trataba de un documento visual que garantizaba que no se cometiese fraude ni engaño *en lo que mira al valor de lo que muestra su dibujo*²⁹³. Tenía así el mismo valor que el contrato escrito, puesto que las dos partes, comitente y artista, además del escribano público, rubricaban el dibujo con su firma, al pie o al reverso de la planta o diseño. La traza del retablo conservada en el Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, lleva las firmas

de don Tomás de Nava, comitente, y de Antonio de Orbarán, encargado de su hechura; y en el reverso: planta del rretablo que a consertado el maestro Orbara con Don Thomás de Nava mi Señor= Philippe Hernández Sidrón y la siguiente nota: Ajustose esta obra, el precio de ella, con lo que se añadido a ella más, en onçe mill y docientos y sinquenta reales y para que conste se tomó esta raçón y firmamos, Laguna y ffo 24 de 1664 años= Antonio de Olbarán²⁹⁴. Como es habitual, el artista sólo ha dibujado la mitad de la obra a partir del eje central de simetría. Ello era debido —según Martín González— a que una mitad de la traza quedaba en poder del comitente y la otra en poder del artífice²⁹⁵.

Orbarán confeccionó no sólo plantas y trazas para retablos y techumbres sino también para esculturas y relieves tallados. En 1664 el hermano mayor de la hermandad sacramental de la parroquia de los Remedios de La Laguna le encargó la hechura del grupo escultórico de la Santa Cena conforme a un dibujo que tiene entregado, que queda en su poder firmado de todos los referidos. Los relieves de la Inmaculada, la Visitación y la Encarnación del segundo cuerpo del retablo principal de la iglesia de la Concepción de la misma ciudad se ejecutaron igualmente conforme a un dibujo que tiene entregado al dicho licenciado Gaspar Álbarez de Castro, beneficiado y mayordomo de fábrica²⁹⁶.

Tracista y labrante de techumbres de lazo, Orbarán recibió importantes encargos en este campo, como la techumbre de la nave central de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma o la capilla mayor del convento dominico de San Benito de La Orotava. De gran riqueza ornamental, en estas cubiertas los elementos mudéjares se combinan con formas renacentistas y barrocas talladas y policromadas: florones, imbricaciones, hojas de acanto, roleos, follajes y festones de frutas —como los que decoran las pechinas de la techumbre de la capilla del Buen Jesús de Garafía—, motivos también vistos en sus retablos, caso del jarrón que corona el ático del retablo mayor de Tijarafe. Su efecto se acrecentaba, además, con la aplicación de brillante colorido y dorado. Olio, tinta y oro consta que empleó en la cubierta de la capilla mayor del colegio de San Agustín de Garachico, según carta de pago que otorgó en 1656²⁹⁷. No debe extrañar que estos techos mudéjares incluyan en sus



almizates relieves figurativos tallados, semejantes a los que se hacían para las calles de un retablo, como se ven en la isla de Tenerife —panel con San Francisco y Santa Clara de la capilla mayor del convento de Santa Clara de La Laguna—. En La Orotava se conservan sendos altorrelieves que representan a Nuestra Señora de Gracia, en el crucero del templo de San Agustín, y a Santo Domingo, dentro de una cartela o tarja, en la cubierta de la capilla colateral del evangelio de la iglesia de Santo Domingo; este último quizás labrado por el propio Antonio de Orbarán, que construyó la techumbre de la capilla mayor de la misma iglesia. Su comitente, don Juan de Mesa y Lugo, le encargó también la hechura de un Santo Domingo para el almizate del oratorio de su casa, según declaró Orbarán en 1671. Más tarde cambió de parecer, de modo que pidió al artista que le tallase una Virgen con el Niño, San José y San Juan Bautista, cuyo importe, en madera, doradura y perfisión, ascendió a 300 ducados que le debían sus herederos. La mencionada carta de pago por la hechura de la techumbre de la capilla mayor del convento agustino de Garachico (1656), decorada con lacerías, menciona florones tallados —cuatro en las pechinas y otros cuatro en el harneruelo- y un medallón o tarja con un relieve de la Virgen de los Reyes en centro del almizate.

Orbarán se ocupó en diversas ocasiones de pintar y policromar cubiertas y techumbres. En 1647 trabajó 28 días en guarneser el almisate y pintar toda la obra de la nueva capilla mayor del santuario de Nuestra Señora de las Nieves, ensanchada y reconstruida ese mismo año. Se le abonaron 308 reales, a razón de 11 reales cada día de salario, y contó con la ayuda de Sebastián Bravo. En el trabajo de carpintería de la cubierta trabajaron algunos conocidos compañeros y colaboradores suyos, como Amaro Hernández de León o Luis de Francia, además de otros maestros y oficiales como Baltasar de los Reyes, su hijo Andrés de los Reyes y Cristóbal Hernández y su mozo²⁹⁸.

◀ (Página anterior). Techumbre mudéjar de la capilla del Buen Jesús de la Iglesia de Garafía. La Palma. Fotografía: [JPM]. En calidad de carpintero y dorador, se obligó en 1632 a hacer de nuevo dos paños en la armadura de la nave principal de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, con las guarnesiones, lassos y pinturas y de la manera y forma que están hechos los demás paños de la dicha yglecia. Por cada uno de ellos recibiría cien reales, por mis manos y trabajo de los oficiales que para ello llevare y por las tintas que fueren nesesarias para pintar la dicha obra en la forma que está²⁹⁹. En 1655, el mayordomo y beneficiados de la misma iglesia contrataron de nuevo con Orbarán la reconstrucción de la armadura de la nave central, aprovechando los paños de la antigua que fueren a propósito para la dicha obra o parte della. Las condiciones fueron similares a las de 1632 y por cada paño, compuesto por quatro tiseras enlasadas, se le abonarían cien reales, una vez fijados y texada la dicha yglecia. Mientras que Orbarán pondría las tintas y colores para la policromía, el mayordomo de fábrica suministraría la madera, andamios y clavazón³⁰⁰. Considerada como la mejor cubierta de su género en Canarias, tal y como ha señalado la doctora Fraga destaca en ella el harneruelo, ataujerado, donde los temas del «encintado» se suceden sin descanso, enlazados unos con otros en una gran variedad: ruedas directas de doce alfardones y racimos estalactíticos que recubren el almizate por completo. Los tableros del fondo y las caras laterales de los tirantes constan de ornamentación pictórica, de efecto deslumbrador, hasta no quedar un solo espacio vacío³⁰¹. Su fecha de construcción se viene fijando a mediados del siglo XVI³⁰²; y aunque se desconoce el nombre de su primer autor, quizás sea obra del carpintero —sin duda portugués— Gaspar Núñez. Avecindado en la isla ya en 1554, cuando contrajo primer matrimonio con Catalina de Arteaga³⁰³, techó la nave de la epístola entre 1602 y 1610. Son evidentes también las similitudes de la cubierta del templo mayor de La Palma con la de la Seo de Funchal, en la cercana isla de Madeira. Por amenaza de ruina, fue reparada de nuevo en 1710, ahora por los maestros Claudio de Acosta, Bernabé Fernández y Carlos de Abreu, quienes destecharon media nave y reconstruyeron las partes dañadas, hasiendo a toda la nave falsos de madera por no bolver a echar entullo de tierra. El pintor don José de Sosa, vecino de la ciudad de La Laguna, se encargó de retocar y ornamentar la madera que se entró de nuebo para ygualarla con la otra pintura que tenía la nave³⁰⁴.

Un año antes de firmar el contrato para hacer el techo de El Salvador, Orbarán se había obligado, como maestro de arquitetura, a gaser y fabricar la obra de la yglecia de Nuestra Señora de la Luz en el término de Garafía, cuyo concierto pasó ante el escribano Tomás González de Escobar el 18 de septiembre de 1654. En junio de 1653, Orbarán había sido elegido para tasar y valorar lo realizado hasta el momento por el albañil Manuel de Párraga quien, después de contratar en 1651 la hechura de cinco arcos en aquel templo, había desistido de su obligación, aviendo enpesado a labrar la cantería³⁰⁵. En la escritura firmada en 1654 el mayordomo de fábrica, el licenciado don Luis Rodríguez, cura beneficiado de Garafía, y el arquitecto ajustaron la fábrica de tres arcos envasados y moldados —dos para la capilla mayor y otro para la capilla del Buen Jesús, fundada por el licenciado don Luis Rodríguez— y otros tres llanos, sin molduras, para la separación de las naves. El precio de cada uno sería de 400 reales. Orbarán tomó además a su cargo la construcción de la armadura de la capilla del beneficiado junto con el retablo de la misma y dos esculturas, todo ello en precio de 4000 reales, cantidad que habría de pagar de su caudal el licenciado don Luis Rodríguez. En la capilla mayor se comprometía a llevar a cabo la cubierta con la madera viexa que estava en ella por precio de treynta ducados. El contrato fijó también el precio del pedaso de nave que se acresentó en el cuerpo de la iglesia, a 30 reales por pie.

En 1657, si no antes, se produjo una nueva interrupción de la fábrica y, como había sucedido en 1653, se travó pleyto sobre algunos particulares y rreparos e ynconbinientes entre el licenciado Rodríguez y Orbarán. El arreglo del litigio vino por mano de terceras personas, en vista del peligro que corría la obra sin su pronta finalización: y estándose siguiéndose por anbas partes, considerando los daños que se podían seguir a la dicha fábrica e no feneserse la obra por dilasión del pleyto y los costos que del podían causar, algunas personas honrradas y prensipales se entraron de por medio a conponerles, como con efecto se an conpuesto... Como resultado de ello, Antonio de Orbarán y el mayordomo de fábrica volvieron a firmar una segunda escritura ante el mismo notario el 26 de abril de 1657. Para entonces, los tres arcos envasados y moldados de la capilla mayor y del Buen Jesús ya estaban construidos, al igual que

otro llano, que debe ser el de la capilla del Rosario³⁰⁶. Por estos tres arcos y parte del otro, se llegó al acuerdo de elevar su precio a 1500 reales, por ser de más obra que los restantes llanos correspondientes a la arquería de la nave, no construidos aún. Orbarán quedó además libre de la obligación de fenecer y acabar estos últimos. Con sus quatro pechinas y entavlamentos, la armadura de la capilla de don Luis Rodríguez o del Buen Jesús se hallaba comensada. Como la madera de la cubierta anterior había resultado inservible, tranzaron que la acabaría de madera nueba, enlasado el almisate de la obra questá comensado tan solamente, sin enlasar los paños de cayda. Percibiría por cada pie realizado 35 reales. El maestro se comprometió a finalizar la fábrica en el año en curso y quedó establecido que llevaría al comienzo de la obra dos oficiales y otros dos más de aquella fecha en ocho días³⁰⁷. Las cuentas de fábrica de 1658 anotan que Orbarán cobró del caudal de la fábrica 4762 reales y medio por la obra de carpintería y architetura que hiso en la yglessia como consta de recibo; 450 reales de los cuales había de pagar don Luis Rodríguez por el arco de su capilla, que aunque tiene dos el otro toca a la nabe de la yglessia³⁰⁸. Comprendidos entre finales de 1654 y 1658, los mismos registros contables citan, además de Antonio de Orbarán, a otros colaboradores. Los hermanos Francisco y Juan Sánchez Carmona, canteros, labraron las dos puertas principales de las naves, las seis ventanas que las iluminan y dos claraboyas. Probablemente, fueron ellos quienes también construyeron las arquerías y columnas que separan a ambas naves, obra de la que, como hemos dicho, desistió Orbarán en 1657. Asimismo, los carpinteros Baltasar de los Reyes y Agustín Álvarez realizaron las cubiertas de la capilla del Rosario y de la sacristía309.

De lo realizado en Garafía por Orbarán sobresalen el arco del presbiterio y el de la capilla del Buen Jesús, la techumbre de ésta última y el almizate de la cubierta la capilla mayor, del que penden doce pinjantes que finalizan en mocárabes, originariamente pintados de vivos colores —azul, blanco y rojo— y finos roleos. Al igual que en el resto de las cubiertas, la policromía ha sido lamentablemente barrida durante la última y salvaje restauración que ha sufrido el templo. El arco del presbiterio posee capiteles decorados con ovas y dardos. Más notable es el colateral de la capilla del



Buen Jesús, con capiteles seudo-jónicos. Si bien llevan las volutas del jónico y el equino decorado con ovas y dardos —que recuerdan los capiteles de las columnas que Antonio Orbarán realizó para el antiguo retablo mayor de El Salvador—, introducen una corona vegetal de hojas de acanto entre el collarino y el equino. La clave del arco está labrada en forma de cartela o tarja con una cuadrifolia en forma de cuatro de hojas de acanto en cruz que surgen de un botón central. Hacia la nave, ostenta una pequeña concha o venera. La techumbre de la capilla, realizada también por Orbarán, es la más relevante del templo. De estructura ochavada y paños iguales, se halla enteramente cubierta de lacería mudéjar. Presenta harneruelo ataujerado, con cuatro pinjantes ---con bandeja de frutas en el centro— en las pechinas y otros cuatro alrededor del gran pinjante central del almizate, todos ellos adornados con volutas y hojas de acanto talladas o recortadas. Antes de su desafortunada «restauración», la cubierta se hallaba enriquecida con pinturas —similares a la de los pinjantes del almizate de la capilla mayor— con acantos y estilizados roleos.

Finalizado su trabajo en Garafía, Antonio de Orbarán llevó a cabo pocos años después, durante sus últimos años de vida en la Villa de La Orotava, una de sus obras más importantes, costosas y que más tiempo le mantendrían ocupado, la construcción de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de La Orotava, realizada por encargo de la poderosa familia Mesa, patrona del convento dominico. Alfonso Trujillo, siguiendo la opinión de P. Tarquis, considera que Orbarán realizó los planos del convento de San Benito³¹⁰. Tarquis, que le atribuye tales planos³¹¹, llegó a afirmar que Orbarán quiso romper normas con los anteriores templos de Canarias, atisbando incluso recuerdos de las grandes catedrales de Nueva España³¹². La intervención de Orbarán se ciñó en realidad a la capilla mayor y a su cubierta de lazos y yeserías, como

▲ Detalle del almizate de la techumbre mudéjar de la capilla del Buen Jesús. Garafía. La Palma. Fotografía: [JPM].

queda claro de la lectura de su testamento. Sin dejar lugar a dudas, en el declaró su obligación de armar, formar y labrar de madera la capilla mayor de la yglessia del señor Santo Domingo. Es cierto que en esas últimas voluntades alude a las plantas que estaban en poder del padre presentado fray Luis Hurtado de Mendoza, prior del convento. Se refería de este modo a los diseños o dibujos con las trazas de las techumbres del presbiterio y antepresbiterio que había presentado en 1661 en el momento de firmar la escritura de compromiso, en ningún caso de los planos para edificar la iglesia conventual. Aún más, las condiciones del mismo contrato, firmado entre Orbarán y don Juan de Mesa y Lugo, patrono de la capilla, disipan toda duda al respecto. Otorgado el 2 de enero de 1661 ante el escribano Lorenzo de la Cruz³¹³, en él Orbarán, maeso de arquiteto y escultor, se obligó a construir una armadura de yeso y madera en el antepresbiterio, de 34 pies de largo hacia el cuerpo de la iglesia, en la forma que tengo dibujado un papel que tiene número uno y A; y otra cubierta similar en el presbiterio, sobre el altar mayor y sus gradas, que en otro papel está dibujado con número dos y B. Rubricadas con las firmas de las dos partes y del escribano, ambas plantas quedaron en poder del padre prior fray Esteban Lorenzo. Llama la atención el empleo del yeso como material decorativo, algo insólito en Canarias pero corriente en Andalucía y en Nueva España (Puebla de los Ángeles). Conocemos así otra faceta artística más de Antonio de Orbarán, el de las yeserías doradas y policromadas.

El precio las dos techumbres se ajustó en la considerable suma de 28.000 reales y el plazo para finalizarlas en nueve meses, tiempo que se prolongaría en casi diez años. Además, se acordó que tanto el arco de cantería de la capilla mayor como sus paredes corriesen por cuenta de don Juan de Mesa, de modo que Orbarán pudiese armar sobre ellas ambas cubiertas. El 2 de mayo siguiente, los cabuqueros Salvador de Ébora y

▶ Techumbre de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán. La Orotava. Tenerife. Fotografía: [JPM].





Bernardo González, en escritura ante el mismo notario, se comprometieron a facilitar a Francisco Rodríguez, maestro de albañil, toda la piedra, tierra y arena que fuese necesaria para la construcción de la capilla. El costo total de la obra fue de 31.300 reales y se acabó de fabricar en 1670, siendo la primera función a la que sirvió el entierro de su patrono, el señor don Juan de Mesa y Lugo³¹⁴. El testamento de Antonio de Orbarán también proporciona otras noticias sobre el curso de las obras y las modificaciones introducidas. Por él sabemos que el arco de separación entre las techumbres de la capilla mayor y el antepresbiterio, que originariamente había de ser de yeso, fue realizado de madera de medio relieve, adornado con figuras angelicales³¹⁵. El trabajo de labrarlo fue valorado por Orbarán en 500 ducados que, unidos a otros 200 por hacer los diez pies que se aumentaron en la armadura después que los oficiales de albañilería fundaran las paredes y el arco segundo de la capilla, aún le debían los herederos de don Juan de Mesa y Lugo, así como el costo de la madera de las gradas del altar316.

La actual cubierta de la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo de La Orotava es ochavada, sobre pechinas y estructura cupuliforme con artesón de cinco paños. Ignoramos si se corresponde con la estructura realizada por Orbarán. En cualquier caso, ha llegado hasta nosotros desprovista de la espléndida decoración de lazos y yeserías que debió de recubrirla por completo. En cambio, cabe sospechar su intervención en la techumbre de la sacristía y en la de la capilla del Rosario, primera colateral del lado del evangelio, ambas decoradas con motivos afines al repertorio ornamental de Orbarán. La primera posee tirantes delicadamente tallados con cartelas y espejos, imbricaciones y labores caladas, mientras que la segunda, policromada a base de rojos, blancos, azules, verdes y oros, presenta en el almizate una tarja o cartela, de recortada decoración apergaminada, con un medallón elíptico y en él un relieve tallado con la figura de Santo Domingo acompañado del mastín. Completan la ornamentación hojas de acanto y temas florales, bordeando el almizate y en las calles de limas y pechinas.

Orbarán no sólo trabajó para iglesias parroquiales y conventos, sino que también construyó techumbres

domésticas. Por escritura otorgada en abril de 1634, el regidor don Antonio de Lugo y Peña (1609-1655) le encargó un almizate para la entrada principal de su casa³¹⁷, situada en la plaza principal³¹⁸. Concertado en 300 reales, el encargo llevaba parejo la hechura de un escudo con las armas del comitente, que iría destinado probablemente al centro de la composición dentro de una tarja, como se ve, por ejemplo, en la antes citada capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de La Orotava. La cubierta no dejaría de parecerse así a la de la escalera principal de la casa Nava, en La Laguna, que ostenta el escudo de los Nava y Grimón en medio del almizate³¹⁹. Su decoración, a base de las conocidas tarjas, acantos cuadrifoliados unidos por un botón central, mascarones y hojarascas, recuerda también las formas de Orbarán, que trabajó —recordemos— para don Tomás de Nava Grimón (1615-1670), primer marqués de Villanueva del Prado, que le encargó un retablo en 1664.

De este tipo de techumbre, cuajada de elementos barrocos y fitomorfos tallados, es la de la capilla de la hacienda de San Simón, en el Sauzal, hoy casa del Museo Insular de la Vid y el Vino, perteneciente a la familia Herrera Leyva y edificada también en la segunda mitad del siglo XVII; así como la de la capilla del capítulo, en el claustro del convento dominico de San Miguel de La Palma. Según una certificación expedida por el escribano Pedro de Mendoza Alvarado de 1686, se hallaba dorada y adornada con diferentes floreones y esculturas, y, en medio, una tarxa de relieve con dos escudos de armas con diferentes blazones, de los quales el de la mano derecha contiene las armas de la familia Sotomayor... Fundada en 1649 por don Pedro de Sotomayor Topete y su esposa doña Jerónima Vandale, la capilla podía preciarse de ser el mejor capítulo que tienen las Islas, muy aseado de escultoría y dorado, con una capilla rica que es entierro de la casa de Sotomayor Topete³²⁰. No descartamos una posible intervención de Orbarán y sus oficiales en su construcción, avalada por las relaciones que unieron al artista con la familia Sotomayor, tal y como se desprende del bautismo de sus hijos Miguel (1635) y José (1636), apadrinados por don Juan, doña Ana y don Pedro de Sotomayor Topete, hijos del maestre de campo don Pedro de Sotomayor Topete y doña Jerónima Vandale³²¹. Para la tumba del mismo caballero hizo un

escudo de armas, además de levantar un túmulo para sus honras fúnebres (1655)³²².

Con Orbarán —o al menos con su círculo artístico cabe también relacionar las magníficas carpinterías de la casa Salazar, en la calle Real de Santa Cruz de La Palma. Reedificada a partir de 1631323 por el maestre de campo y regidor don Ventura Salazar y Frías (1601-1664), su promotor apadrinó en 1640 al hijo tercero de Antonio de Orbarán, Andrés de Orbarán y Aguilar. Las techumbres de la escalera y el salón principal están adornadas con pinjantes —formados por seis eses que confluyen en una piña central—, hojas de acanto, cabezas de querubines, rosetas y espejos, molduras de ovas y dardos... De 1649 es la puerta del salón principal, una de las obras más espléndidas creaciones de la carpintería decorativa isleña³²⁴. Presenta dos hojas, cada una de ellas con ocho casetones decorados interiormente con rica ornamentación tallada. La mitad superior ostenta los escudos de los propietarios: las trece estrellas de Salazar, pertenecientes a don

Ventura Salazar y Frías, y las fajas jaqueladas de Sotomayor, correspondientes a su esposa, doña Leonor de Sotomayor Topete Vandale (1613-1667). El año y la fecha figuran dentro de sendas cartelas, una en cada hoja, en cuyos espejos puede leerse: «ANO» y «1649». La talla es fina y delicada y los temas decorativos son los acostumbrados: flores y cuadrifolias, hojas de acanto, gallones y motivos del grutesco clásico, como jarrones de los que surgen flores y tallos vegetales, siempre dispuestos con simetría. Junto a ellos, aparecen cartelas y costillas de sabor manierista. A ambos lados de los blasones se disponen verticalmente costillas acanaladas y alargadas hojas de acanto contrapuestas. Los cuarterones rectangulares situados bajo los escudos llevan sendas cartelas apergaminadas con espejo circular bordeado por baquetón. De ellas nacen dos cornucopias simétricas terminadas en penacho vegetal. El tema del jarrón clásico llena los cuatro casetones verticales inferiores, mientras en los cuadrangulares de la zona superior aparecen cuadrifolias formadas por hojas de acanto.

- 1 Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1977, t. I, p. 41.
- 2 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna)*, Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1977, p. 88.
- 3 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife [en adelante AHPT], protocolo notarial [en adelante pn] 3129, Lorenzo de la Cruz, f 1. Cit. por Alfonso Trujillo Rodríguez, *Visión artística de La Orotava*, La Orotava, 1978, p. 46; y María del Carmen Fraga González, «Encargos artísticos de las Doce Casas de La Orotava en el siglo XVII», en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana* (1980), Las Palmas de Gran Canaria, 1982, t. II, p. 358.
- 4 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 90.
- 5 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 148.
- 6 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 91.
- 7 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 38.
- 8 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 126.
- 9 Archivo General de La Palma, Protocolos Notariales [en adelante APNP], Tomás González de Escobar, caja nº 16, 26/04/1657, f. 99v.
- 10 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 91.
- 11 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 126.
- 12 AHPT, pn 2309-A, Juan del Hoyo, 26/11/1658. Agradecemos este dato a la gentileza del investigador Lorenzo Santana Rodríguez.
- 13 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, testamento de Antonio de Orbarán, 4/03/1671, f. 43v y ss:

Yten digo y declaro que yo e tenido quentas con Luis de Fransia; quiero que por mis herederos se axuste con el sobredicho y si se le deuiere se le pague o si me deuiere lo cobren lo que se liquidare del sobredicho [...]

Yten nombro por albaseas testamentarias [roto] Luis de Fransia y a Don Antonio de Prestrossa, a los qualez ruego y pido lo aseten y hagan por mi ánima todo el vien que puedan para que Dios Nuestro Señor les depare quien otro tanto haga por las suias, a quienes doy poder... para que, de los uienes que dexo declarado en este testamento y en los que quedan en dicha arca, baul y escriptorio, bendan lo mejor de elloz y paguen mi funeral y entierro y mandas en el contenidas en este testamento y les diere este poder, aunque sea pasado el año del aluaseasgo.

aseasgo.

- 14 Pedro Tarquis Rodríguez, «Antonio de Orbarán. Su retablo mayor en la Concepción», en El Día, Santa Cruz de Tenerife, 11/08/1954; y Clementina Calero Ruiz, *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*, pp. 207 y 216.
- 15 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 74.
- 16 Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, t. I, p. 76 y II, p. 88; y Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias*. *I (La Laguna)*, pp. 127-128.
- 17 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 127.
- 18 Alfonso Trujillo Rodríguez, «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», en *II Coloquio de Historia canario-americana* (1977), Las Palmas de Gran Canaria, 1979, pp. 459-460.
- 19 Pedro Tarquis Rodríguez, «Diccionario de Arquitectos, Alarifes y Canteros que han trabajado en las Islas Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 11, Madrid-Las Palmas, 1965, p. 217.
- 20 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 57.
- 21 En diversos documentos fechados en la década de 1660 firmó como Antonio de Olbarán.
- 22 Alberto-José Fernández García, «Apuntes históricos: San Sebastián», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 29/04/1968.
- 23 Pedro Tarquis Rodríguez, «Antonio de Olbarán, alarife del siglo XVII. Santo Domingo de La Orotava», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 22/10/1957.
- 24 Al respecto escribía Pedro Tarquis: Este imaginero, que estuvo establecido primero en la isla de San Miguel de la Palma y se trasladó después a Tenerife, debió nacer en los últimos años del siglo XVI o en los primeros del XVII. Ignórase si era natural del Archipiélago o de la Península. La opinión pública más generalizada se inclina a creerlo nacido en Canarias, muy probablemente en la citada isla de la Palma. Allí debía buscarse su partida de nacimiento en la Parroquia de "El Salvador" y en la de Llanos de Aridane, principalmente. P. Tarquis, «Antonio de Olbarán. Imaginero del XVII», La Tarde, Santa Cruz de Tenerife, 4/08/1954. Cfr. Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), p. 131.
- 25 Archivo Parroquial de El Salvador, Santa Cruz de La Palma [en adelante APSP], Libro I de matrimonios, 1/04/1625, f. 135v.
- 26 APNP, Cristóbal de Alarcón, 3/08/1651, archivado por error en la caja nº 2 de Juan Alarcón, f. 176.
- 27 Dice así: En 17 de febrero de 1603 baptizé a Antonio, hijo de Martín de Olbar y de Anna d'Estrada, su muger; fue su padrino Juan de Cartaja. Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano, Puebla de los Ángeles, Libro II bautismos (1592-1608), f. 165v.
- 28 Colindantes por el otro lado con casas de Andrés Fernández, el contrato se suscribió por tiempo de un año y precio de 60 pesos de oro. Archivo de Notarías, Puebla de los Ángeles [en adelante ANPA], notaría 4, Alonso Corona, caja nº 107, 15/12/1621, f. 3015.

- 29 ANPA, notaría 4, Alonso Corona, caja nº 102, 30/02/1620.
- 30 APSP, Libro I de defunciones, f. 25v:
- En 19 de mayo de 1640 años, se hiso en esta parrochial un ofiçio cantado con bijilia por un hermano de Antonio de Olbara sacerdote. Dixo la misa el señor benefficiado Palasios, bistiéronse Barrios y Escobar.
- 31 APNP, Andrés de Chaves, caja nº 2, f. 76v.
- 32 Archivo Histórico Municipal de Santa Cruz de La Palma [en adelante AHMP], 35-629, Libro de mandatos de la casa hospital de Nuestra Señora de los Dolores, tributo de Gaspar Díaz, calderero, nº 78, f. 175, nota al pie: *Estas casas e solar posee oi Antonio Orbad, escultor. Paga este tributo Antonio de Orbara por las de Aguilar, por 1 de junio, 10 reales 3/8, 2 maravedíes.*
- AHMP, 36-631, Libro I de cuentas de la casa hospital de Nuestra Señora de los Dolores, f. 257:
- Yten se le hase cargo de 500 maravedís por una paga del tributo contra Gaspar Días, calderero, de que al presente es pagador Antonio de Orbara, cumplida a primero de junio de 1626 años.
- 33 Jaime Pérez García, Casas y Familias de una ciudad histórica: La Calle Real de Santa Cruz de La Palma, Santa Cruz de La Palma, 1995, p. 441.
- 34 APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 14, 14/06/1643, f. 118v.
- 35 Viuda de Miguel Martín de Aguilar, Juana del Charco falleció en 1630, después de haber otorgado su testamento ante el escribano Pedro de Brito Fleitas el 27/01/1630. Dejó por heredera de todos sus bienes a su hija Ana de Aguilar, en especial de la mitad de un término de ganado en Fuencaliente, de mar a cumbre, y unas casas terreras en el barrio de San Telmo en el camino de la calle de abaxo. Esta última fue vendida en 1675 por Pedro Leonardo de Santa Cruz, yerno de Antonio de Orbarán, con poder de su cuñado Andrés de Orbarán, al maestre de albañilería Matías Rodríguez en 440 reales, cantidad que, con excepción de 101 reales que ya había cobrado Andrés de Orbarán, recibió Pedro Leonardo en contado para con ellos pagar el funeral y entierro de su suegra Ana de Aguilar. APNP, Juan Alarcón, caja nº 22, 24/08/1675, f. 182.
- 36 Fallecido Antonio de Orbarán, la casa, con su corral y lonjas, fue vendida en 1681 por su yerno Pedro Leonardo de Santa Cruz, con poder de Andrés de Orbarán, residente en Gran Canaria, al maestro de albañilería Francisco Sánchez Carmona en precio de 1050 reales. Archivo Histórico Nacional, Madrid [en adelante AHN], Sección «Clero», sig. 2566, Protocolo segundo del convento franciscano de la Concepción, f. 57; copia de la escritura de venta, otorgada el 27/02/1681 ante el escribano Pedro Dávila Marroquí.
- 37 APSP, Libro III de bautismos, 7/12/1631, f. 198.
- 38 Doña Isabel de Gorbalán y Ana de Aguilar, esposa de Antonio de Orbarán, no firmaron porque *dixeron no savían*. APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 2, f. 232v. El 2/06/1645, el capitán Diego García Gorbalán, como albacea testamentario de doña Jerónima Morel y padre de doña Isabel y doña Ana Gorbalán, otorgó carta de pago ante Tomás González de Escobar, a favor de Antonio de Orbarán, de 4.119 reales nuevos de plata castellanos *por quenta del presio en que remató las casas de la dicha doña Jerónima Morel*. APNP, Tomás González, caja nº 5, f. 157. Después de la muerte de Antonio de Orbarán y su mujer, su hijo Andrés de Orbarán y su yerno Pedro Leonardo de Santa Cruz, acordaron vender la casa de su padre y suegro en la participación de bienes del mismo, celebrada el 23/11/1675. APNP, Pedro de Escobar, caja nº 4, f. 443. La venta fue verificada pocos días después a favor de Juan de Zacarías, natural de Ámsterdam, en 3.300 reales nuevos de plata castellanos, 1.150 de los cuales en un tributo que Andrés de Orbarán vendió posteriormente al capitán Antonio Pinto de Guisla. APNP, Pedro de Escobar, caja nº 5, 6/12/1675, f. 456v; y marzo de 1676, f. 52.
- 39 Jaime Pérez García, *Casas y Familias de una ciudad histórica: La Calle Real de Santa Cruz de La Palma*, pp. 321-324. En la actualidad, constan de planta baja, entresuelo y piso noble.
- 40 APNP, Baltasar Rodríguez de Febles, caja nº 1, 20/07/1630.
- 41 APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 8, f. 176.
- 42 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 34.
- 43 Archivo Parroquial de San Amaro de Puntagorda [en adelante APAP], Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas en 1637, desde 5/10/1629.
- 44 Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Luz, Garafía [en adelante APLG], Libro I de fábrica, cuentas dadas el 15/06/1633 por el licenciado Sebastián Pérez de Medina, mayordomo, desde 2/10/1629.
- 45 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, pp. 34, 69 y 70.
- 46 AHMP, 36-631, Libro I de cuentas de la casa hospital de Nuestra Señora de los Dolores, septiembre de 1635, f. 373v:
- Yten 250 reales dados Antonio de Olbar por aderessar las andas de Nuestra Señora.
- 47 APSP, Libro de constituciones y acuerdos de la hermandad del Santísimo Sacramento, legajo «Hermandad del Santísimo», nº 4, f. 68.
- 48 APSP, Libro I de matrimonios, f. 172v.
- 49 APNP, Blas González Ximénez, caja nº 1, 29/07/1649, f. 122.
- 50 APNP, Andrés Bermúdez Manso, caja nº 3, f. 75v.
- 51 Domingo Martínez de la Peña, «El colegio de los agustinos de Garachico», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 33, Madrid-Las Palmas, 1987, pp. 531 y 573.
- 52 APNP, Juan Alarcón, caja nº 7, f. 210v.
- 53 Gloria Rodríguez, La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, Madrid, 1985, p. 355.
- 54 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), p. 136; y AHPT, pn 1081, Cristóbal Guillén del Castillo,

- 11/09/1662, f. 189v.
- 55 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 45.
- 56 El costo de la capilla fue de 31.300 reales y se acabó de fabricar en 1670. La primera función a la que sirvió fue el entierro de don Juan de Mesa y Lugo. Pedro Tarquis Rodríguez, «Diccionario de Arquitectos, Alarifes y Canteros que han trabajado en las Islas Canarias», p. 217; y AHPT, C-138-2, Protocolo de los señores Mesas, f. 278.
- 57 AHPT, pn 3129, Lorenzo de la Cruz, f. 1.
- 58 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna)*, p. 90.
- 59 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), p. 148.
- 60 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 91.
- 61 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 38.
- 62 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 126.
- 63 APNP, Juan Alarcón, caja nº 14, f. 340.
- 64 Sobre su alojamiento en La Orotava declaró en su testamento:

Ytem declaro que yo e vivido en la cassa en que de pressente estoy algunos años de alquiler, cuio pressio en cada año y lo que e dado en quenta de ella constará de miss papeles y los del ama de dicha cassa.

- AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, 4/03/1671, f. 43v y ss.
- 65 APNP, Pedro de Escobar, caja nº 14, 23/11/1675, f. 443.
- 66 Descubierto por Alejandro Cioranescu, da noticia de este documento Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, t. II, p. 35.
- 67 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, f. 43v y ss.
- 68 En la partición de bienes de Antonio de Orbarán se bajaron 344 reales que el capitán Pedro Leonardo de Santa Cruz había pagado a los Beneficiados desta ciudad y al cura de San Pedro, donde se enterró la dicha Ana de Aguilar, y los religiosos que fueron al yntierro y cargar [roto] y los ofisios que se hisieron en esta ciudad. APNP, Pedro de Escobar, caja nº 4, 23/11/1675, f. 443.
- 69 Archivo Parroquial de San Pedro de Breña Alta, Libro II de defunciones, ff. 71 y 74:

Ana de Aguilar, viuda de Antonio de Orbar. En seis de jullio de mil y seissientos setenta y uno años se enterró a la dicha en esta yglesia; ubo dos officios y quatro misas resadas por quatro religiosos de Santo Domingo y dos de San francisco; no testó y era vezina de la ciudad; en ciete de dicho mes se hisieron las onrras; ubo officio y dos misas resadas por dos religiosos de Santo Domingo.

- 70 Antonio de Orbarán y Ana de Aguilar tuvieron, además, dos hijos que fallecieron en edad pupilar: José, nacido el 18/03/1635, apadrinado en su bautismo por don Pedro de Sotomayor, hijo del maestre de campo don Pedro de Sotomayor Topete y doña Jerónima Vandale; y Francisco, que nació el 4/07/1642 y recibió las aguas del bautismo el 12/07/1642, siendo su padrino el capitán Juan Riveros, estante en esta ysla. APSP, Libro III de bautismos, 29/031635, f. 286v; y Libro IV de bautismos, f. 150v.
- 71 Nació en Santa Cruz de La Palma el 22/11/1631. APSP, Libro III de bautismos, f. 198.
- 72 APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 11, 8/09/1651.
- 73 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, 4/03/1671, f. 43v y ss.
- 74 Sus abuelos paternos eran vecinos de Puebla de los Ángeles y su hermano menor, Andrés de Orbarán, murió en Mérida del Yucatán.
- 75 Nació el 4/03/1636 y fue bautizado el 13 del mismo mes. Como sus hermanos José y Andrés, fue apadrinado por los hijos de don Pedro de Sotomayor Topete (1595-1655). APSP, Libro IV de bautismos, f. 8.
- 76 APNP, Juan Alarcón, caja nº 20, Partición de bienes entre los hijos y herederos de don Juan Massieu Vandale y doña María Vélez de Ontanilla, 13/07/1673, f. 226v, partida 109, descargo de dinero de don Nicolás Vandale Massieu y Vélez:

Yten sesenta y ocho reales, que hazen tres mil docientos y sesenta y quatro maravediz, pagados en contado al lizenciado Miguel de Orbarán por la hechura del escudo de armas para el túmulo de don Juan Massieu de Vandale, su padre, consta de reciuo.

- 77 APSP, Libro VI de bautismos, 17/11/1664, f. 15v.
- 78 APNP, Juan Alarcón, caja nº 5, 24/04/1655, f. 109.
- 79 APSP, Libro I de defunciones, f. 125v.
- 80 Nació en Santa Cruz de La Palma el 4/08/1643 y fue bautizada en la parroquia de El Salvador ocho días más tarde, apadrinada por el licenciado don Lucas Fernández, canónigo de la catedral de Canarias. APSP, Libro IV de bautismos, f. 177v.
- 81 APSP, Libro II de matrimonios, 28/07/1668, f. 95v.
- 82 Gloria Rodríguez, «Los Leonardos, una familia de plateros canarios. 1570-1681», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, p. 711.
- 83 Gloria Rodríguez, «Los Leonardos, una familia de plateros canarios. 1570-1681», pp. 716-720.
- 84 Jaime Pérez García, Casas y Familias de una ciudad histórica: La Calle Real de Santa Cruz de La Palma, p. 322.
- 85 Vecina en la calle Real de La Placeta, María de Estrada falleció el 16/09/1673. Fue sepultada en el convento de San Francisco. APSP, Libro II de defunciones, f. 49.
- 86 Gloria Rodríguez, «Los Leonardos, una familia de plateros canarios. 1570-1681», p. 717.
- 87 Fueron sus padrinos don Ventura de Frías Salazar, caballero de la orden de Calatrava y doña Jerónima de Sotomayor la moza. APSP,

Libro IV de bautismos, f. 114.

88 APSP, Legajo «Autos II», nº 42.

- 89 El 23/12/1670, el vicario Brier y Monteverde hizo colación de dicha capellanía a Andrés de Orbarán, *clérigo de menores órdenes y capellán desta parroquial... por imposeçión de un bonete que, in forma juris, sobre su cabessa pusso.* Tomó posesión en la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves el 29 del mismo mes. APN, legajo nº 1, capellanía de don Pedro Massieu de Vandale, nº 22.
- 90 En La Orotava otorgó un poder ante el escribano Sebastián de Betancurt, el 18/05/1672, a favor de su cuñado Pedro Leonardo y Santa Cruz con facultad para poder vender cualquiera de los bienes dejados por su padre Antonio de Orbarán en Santa Cruz de la Palma. APNP, Juan Alarcón, caja nº 22, f. 182.
- 91 APNP, Pedro de Escobar, caja nº 4, 23/11/1675, f. 443.
- 92 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 33.
- 93 Archivo de Música del Museo Canario, papeles de Lola de la Torre, extractos de los libros de actas capitulares de la catedral de Las Palmas, 6, 10 y 22/11/1679; y Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria [en adelante ACLPG], Libro de cuentas particulares (1678-1704), f. 2v; libranza de 400 reales a favor de Andrés de Orbara del resto de la obra *de la bola de la fama del órgano grande*, 22/06/1680.
- 94 Por tal aderezo se le libraron 250 reales el 7/02/1680. Santiago Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 508 y 510; y ACLPG, Libro de cuentas particulares (1678-1704), f. 3.
- 95 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 33.
- 96 El 22/04/1687, Andrés de Orbarán y doña Inés Carrillo del Castillo bautizaron en la iglesia de El Salvador a una hija llamada Josefa María, nacida en Santa Cruz de La Palma el 16 del mismo año. APSP, Libro VII de bautismos, f. 230v. Posteriormente, el 3/12/1688, Miguel de Orbara y Santa Cruz, Pedro Leonardo y Santa Cruz y Antonio Mauricio de Santa Cruz, hijos del capitán Pedro Leonardo de Escovar y Santa Cruz y de María Estada y Orbarán, difuntos, nombraron a su tío Andrés de Orbarán como su tutor y curador. Como tal, actuó en enero de 1689 para que el licenciado don Jacinto Martínez Puntallana, beneficiado de Mazo, hiciese dejación de unas casas que el doctor Bartolomé de Abreu Santa Cruz había donado en su testamento, en 1676, a su primo el capitán Pedro Leonardo de Escovar y Santa Cruz, que las habitaba.
- 97 APSP, Autos por unas piezas de retablo encerradas en una lonja del capitán Noé Méndez, legajo «Varios II», nº 89.
- 98 APSP, Litigio por un asiento y sepultura inmediato a Nuestra Señora de la Regla en el convento de San Francisco, legajo «franciscanos», declaración de Domingo Pinto, 14/01/1701, f. 17v:

Dixo que, estando el testigo avrá un año en el puerto de Campeche, oió desir a Agustín Hernandes Socarrás como de Andrés de Orvara y su muger, que fallesieron en Indias de Su Magestad, avían quedado dos hijas, que una de ellas era casada en la ciudad de Mérida y la otra la entró el señor obispo de dicha ciudad relixiosa en un convento, no save de que relixión...

99 Archivo de la Catedral de Mérida del Yucatán, Libro II de entierros de la parroquia del Sagrario Catedral, ff. 14 y 14v:

Año del Señor de mil seiscientos y nouenta y nueue. En quinse de septiembre falleció D^a Ynés Carrillo, muger de D. Andrés de Urbara, con los Santos Sacramentos de penitensia y extremaunción, por la aselerasión de su muerte y no testó. Se enterró en la Santa Iglesia Chatedral [...]

Año del Señor de mil seiscientos y nouenta y nueue. En 21 de septiembre falleció Dn Andrés Orbara, isleño, con todos los sacramentos. Fue enterrado en la Santa Yglesia Cathedral [...]

Año del Señor de 1699. En 21 de septiembre falleció vna niña de edad de dies años llamada Ynez de Orbara, hija legítima de d. Andrés Orbara, con los sacramentos de penitensia y extremaunción. Fue enterrada en la Santa Yglesia Cathedral.

100 El 22/02/1703, en la ciudad de Mérida del Yucatán, Pedro Cabrera Calderón, doña Ana de Orbara y Aguilar, su mujer, y doña Luisa de Orbara de Aguilar, como hijas y herederas de Andrés de Orbara y Aguilar y doña Inés Carrillo, vezinos que fueron de la ysla de La Palma, ysla de las Canarias, que fallesieron en esta ciudad, otorgaron poder a favor de su cuñada María Nicolasa de Melo, vecina de Santa Cruz de La Palma, para que entendiese en el pleito que se seguía sobre el derecho de un asiento y sepultura al lado del altar de la Virgen de Regla, en la iglesia del convento franciscano, perteneciente a los herederos de Antonio de Orbarán y Ana de Aguilar. APSP, Litigio por un asiento y sepultura inmediato a Nuestra Señora de la Regla en el convento de San Francisco, legajo «Franciscanos», declaración de Domingo Pinto, 14/01/1701, f. 27v.

101 Como *arquitecto*, en 1638 reconoció ante escribano haber recibido 660 reales del maestro de campo Lorenzo Pereira de Ponte y Lugo por su asistencia a la fortaleza que se hizo en el *Puerto Viejo* del Valle de La Orotava. Cfr. Carlos. Rodríguez Morales, «Arquitectura militar en el Puerto de la Cruz. Próspero Casola, Manuel Penedo y el fuerte de San Juan de Ribera», *La torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*, La Laguna, 2005, p. 521.

102 María Concepción García Gainza, «Escultura», en *Historia del Arte Hispánico III. El Renacimiento*, Editorial Alhambra, Madrid, 1988, p. 95.

- 103 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 41.
- 104 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, pp. 41-44.
- 105 Juan José Martín González, El retablo barroco en España, Madrid, 1993, p. 85-86.
- 106 Archivo Parroquial de Nuestra Señora de Candelaria de Tijarafe [en adelante APCT], Libro de Visitas, 11/08/1678, f. 2v.

- 107 APCT, Libro de Visitas, 7/11/1705, f. 41v; y 22/05/1718, f. 48.
- 108 Charles Edwardes, *Excursiones y estudios de las Islas Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, p. 277.
- 109 APCT, Libro de Visitas, inventario, 17/07/1678, f. 21.
- 110 APCT, Libro I de cuentas de fábrica, 18/06/1625, f. 134v; y Libro II de cuentas de fábrica, f. 2, cuentas dadas el 27/05/1667 por el alférez Pedro Martín, como tutor y curador de sus hijos, herederos del licenciado Juan Felipe de Lería, desde el 28/09/1664 hasta 16/09/1666 que falleçio dicho beneficiado.
- 111 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias Rodríguez, t. II, pp. 68-69.
- 112 Agradecemos esta información a la gentileza de Isabel Santos Gómez e Isabel Concepción Rodríguez, restauradoras del Excmo. Cabildo Insular de La Palma.
- 113 APCT, Libro de escrituras y cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, f. 61v.
- 114 Idem, f. 62v.
- 115 Francisco Rodríguez y Baltasar Hernández Barreto permanecieron en su cargo hasta el 22/02/1633, fecha en la que fueron elegidos como nuevos mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento Sebastián Martín, de Aguatavar, y Gaspar Álvarez, del Gánigo. Idem, ff. 63v y 66.
- 116 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, 1977, p. 41.
- 117 APCT, Libro I de cuentas de fábrica, f. 135.
- 118 APCT, Libro I de escrituras y cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, f. 67 y libro I de cuentas de fábrica, f. 143.
- 119 APCT, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 4/10/1629 desde 18/06/1625, ff. 138 y 138v.
- 120 Idem, cuentas dadas el 21/05/1637, desde 4/10/1629, f. 143.
- 121 Alberto-José Fernández García, «La Esclavitud y Hermandad del Santísimo Rosario», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 24/10/1963; y Tarquis Rodríguez, «Diccionario de Arquitectos, Alarifes y Canteros que han trabajado en las Islas Canarias», p. 216.
- 122 Al respecto escribe el profesor Alfonso Trujillo: De 1626 a 1628 es su primer gran retablo conocido y único conservado: el mayor de la iglesia de Tijarafe, en La Palma. Todavía en Febrero de 1633, se halla residiendo en aquella isla, pues apadrina a un niño en esta misma iglesia. Este dato es interesantísimo, porque no dándose jamás en las cuentas de Fábrica el nombre del autor del retablo, y anotándose 17 días más tarde cierta cantidad pagada al dorador, término que igualmente acompaña al nombre del padrino, no cabe la menor duda de que no solamente realizó Orbarán el retablo, sino que también lo doró. Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 34.
- 123 En una de ellas, el 2/05/1629, lo hizo en compañía de Baltasar Hernández Barreto, que, como mayordomo de la cofradía del Santísimo, le encargó la obra del retablo.
- 124 APCT, Libro I de matrimonios, ff. 150v y 151.
- 125 APCT, Libro de Visitas, inventario, 17/07/1678, f. 21.
- 126 Juan José Martín González, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, 1964, p. 7.
- 127 Juan Núñez de la Peña, Conqvista y antigvedades de las Islas de la Gran Canaria y su descripción, Madrid, 1676, p. 328.
- 128 APCT, Libro II de cuentas de fábrica, 2, cuentas dadas el 27/05/1667 por el alférez Pedro Martín, como tutor y curador de sus hijos, herederos del licenciado Juan Felipe de Lería.
- 129 APCT, Libro de la cofradía del Sanctíssimo Rosario. Fundola en este lugar de Tixarafe el Rdo P. fray Joan Morera, siendo prior del convento de San Migel de la ciudad de La Palma en el año de 1622. El 9/08/1625 fue nombrado mayordomo de la cofradía el licenciado Juan Felipe de Lería, beneficiado.
- 130 APCT, Libro de Visitas, visita del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 17/07/1678, f. 7v.
- 131 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 42.
- 132 Juan José Martín González, El retablo barroco en España, pp. 85-86.
- 133 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, 1977, p. 42.
- 134 Juan Gómez Luis-Ravelo, «Modelos de pervivencia contrarreformista en la retablística tinerfeña del siglo XVII. El retablo de Tábora de la iglesia de San Marcos de Ycod», en Ycoden, nº 3, 1999, p. 106.
- 135 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 46.
- 136 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 45.
- 137 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), pp. 148-149.
- 138 Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, t. I, p. 45; y Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias*. *I (La Laguna)*, p. 91.
- 139 Santiago Sebastián, «Arquitectura», *Historia del Arte Hispánico III. El Renacimiento*, Editorial Alhambra, Madrid, 1988, pp. 39-40.
- 140 Trujillo Rodríguez, «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», p. 458.
- 141 Trujillo Rodríguez, «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», p. 459.

111

142 Enrique Marco Dorta, «Las Canarias y el Arte Hispanoamericano», en El Día, Santa Cruz de Tenerife, 11/12/1960; y Trujillo Rodríguez, «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», p. 459.

143 Domingo Martínez de la Peña, «Buenavista: Sobre la iglesia de los Remedios y la ermita de San Sebastián», en *Homenaje a Ulpiano Pérez Barrios*, La Laguna, 1996, 9.

144 Trujillo Rodríguez, «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», pp. 459-460.

145 APSP, Libro I de relaciones, inventario 19/05/1648, f. 470.

146 APSP, Libro de Visitas, inventario, 1676, f. 13. En 1675, don Fernando de Castilla, vecino de Puerto Rico y patrono de la capilla, traspasó por él a favor de la fábrica un tributo de 10 doblas. APNP, Juan Alarcón, caja nº 22, 10/06/1675, f. 116v.

147 APSP, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 15/12/1639, desde 17/11/1637, partida 19 del cargo, f. 225:

Yten se le hace cargo de diesinuebe mill y dosientos y quatro reales y ocho maravedís, los onse mill reales del principal del tributo de Gabriel de Ualle y los ocho mill y dosientos y quatro reales y ocho maravedíes de corridos hasta siete de nobiembre del año pasado de treinta y ocho que se bendió para la obra y fábrica del retablo con lisensia de su sseñoría yllustrísima del señor arzobispo desta yslas, mi señor, a los cappitanes don Juan de Gisla y don Juan de Monteberde, ante Domingo Peres, escribano público [...]

Descargo, partidas 6 y 8, f. 227v:

Yten se le descargan seis mill reales que constó aber librado a Antonio de Orbara para el primer tersio del retablo, en libransa sobre los compradores del prinsipal y corridos del tributo de Gabriel de Ualle [...]

Yten se le descargan onse mill y dosientos y quatro reales y ocho maravedíes de los dies y nuebe mill y dosientos y quatro reales y ocho maravedíes del principal y corridos del tributo de Gabriel de Ualle, que le ban cargados en la partida onse del cargo, porque los ocho mill los libró a Orbara, como consta de las dos partidas antes desta, y están los dichos onse mill y dosientos y quatro reales y ocho maravedís en poder de los dichos compradores.

148 Idem, cuentas dadas el 17/02/1642, desde 15/12/1639, f. 242.

149 Idem, cuentas dadas el 27/04/1648, desde 22/07/1644, partida 12 del cargo, f. 252:

150 Idem, Libro de Visitas, f. 3.

151 El 19/05/1871, doña Josefa Guerra Hernández, vecina de Breña Alta, solicitó licencia para erigir un altar en el que colocar a la imagen de la Virgen de Gracia que existía en la iglesia de San Pedro aprovechando los fragmentos de un retablo antiguo que se encontraban abandonados en una de las piezas anexas a la iglesia del suprimido convento de Santo Domingo de la ciudad capital. El 9/06/1871, el arcipreste de La Palma informó favorablemente la petición, manifestando que en las piesas bajas de la casa rectoral de esta parroquia del Salvador, la cual está contigua a la sacristía del exconvento dominico de esta población, se encuentran algunas columnas del antiguo retablo del altar mayor de la referida parroquia y además un retablo, de poco mérito al pareser, y que se cree está completo, prosedente de la iglesia suprimida (hoy teatro) del hospital de esta mencionada ciudad. A la vista de ello, el gobernador eclesiástico del obispado dio su autorización el 21/06/1871. Archivo Histórico Diocesano de Tenerife [en adelante AHDT], Legajos «La Palma», sin clasificar.

152 En el pleito seguido en 1688 por el mayordomo de fábrica de la iglesia de El Salvador contra Andrés de Orbarán sobre el dorado del retablo mayor se dice que el segundo y tercer cuerpo constaba de 47 ó 48 piezas. APSP, legajo «Varios», nº 89.

153 Archivo Parroquial del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, Santa Cruz de La Palma [en adelante APSNP], testamento del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 15/09/1693, copia autorizada por el escribano Felipe Rodríguez de León, 14/11/1821, f. 31v. 154 APSP, Libro II de cuentas de fábrica, 1701, f. 65v:

Item ochosientos reales que costó la escultura de Señor San Joseph para uno de los nichos del retablo del altar mayor. Idem, 1708, f. 91:

Iten septecientos cinquenta y seis reales y dos quartos que hiço de costo vna imagen de escultura de Nuestra Señora para poner en vno de los nichos altos del retablo del altar mayor.

155 APNP, Antonio Vázquez, caja nº 15, testamento de don Diego de Guisla y Castilla, 5/08/1706, f. 409.

156 APSP, Libro de inventarios, 1782, f. 1; y Libro de visitas, inventario, 1719, f. 195:

Primeramente vna imagen de talla dorada y estofada de Nuestro Señor San Saluador, con peana, en el nicho principal del retablo del altar maior.

Item una imagen de talla, dorada y estofada, de Nuestra Señora, en otro nicho del dicho retablo.

Item otra imagen de talla, dorada y estofada, del Patriarcha Señor San Joseph, en otro nicho de dicho retablo.

Item otra imagen de talla, dorada y estofada, de Señor San Pedro, en otro nicho de dicho retablo.

Item otra imagen de talla, dorada y estofada, del Señor San Pablo, en otro nicho del dicho retablo.

157 APSP, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 22/07/1644, desde 17/02/1642, partida 39 del descargo, f. 249v:

Yten dos mil y quinientos y sinquenta reales constó aber pagado a Antonio de Orbara por el más balor del sagrario, con acuerdo del señor Arsobispo y informe de los benerables beneficiados.

158 APSP, Libro de Visitas, visita del obispo Bartolomé García Ximénez, 1675, f. 2v.

159 APSP, Libro I de relaciones, inventario, 19/05/1648, f. 470:

Primeramente el retablo que está en el altar mayor nuebo con San Salbador, San Pedro y San Pablo con sus peanas y el sagrario con tres bultos, la Resuresión, San Juan y San Jacob, ynsima del remate San Miguel y quatro niños que lo guarnesen.

160 APSP, Libro de Visitas, inventario 1686, f. 122.

112

Vna imagen de talla dorada y estofada de Nuestra Señora de la Concepción que dio el Ldo. D. Juan Pinto de Guisla, visitador de esta isla, en dicho sagrario del altar maior.

161 APSNP, testamento del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 15/09/1693, copia autorizada por el escribano Felipe Rodríguez de León, 14/11/1821.

162 El investigador palmero Alberto-José Fernández García, que se ocupó del tema, describe aquel escenario efímero que se levantaba para tal ocasión delante de la fuente pública. Con ese fin se aprovecharon, desde 1895, seis columnas que habían pertenecido al antiguo retablo de estilo barroco de la capilla mayor de la Parroquia de El Salvador. Con las cuatro columnas mayores, con capiteles jónicos, formaron la parte inferior, colocando entre ambas tres paneles en los que el pintor madrileño Ubaldo Bordanova Moreno pintó tres ángeles; en la parte superior se utilizaron las otras dos columnas más pequeñas, con capiteles corintios, y sostenían un frontispicio que remataba la obra, entre ambas columnas era colocado un óvalo donde aparecía una pintura alusiva a la Bajada de la Virgen. Alberto-José Fernández García, «La Loa», en Diario de Avisos, Santa Cruz de Tenerife, 13/07/1980.

163 Jaime Pérez García, «Martín de Justa, sacerdote y arquitecto. El neoclásico en La Palma», en *Serta Gratvlatoria in honorem Juan Régulo, La Laguna,* 1988, t. III, p. 720.

164 Domingo Martínez de la Peña, «El escultor Martín de Andújar Cantos», en Archivo Español de Arte, nº 135, 1961, pp. 215-240.

165 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 79.

166 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 45.

167 APNP, Andrés de Chávez, caja nº 21, 22/11/1648, f. 392.

168 APNP, Cristóbal Alarcón, caja nº 18, 11/07/1648, f. 226.

169 APNP, Antonio Ximénez, caja nº 4, 26/07/1679, f. 271v.

170 Archivo Parroquial de Nuestra Señora de Montserrat de Los Sauces [en adelante APMS], Libro de Visitas, visita del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 1686, f. 20v:

... hallose de nuevo en esta visita levantada la capilla y el arco toral y asentado en el altar maior vn retablo de madera que se conpró hecho con tres nichos, dorado el del medio, en que está el sagrario y la ymagen de nuestra Señora de Monserrate, su titular, y lo demás del retablo dado de yeso en blanco... Ase de poner nuevo sagrario, que tanbién se conpró con el retablo, y no se a puesto porque nesesita de aderesarse= Era el retablo del conuento de monjas de Sancta Clara de la ciudad, que lo dieron en pagamento al oficial que les ha hecho otro maior para su ygleçia, con que pudo conprarse con alguna conveniencia...

171 Idem, inventario, 1686, f. 28:

Y se añaden: el retablo del altar mayor con tres nichos el del medio dorado y lo demás del retablo dado de yeso blanco.

172 APMS, Libro II de fábrica, cuentas dadas el 9/09/1711, f. 26v:

Yten sesenta reales que costó la pinctura de vn Esse Homo que está en el retablo del altar mayor.

173 Idem, cuentas de la obra del retablo mayor, 26/02/1765, f. 66. En 1757, el visitador don Estanislao de Lugo ordenó su construcción en atención al deterioro del antiguo retablo. APMS, Libro de Visitas, f. 62.

174 APNP, Blas González Ximénez, caja nº 1, f. 122.

175 Consta que realizó cuatro blandones de limosna con Amaro Hernández de León e invirtió 28 días en *guarneser el almisate y pintar toda la capilla*, que fue reconstruida en 1647. APSNP, Libro II de fábrica, cuentas dadas el 30/08/1648, desde 1/04/1646, ff. 13 y 14.

176 El inventario del 1/12/1658 indica que se trataba de un nicho estofado y dorado y el de 3/09/1672 un nicho sobre un trono de madera dorado y estofado. APSNP, Libro II de cuentas de fábrica, ff. 51 y 67.

177 APSNP, Libro de Visitas, visita del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 1681, f. 10:

La fábrica material de esta yglesia es un cañón con su capilla y quatro altares, en el maior y prinsipal de la capilla está la santa ymagen de Nuestra Señora de las Nieues dentro de vn nicho de madera dorado y estofado, en un trono de lo mismo, bien parecido y curioso y cubierta la ymagen con quatro belos y a los lados, en dos tarimas con frontalitos, están dos ymágines de talla, una del apóstol San Bartolomé y otra de San Lorenço; está siempre este altar con mucho aseo y con todo lo necesario para celebrar en él.

Idem, inventario, 20/04/1681, f. 1:

Primeramente la santa ymagen de Nuestra Señora de las Nieues de talla en piedra de vestir con vn niño Jesus en los braços, colocada en el altar mayor dentro de vn nicho sobre vn trono de madera, todo dorado y estofado con diferentes esculturas de niños.

178 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 97.

179 APSNP, Libro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 16/07/1733 por don Juan de Guisla y Pinto, desde 1719 hasta 1732, f. 154:

Ytem 1205 reales en que se uendió el nicho de Nuestra Señora que oy está en el altar de la Virgen del Carmen, vna rocita de esmeraldas que no seruía para Nuestra Señora, quatro varas y medio de raço de China; vn sagrario que se sacó del altar mayor para el conuento de la Piedad.

180 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 68.

181 Gloria Rodríguez, La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, pp. 322, 424 y 333.

182 APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 16, 26/04/1657, f. 99v.

183 APLG, Libro II de fábrica, cuentas dadas en la visita de 1831, f. 131:

Ytten dos mil quinientos quarenta y dos reales seis maravedíes para satisfacer al pintor Don Domingo Gonzáles Carmona su trabajo en la obra

de 1811, pues aunque de la cuenta que se ha presentado a la visita resulta dicho trabajo doscientos quarenta y nuebe pesos corrientes se le han satisfecho al dicho mil ciento noventa y dos reales y veinte y ocho maravedíes en grano y dinero, como aparese en los descargos de las cuentas pertenecientes a los años de 1811 y 12.

184 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), p. 136.

185 Alberto-José Fernández García y Jaime Pérez García, memoria histórico-artística sobre la «Iglesia de Nuestra Señora del Rosario (Barlovento)», s.f.

186 AHMP, 36-632, Libro II de cuentas del hospital de Nuestra Señora de los Dolores, cuentas dadas por el licenciado Antonio Gutiérrez Calderón, mayordomo, 27/03/1657, f. 59:

En 27 ochenta y ocho reales a Antonio de Orbara por aderesar la ymagen de Nuestra Señora de los Dolores y un atril grande.

187 Idem, cuentas de 1650, f. 33v:

En 25 treinta reales, que son mil quatrosientos y quarenta maravedíes, a Antonio de Orbara que aderesó el retablo de Sancta Ana, que está en un altar de los de abaxo, que lo quebró una losa.

188 Se trataba de un retablo de pintura en tabla, con sus puertas, con las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, existente ya en 1554. Jesús Pérez Morera, *Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1600-1773)*, Universidad de La Laguna [Tesis Doctoral inédita], 1993, t. II, pp. 348-349.

189 Jesús Pérez Morera, «Esculturas americanas en La Palma», en *IX Coloquio de Historia-Canario Americana (1990)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, t. II, p. 1292.

190 APLG, Libro I de fábrica, cuentas dadas el 15/06/1633, desde 2/10/1629:

Yten se le descargan sinquenta reales por tantos parese por la dicha memoria pagó a Antonio de Orbar, de aderesar y encarnar la imagen de la dicha yglesia...

191 APAP, Libro I de cuentas de fábrica, descargos de 1641:

Yten se le descargan nobenta y quatro reales que costó aderesar a Señor San Amaro todo de nuebo.

192 Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, Santa Cruz de La Palma [en adelante APEP], Libro I de fábrica, cuentas dadas por el licenciado Francisco Arias Benavides el 23/06/1637, desde 1629, f. 141:

Yten se le pasan en quenta al dicho mayordomo de beinte y ocho mill y ochocientos marabedís que parese aber costado de la hechura que llebó Antonio de Orbar y todo lo demás de madera, clabos, el tabernáculo en que está la Birgen.

193 Idem, cuentas dadas el 24/01/1642 por Bartolomé García Vélez, mayordomo, desde 1640, f. 152.

194 Idem, cuentas dadas el 11/03/1665, desde 1642 a 1658, ff. 159 y 160:

Yten siento y veynte reales del costo de la peana nueba que se hiso para Nuestra Señora dorada que la hizo Luys de Francia [...]

Yten se gastó en el adereso de Nuestra Señora en oro, tintas y manos a Antonio de Orbarán ochenta y nuebe reales.

195 Constanza Negrín Delgado, «Escultura», en *Arte flamenco en La Palma*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1985, nº 1.

196 En aquella lejana fecha aparece inventariado por primera vez el conjunto formado por la Virgen de la Encarnación y el arcángel San Gabriel bajo el título de la salutación de Nuestra Señora:

Vn retablo en el dicho altar de bulto, todo dorado, de la salutación de Nuestra Señora de la ymagen de Nuestra Señora y el arcángel San Grabiel, el qual retablo se cierra con dos puertas, y la vna dellas pintada la ymagen de santa Catalina y la otra la ymagen de Santa Bárbola.

APEP, Libro I de cuentas de fábrica, inventario, 26/07/1532, f. 6v.

197 Constanza Negrín Delgado, «Escultura», nº 1.

198 APEP, Libro III de cuentas de fábrica, inventario hecho por el mayordomo don Miguel Monteverde y Benítez, 25/03/1855, f. 49: Un retablo de madera de viñátigo y tea, pintado y dorado por el maestro Tomás Rege, que cubre el testero de la capilla mayor, el cual costeó en 1740 el mayordomo, teniente coronel Don Juan Antonio Vélez y Guisla. Tiene cuatro nichos, en el del medio están las ymágenes del misterio de la Anunciación y una librería con 17 libros de palo, debajo de la cual hay una mesita o reclinatorio y sobre ésta un atril pequeño. La Virgen está dentro de su vidriera.

199 APEP, Libro I de fábrica, visita de don Vicente Peraza, 11/12/1522, f. 2.

200 APNP, Andrés de Chaves, caja nº 37, testamento de don Jacinto Domenech y Benítez Valera, 7/08/1675, f. 66:

Mando se den a la hermita de Nuestra Señora de la Encarnaçión de esta ciudad sien reales, los quales se gasten en adereçar el retablo o nicho en que está la ymagen y si suçediere mi muerte de aderesarlo de mi quenta dicho retablo o que yo aya dado algo para ello se estingue esta manda y por si llegare a tener efecto y no se dilate el adereço se den con la mayor breuedad que pudiere esta limosna para que esté con desencia dicho retablo y este dinero lo aya de lleuar el maestro de la obra después de hecha y no otra persona ni para otro efecto.

201 Contrato para hacer un bulto y hechura de San Buenaventura para doña Juana de Sosa, vecina de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 15, 22/03/1645, f. 92.

202 APNP, Manuel Martínez de Acosta, caja nº 1, 18/09/1629, f. 212v.

203 APSP, Libro I de fábrica, cuentas dadas el 15/12/1639, desde 17/11/1637, partida 7 del descargo, f. 227v:

Yten se le descargan dos mil reales que constó aber librado a Orbara para pagar a Martín de Andúxar la echura de S. Salbador y S. Pedro del segundo tersio del retablo, en libransa sobre los compradores del dicho principal y corridos de Gabriel de Ualle.

204 Idem, cuentas dadas el 17/02/1642, desde 15/12/1639, partida 38 del descargo, f. 241.

- 205 Jesús Pérez Morera, Bernardo Manuel de Silva, Biblioteca de Artistas Canarios, nº 27, Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 106.
- 206 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 45.
- 207 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, testamento de Antonio de Orbarán, 4/03/1671, f. 43v y ss. Cit. por Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, t. II, p. 35; y Clementina Calero Ruiz, *Escultura barroca en Canarias* (1600-1750), pp. 136-137.
- 208 El convento les cedió sitio para construir la capilla en escritura otorgada el 22/12/1668. Más tarde pasó a denominarse de San Lázaro. AHPT, C-138-8, Libro de hacienda del convento de San Benito de La Orotava, 1729, f. 74.
- 209 Agradecemos esta información a la gentileza del investigador Juan Gómez Luis-Ravelo.
- 210 Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, «La capilla de la Asunción de la Virgen», en El Día, Santa Cruz de Tenerife, 15/01/1975. Hijo del capitán Francisco Pérez de Illada y Tábora y de Isabel Domínguez Moreno, casó en la iglesia parroquial de San Marcos de Icod el 5/08/1658 con doña Isabel de Molina. Archivo Parroquial de San Marcos, Icod de los Vinos, Libro I de matrimonios, f. 140v.
- 211 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), p. 152.
- 212 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna)*, pp. 38-39 y Clementina Calero Ruiz, *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*, pp. 146-147.
- 213 María del Carmen Fraga González, *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*, La Laguna., 1983, p. 85. Sobre llas imágenes de San Pedro y Santiago de este conjunto escultórico, ya se han señalado sus hipotéticos vínculos con el escultor José Luján Pérez. Al respecto véase: Juan Alejandro Lorenzo LIma, "Dolorosas de Luján Pérez en la Semana Santa de La Laguna" en *Una Espada atravesará tu alma. La Virgen Dolorosa. Arte y tradición en La Laguna*, La Laguna, Tenerife, 2006, p. 76.
- 214 APSP, Libro de relaciones e inventarios, 19/05/1648, p. 470.
- 215 Jesús Pérez Morera, Antonio de Orbarán y Andrés del Rosario. Arte mudéjar y retablo Barroco en La Palma, primer premio de Investigación «Juan Bautista Lorenzo Rodríguez (1985)», patronato municipal de la Bajada de la Virgen, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma [trabajo de investigación inédito]; Gloria Rodríguez, La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, 1985, pp. 53-54; y Miguel Ángel Martín Sánchez, Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 390.
- 216 Según Alzola, en dicha iglesia se veneraba una efigie de San Buenaventura, *hermosísima*, con altar consagrado a su culto. Desapareció sin dejar rastro después de la desamortización. José Miguel Alzola, *La iglesia de San Francisco de Las Palmas*, Madrid, 1986, p. 67.
- 217 Viuda de don Pedro Ortiz Navarro, doña Juan de Sosa falleció el 7/09/1651. Otorgó testamento cerrado ante el escribano Juan Báez Golfos. Archivo Antonino Pestana, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, legajo 17, n. Dejó de limosna 2000 reales para pagar con sus réditos la procesión de la Oración del Huerto, que se hacía en el mencionado convento el lunes Santo por la mañana. José Miguel Alzola, *La iglesia de San Francisco de Las Palmas*, pp. 113-114.
- 218 El 13/05/1644 doña Juana de Sosa nombró como su apoderado al licenciado Simón Martín Guerra en escritura otorgada en la ciudad de Las Palmas ante el escribano Francisco Carrillo. APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 15, 249v.
- 219 APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 15, f. 92.
- 220 APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 11, 8/09/1651.
- 221 Archivo Parroquial de Santo Domingo de La Laguna [AHDT], Legajo nº 1, libro de las constituciones y acuerdos de la hermandad del Santísimo Rosario, f. 6.
- 222 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 69.
- 223 APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 16, 26/04/1657, f. 99v.
- 224 APLG, Libro del patronato de la capilla fundada por el licenciado don Luis Rodríguez, inventario, 17/07/1679.
- 225 APLG, Libro de Visitas, visita del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 1679, f. 3v.
- 226 Jesús Pérez Morera, Ángeles y arcángeles. Cinco siglos de arte en La Palma, Cabildo Insular de La Palma, Madrid, 1995.
- 227 Archivo Parroquial de San Blas de Mazo [en adelante APBM], Libro I de fábrica, inventario, 18/07/1650, s.f.
- 228 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. II, p. 70.
- 229 APBM, Libro I de fábrica, cuentas dadas el 27/04/1642:
- Yten sesenta y seys reales que costaron unas andas para San Blas que hizo Antonio de Orbara.
- 230 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, f. 43v y ss.
- 231 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), p. 92.
- 232 Pedro Tarquis, «Antonio de Orbarán. Su retablo mayor en la Concepción», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11/07/1954; y Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, t. I, p. 45. Una última aproximación a esta pieza la encontramos en; Teresa Villalmanzo de Arma, "Virgen de la Encarnación" en *Vestida de Sol. Iconografía y Memora de Nuestra Señora de la Candelaria*. Tenerife, 2009, pp. 145-146.
- 233 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), p. 145.
- 234 Alfonso Trujillo Rodríguez, El retablo barroco en Canarias, t. I, p. 45.
- 235 Alberto-José Fernández García, «Apuntes históricos: San Sebastián».
- 236 Clementina Calero Ruiz, Escultura barroca en Canarias (1600-1750), p. 142.

237 AHN, Libro I de la ermita de San Sebastián, Sección «Clero», sig. 2574, inventario, 20/11/1589:

Primeramente está en el dicho altar vn retablo de San Yldefonso de lienço con su marco de madera.

238 Idem, inventario, 27/02/1642:

Yten un retablo de Señor San Ildefonso que mandó hacer el señor racionero Lucas Andrés Fernandes, hacedor de esta ysla, y para el dio todo lo que fue necessario como vecino de dicha ermita, por aver visto la pobreça que tenía, el qual pintó de limosna Antonio de Orbara y por la devoción que tiene a la dicha ermita que se apreció en ducientos reales.

Al margen: Retablo nuevo de Señor San Ildefonso.

Item otro retablo de San Antonio Abad que el de arriba y éste están en los dos altares colaterales, el qual assimesmo mandó hacer el dicho señor racionero y para el dio todo lo necessario de limosna y lo pintó el dicho Antonio de Orbara de limosna por su devoción y se apreció en 200 reales.

Item dos pilas para agua bendita, que mandó el dicho señor racionero que se labrassen para cada una de las puertas de la yglessia la suya, y las labró Juan de Çamora, cantero, con assistencia de Antonio de Orbara que todo se hiço de limosna que entre los dichos dieron.

239 APSP, Libro IV de bautismos, f. 177v.

240 APSP, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 15/12/1639, desde 17/11/1637, partida 49 del descargo, f. 232:

Yten se le descargan dos mill y quinientos reales que se dieron Antonio de Orbara, por lo que le toca a la fábrica, por un monumento nuebo que se consertó, con lisensia de su merced del señor visitador, en dos mill y ochosientos con que la cofradía del Santísimo Sacramento diese tresientos que hacen los dichos dos mill y ochosientos, como consta de la escriptura ante Domingo Peres en quinse de octubre deste presente año.

241 APSP, Libro I de fábrica, cuentas dadas el 8/05/1637, desde principios de 1632 hasta fin de abril de 1637, partida 53 del descargo, f 215v

Yten beynte y tres reales de un sagrario que hizo Antonio de Orbara para el Jueues Santo pintado con su llaue; son mill siento y cuatro maravedíes.

242 Idem, cuentas dadas el 15/12/1639, desde 17/11/1637, partida 50 del descargo, f. 232:

Yten se le descargan tresientos y quarenta y seis reales que constó finiquito y su memorial que compró de oro en mill y quinientos panes de oro para dorar el monumento y quatro baras de lienso crudo para el sielo del segundo cuerpo.

243 Idem, cuentas dadas el 17/02/1642, desde 15/12/1639, partida 14 del descargo, f. 239:

Yten se le descargan quinientos y setenta y ocho reales y medio que constó aber gastado en oro que faltó para acabar el monumento y aceite de olo para los dos sielos y alfineles y púas de fierro, clavos y desarmarlo y guardar, a los negros, el primer año de quarenta y almarlo y desarmarlo el año de quarenta y uno y tablas.

Partida 44, f. 242:

Yten se le descargan docientos reales que se dieron a Antonio de Orbara por las mexoras que hiso en el monumento con aquerdo de su merced el señor visitador y los tres benefficiados y maiordomo y que lo a de perfisionar y asistir quando se arme este presente año y baxar a su costa el retablo questá en el altar maior donde ce a de acentar el nuebo.

244 Rodríguez, La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, p. 361.

245 Rodríguez, La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, pp. 192 y 257.

246 AHDT, Legajos «La Palma», solicitud de don José Massieu Rodríguez para erigir una capilla colateral en la parroquia de Los Sauces, 1/01/1874.

247 Archivo de la Venerable Orden Tercera, Santa Cruz de La Palma, Libro I de estatutos y decretos, f. 13.

248 APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 2, 27/06/1644, f. 232v [nota al margen].

249 APNP, Pedro de Escobar, caja nº 14, 23/11/1675, f. 443.

250 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, testamento de Antonio de Orbarán, 4/03/1671, f. 43v y ss.

251 APNP, Andrés de Chaves, caja 30, f. 116.

252 Archivo de la Hermandad del Rosario, Santa Cruz de La Palma [en adelante AHRP], Libro de gastos y descargos, año de 1638, f. 10v

8 reales con que compré la echura de una cruz de palo em blanco para el gión con que se entierran los ermanos difuntos.

El hermano Antonio de Orvar doró esta cruz de limosna a la santa cofradía y aderesó la haste también.

253 APSP, Libro I de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, cuentas dadas el 28/02/1635, desde 14/03/1634 hasta 25/02/1635, f. 78v:

Yten se le descargan setenta y seys reales que pagó a Antonio de Orbara, dorador, por platear y dorar el pie de la custodia.

254 APSP, Libro de visitas, respuesta del licenciado don Juan Pinto de Guisla al obispo García Ximénez sobre el dorado del retablo mayor, 2/06/1689, f. 153.

255 APNP, Cristóbal Alarcón, caja nº 8, 20/11/1631, f. 349.

256 APEP, Libro I de cuentas, cuentas dadas el 12/12/1672 ante el licenciado don Juan Pinto de Guisla, f. 168.

257 APNP, Manuel Martínez de Acosta, caja nº 1, 18/111629, f. 212v.

258 APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 8, 20/11/1631, f. 349.

259 APNP, Bartolomé González de Herrera, caja nº 8, testamento de Luis Alarcón, hijo de Luis Alarcón y doña Beatriz de Miranda, 19/01/1622.

116

260 APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 8, 20/11/1631, f. 349.

261 APSP, legajo «Franciscanos», información practicada a pedimento del deán y cabildo de Canaria sobre el subsidio a los frailes franciscanos, declaraciones de Diego Méndez Villaverde, 21/02/1643; Francisco Cardoso de Almeida, vecino de Mazo, 13/02/1643; y Gaspar Fernández Camillón, presbítero, 9/03/1643.

262 Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, t. I, p. 45 y t. II, p. 70. APBM, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas por Blas Martín, mayordomo, el 19/06/1637, desde 25/10/1629, s.f.

263 Jesús Pérez Morera, «Los retablos de los extinguidos conventos de Santa Águeda y Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma», en *Revista de Historia Canaria (1984-1986)*, nº 175, vol. II, Universidad de La Laguna, 1986, p. 642.

264 APSP, Libro I de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, inventario, 26/02/1635, f. 74v:

Yten seis blandones nuebos que dio Antonio de Orbara.

Idem, cuentas dadas el 13/02/1636, desde 25/02/1635 hasta 10/02/1636, f. 87:

Yten se le descargan ueinte reales que se dieron a Antonio de Orbara por el adereso y renovar unos quatro blandones de madera para el servicio de dicha cofradía.

265 APSNP, Libro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 30/08/1648, desde 1646:

Por quatro blandones para poner las hachas que los hisieron Antonio de Orvara y Amaro Hernández de limosna; costaron 28 reales, los dies para los hierros del encaxe y ocho de madera, dies de tintas para pintarlos y uno de clavos, son 29 reales.

266 AHMP, 35-629, Libro de mandatos e inventarios de la iglesia del hospital de Dolores, inventario, 17/06/1648, f. 271:

Yten dos atriles que están en los dos altares y otro que tiene Antonio de Oruara.

267 APSP, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 8/05/1637, desde 1632 hasta finales de abril de 1637, f. 215v:

Yten siento y dies reales que pagó a Antonio de Orbara por hazer la crus de madera con su peana y dorarla y padiguela; son sinco mill ducientos y ochenta marauedíes.

268 APAP, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas en 1637, desde 5/10/1629:

Yten se dio Antonio de Orbar por la hechura y madera que se gastó en una cajilla enbutida en la pare para los olios, questá junto a la pila del batisterio, cien reales.

Yten llebó el dicho oficial, por la hechura de haser el coro, ducientos y catorse reales y quartillo como consta de su resibo...

269 Domingo Martínez de la Peña, «El colegio de los agustinos de Garachico», pp. 531 y 573.

270 Jesús Casas Otero, Estudio Histórico-Artístico de Tacoronte, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 135.

271 María del Carmen Fraga González, La Arquitectura mudéjar en Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1977, pp. 81-88.

272 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, testamento de Antonio de Orbarán, 4/03/1671, f. 43v y ss.

273 Jesús Hernández Perera, Orfebrería de Canarias, Madrid, 1955, pp. 259-260.

274 AHMP, 35-629, Libro de mandatos del hospital de Nuestra Señora de los Dolores, inventario, 5/01/1603, f. 249:

Yten todo el adereso de las andas de la imagen de tafetán asul, ques sielo, pilares y brasos [...]

Yten un adereso de rraso azul para las andas, que lo dio Garsía de las Muñecas, la mayor parte del sielo, pilares y mangueras y frontaleras.

275 AHMP, 36-631, Libro I de cuentas del hospital de Nuestra Señora de los Dolores, descargos, septiembre de 1635:

Yten 250 reales dados Antonio de Olbar por aderessar las andas de Nuestra Señora.

276 APNP, Cristóbal Alarcón, caja nº 14, 14/06/1643, f. 118.

277 APSA, Libro I de la cofradía del Rosario, inventario, 2/11/1658:

Primeramente unas andas doradas estoffadas y su sielo de damasco colorado... con catorse canpanillas de plata...

278 AHRP, Libro de cargo de la cofradía del Rosario, ff. 28 y 28v, año de 1652:

Memoria de la cantidad y limosna que han prometido los hermanos y afectos de Nuestra Señora del Rosario para unas andas suyas, las quales tomó a su cargo el padre fray Balthazar Enrriques y han dado para ellas las personas siguientes...

Andrés del Rosario, un tostón...

Luis de Francia, quatro reales...

Matheos Peres, dos días que trauajó en ellas que ymporta ocho reales...

El licenciado Blas Simón de Silva doze libros de oro que ynportaron ocho ducados...

las andas viejas se le dieron al Maestro Orbar en 120 reales a quenta de las nuevas que costaron 550 reales...

Destos 853 reales que inporta todo lo referido se dieron al maeso Orbara 550 reales que llebó de sus manos por dichas andas.

279 Idem, cargos, f. 18v.

280 Negrín Delgado, «Las andas de baldaquino de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, Santa Cruz de la Palma», en XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994), Las Palmas de Gran Canaria, t. II, pp. 167-189.

281 Jesús Pérez Morera, Bernardo Manuel de Silva, pp. 52 y 55.

282 Jesús Pérez Morera, «El patronazgo de los señores», en La cultura del azúcar: los ingenios de Argual y Tazacorte, La Laguna, p. 86.

283 Jesús Hernández Perera, Orfebrería de Canarias, pp. 264-265.

284 Jesús Pérez Morera, Bernardo Manuel de Silva, p. 96.

285 María Paz Aguiló Alonso, El mueble en España. Siglos XVI-XVII, Madrid, 1993, p. 37.

286 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, testamento de Antonio de Orbarán, 4/03/1671, f. 43v y ss.

287 María Paz Aguiló Alonso, El mueble en España. Siglos XVI-XVII, p. 142.

288 APNP, Cristóbal Alarcón, caja nº 9, 1/04/1631, f. 55.

289 APSP, Libro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 24/10/1658, desde enero de 1655 hasta septiembre de 1658, f. 271v:

Yten noventa y tres rreales que hiço de costo la pileta que está en la sacristía a Orbara y hieros.

290 AHN, Libro I de la ermita de San Sebastián, sección «Clero», sig. 2574, inventario, 27/02/1642, f. 67:

Item dos pilas para la agua bendita (que mandó) el dicho racionero (don Lucas Andrés Fernández) que se labrassen para cada vna de las puertas de la yglessia la suya y las labró Juan de Çamora, cantero, con assistencia de Antonio de Orbara, que todo se hiço de limosna que entre los dichos dieron.

291 Santiago Sebastián López y otros, *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Summa Artis, t. XXVIII, Madrid, 1985, p. 44.

292 AHPT, pn 3129, Lorenzo de la Cruz, 2/01/1661, f. 1. Cit. por Alfonso Trujillo Rodríguez, *Visión artística de La Orotava*, La Orotava, p. 46; y María del Carmen Fraga González, «Encargos artísticos de las Doce Casas de La Orotava en el siglo XVII», p. 358. En 1634 se obligó a hacer para don Antonio de Lugo y Peña un almizate para la entrada principal de sus casas, con su escudo de armas en el centro, en la forma *questá puesto en un papel que se entregó al presente escribano*. APNP, Cristóbal de Alarcón, caja nº 9, 1/04/1643, f. 55.

293 APNP, Antonio Ximénez, caja nº 4, 26/07/1679, f. 271v.

294 Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, sig. 9-545, Libro 4º de la casa de Nava, patronato de la provincia de San Agustín; y Calero Ruiz, 1987, p. 148.

295 Juan José Martín González, Escultura barroca en España, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1983, p. 17.

296 Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias. I (La Laguna), pp. 38 y 91.

297 Domingo Martínez de la Peña, «El colegio de los agustinos de Garachico», pp. 531 y 573.

298 APSNP, Libro II de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 30/08/1648, desde 1/04/1646, ff. 8v-14:

En veinte y tres de abril de mill y seiçientos y quarenta y siete se pidió limosna en esta ciudad para acresentar la capilla por ser muy corta y el enmaderamiento estar muy biexo y lo hisso el lizenciado don Juan de la Hoya, theniente general desta ysla, y el dicho mayordomo por ante Xpotóval Alarcón, escribano ppúblico [f. 8v]

Yten se le descargan novecientos y dies y nueue reales por el costo que hisso en desvaratar el arco de la capilla y volverlo a hazer de nuebo, ensanchándolo y levantándolo más por estar muy baxo [f. 11v]

Yten se le descargan al dicho mayordomo el costo de hazer la capilla, ensanchándola con lo que antes era sacristía y la sacristía que se hizo nueua [f. 12]

Por 30 días y medio que trabaxó Amaro Hernández y su criado a 10 reales [f. 12v]

Por 36 días y medio que trabaxó Baltazar de los Reyes y su hijo a 12 reales anbos y vn día más su hijo.

Por quatro días que trabaxó Xpoval Hernández con su moço a 8 reales y dio el vno de limosna.

Por dos días que trabaxó Luis de Françia a dos tostones [f. 13]

Por ueinte y ocho días que travaxó Antonio de Orvara en guarneser el almisate y pintar toda la obra de la capilla a 11 reales por día.

Por ocho días que ayudó a pintar Sebastián Vrauo a tres reales.

Por quatro tablas de viñátigo para el almisate a tostón.

Por 108 reales de tintas para pintar toda la capilla y sacar azeite 24 de linaza [...]

Por 15 tablas de pinavete de Flandes para guarnición del almisate, altar mayor y el de sacristía, dos escaños y vn banco a tres reales.

299 APNP, Andrés de Chávez, caja nº 9, 12/07/1632, f. 179v.

300 APNP, Juan Alarcón, caja nº 5, 13/08/1655, f. 239.

301 María del Carmen Fraga González, La Arquitectura mudéjar en Canarias, p. 101.

302 Gloria Rodríguez, La Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, pp. 33-34.

303 APNP, Domingo Pérez, caja nº 4, 12/10/1554.

304 APSP, Legajo fábrica parroquial I, pleito entre la cofradía del Santísimo y la fábrica por el pago de la cera del monumento del Jueves Santo, 1712, ff. 94v. y 159v.

305 APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 11, 11/05/1651, f. 88; y APLG, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 11/11/1658 por el licenciado don Luis Rodríguez, mayordomo de fábrica, desde 6/12/1654:

Yten se le descargan ochoscientos y veynte y çinco reales que pagó a Manuel de Párraga, alvañil, por la cantería que cortó y labró para la obra de la dicha yglessia, que aunque ymportaba ochocientos y sesenta y nuebe reales lo que abía de aver conforme a la transsación que tubieron, como consta del pleyto que siguió dicho mayordomo contra dicho Párraga, se an de rebatir de los ochocientos y sesenta y nuebe quarenta y quatro reales de unas piedras que tomó el dicho mayordomo para la puerta de la sacristía de su capilla.

306 Según dice licenciado Pinto de Guisla en la visita de 1679, la capilla del Rosario había sido edificada *quando se fabricó la yglesia de nuebo a costa de fábrica y vesinos*. APLG, Libro de Visitas, f. 3v.

307 APNP, Tomás González de Escobar, caja nº 16, 26/04/1657, f. 99v.

308 APLG, Libro I de cuentas de fábrica, cuentas dadas el 11/11/1658 por el licenciado don Luis Rodríguez, mayordomo de fábrica, desde 6/12/1654:

Yten se le descargan quatro mill treçientos y dose reales y medio que pagó a Antonio de Olvarán por la obra de carpintería y architetura que hiso en la yglesia, como consta del recibo que se presentó, que aunque lo dio el dicho Olvarán de quatro mill seteçientos y sesenta y dos reales y medio desta cantidad se an de bajar quatroçientos y cinquenta reales que es el valor del arco que le toca pagar por su capilla, que aunque tiene dos el otro toca a la nabe de la yglessia.

309 Idem:

Yten se le descargan nobecientos y treynta y seis reales que pagó a Francisco Sanches y a su hermano Joan Sanches Carmona por dos puertas principales para las dos naves, seis fenestras y dos claraboyas y consta de los recibos que presentó.

Yten se le descargan quinientos y catorse reales que pagó a Balthasar de los Reyes y Augustín Álvares, como consta de los recibos que presentó, por la obra de carpintería que hisieron en la sacristía y capilla del Rosario.

- 310 Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, t. I, p. 44; y «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», p. 459.
- 311 Pedro Tarquis Rodríguez, «Antonio de Olbarán, alarife del siglo XVII. Santo Domingo de La Orotava».
- 312 Pedro Tarquis Rodríguez, «Diccionario de Arquitectos, Alarifes y Canteros que han trabajado en las Islas Canarias», p. 218.
- 313 AHPT, pn 3129, Lorenzo de la Cruz, 2/01/1661, f. 1. Cit. por Alfonso Trujillo Rodríguez, *Visión artística de La Orotava*, p. 46; y María del Carmen Fraga González, «Encargos artísticos de las Doce Casas de La Orotava en el siglo XVII», p. 358.
- 314 Pedro Tarquis Rodríguez, «Diccionario de Arquitectos, Alarifes y Canteros que han trabajado en las Islas Canarias», p. 217. AHPT, C-136-8, Libro de hacienda del convento dominico de San Benito, f. 71:

La capilla mayor la hizieron los señores don Juan y don Lope de Messa y su costo fue 31.300 reales, la qual se acabó de fabricar el año de 1670 y la primera función a que sirvió fue el entierro de dicho señor don Juan de Messa... En esta capilla hay dos bóuedas propiedad de los señores Mesas.

En su testamento, otorgado ante Domingo Romero el 14/11/1670, don Juan de Mesa y Lugo declaró lo siguiente:

Yten digo y declaro que yo e corrido con todo el costo que se a hecho hasta oy en la fábrica de la capilla mayor del convento de Nuestro Padre Santo Domingo desta villa y por probisión de la Real Audiencia destas yslas se mandó apresiar este costo y como consta de la scritura deste patronasgo tiene obligasión de haser la mitad della doña Marina Fonte, mi sobrina y, quando yo conserté su fábrica con Orbara y los demás oficiales que la an hecho, le escriví, dándole quenta de todo a la dicha doña Marina y me respondió que yo lo hisiese en la conformidad que me paresiere, que ella bendría en todo ello, cuya carta tengo guardada y aunque después destar ya en estado de poder pasar los guesos de mis mayores y de los suyos a las bóvedas de la dicha capilla a faltado a no quererlo haser y la yntensión que yo tengo es que si no me pagare la mitad de su costo sea sólo el dueño absoluto de la dicha capilla yo y los que de mi desendieren; declaro aver suplido todo de mi caudal y tan solamente del suyo se dio una désima. AHPT, C-138-2, Protocolo de los señores Mesas, f. 278.

315 AHPT, pn 1668, José Hurtado de Mendoza, testamento de Antonio de Orbarán, 4/03/1671, f. 43v y ss.

Yten declaro que siendo consierto que tube con el dicho don Juan de Messa el que la obra que se avía de xaser del arco segundo de la capilla mayor, junto a el altar mayor de ella, avía de ser fabricado y formado de yesso; y después se acordó fuesse de madera de medio reliebo, como atualmente está, y tan solamente le faltan las mangas, que se entienden los pies derechoz que faltan en los dos lados, cuia manifatura ynporta quinientos ducadoz; rrespeto a la mas ocupassión y travajo que tube en formarlo de madera en la forma questá, que se me pidió, a la que avía de ser en la formadura de yesso, además de que no avía de yr con tanto primor, como está obrado de madera, ni llevar los anjeles que tiene, y para que se conosca el pressio en que fue consertada para formarlo de yesso se vea la escriptura que passó ante Domingo Romero, digo Lorenzo de la Cruss, escrivano público, que fue desta ysla, cuio ofisio exerse de pressente Domingo Romero, mando se cobre por mis herederos.

316 Idem:

Yten digo y declaro que conforme a la obligasión que io tenia de armar, formar, fabricar y labrar de madera la capilla mayor de la yglessia del señor Ssanto Domingo, conforme a la escriptura que passó ante el dicho Lorensso de la Crus, se tassó y limitó los pies que avía de tener en quadra; y despuéss que los ofisiales de albañería sacaron y fundaron dichas paredes, sacando el arco segundo, se acresentaron sinco pies más de cada lado, que son dies por todos, los quales conforme a el consierto ynportan dusientos ducadoz, mando se cobren de los vienes herederos del dicho don Juan de Messa.

Yten declaro que la grada de la capilla mayor tenía obligassión de dar la madera dicho don Juan de Messa y el padre provinsial fray Alonsso Talarico y no la dieron y yo la conpré y me costó dicha madera, como la clavasión, tresientos rrealez, mando se cobren.

- 317 APNP, Cristóbal Alarcón, caja nº 9, f. 55.
- 318 Jaime Pérez García, Casas y Familias de una ciudad histórica: La Calle Real de Santa Cruz de La Palma, pp. 213-214.
- 319 Fernando Gabriel Martín Rodríguez, Arquitectura doméstica canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1978, p. 218.
- 320 Jesús Pérez Morera, Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1600-1773), t. II, pp. 105-109.
- 321 Archivo Lugo-Viña y Massieu, Archivo General de La Palma, Calidad y nobleza notoria de las cuatro casas de Sotomayor, Massieu, Vandale y Monteverde y legitimación de las personas de don Pedro, don Antonio, don Juan, doña Jerónima y doña Ana de Sotomayor Topete, hermanos, y de don Nicolás Vandale Massieu y Vélez, 6/09/1686, f. 36v.
- 322 APNP, Andrés de Chaves, caja 30, f. 116.
- 323 El 10/04/1631, el carpintero Cristóbal de León y el albañil Pedro Alvarez concertaron con don Ventura de Frías la fábrica de un cuarto de aposento con su corredor de balaustres delantero. APNP, Francisco García Briñes, caja nº 1, ff. 385v-388.



324 La puerta del salón se conserva en la actualidad en La Laguna (Tenerife), en poder de los herederos de don Leoncio de Buergo y Fernández de la Hoz. En su lugar, se colocó una reproducción fiel de la original, realizada durante la última restauración del inmueble. Jaime Pérez García, *Casas y Familias de una ciudad histórica: La Calle Real de Santa Cruz de La Palma*, p. 158.

119

UNA ESCULTURA GUATEMALTECA EN CÁDIZ, ESPAÑA. El análisis polícromo como clave para su catalogación.

Pablo F. Amador Marrero • Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

A raíz de una reciente estancia de investigación en España y nuestro paso por la ciudad de Cádiz, visitando con el reconocido historiador Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández la sacristía de la iglesia de San Juan de Dios, reparamos en una pequeña talla 30 x 12 x 11 cm. que hasta el momento había pasado desapercibida para la historiografía local. Gracias a la gentilidad de los encargados del templo, y el poder observarla con detenimiento, llamándonos la atención sus decoraciones polícromas, establecimos que sin duda debía tratarse de una escultura colonial de origen guatemalteco, siendo la primera —en aquel momento- según el anterior investigador, que se cataloga en la provincia. Este tipo de adscripción por medio del análisis estilístico de la ornamentación escultórica no nos es ajeno en nuestra trayectoria, ya que como hemos defendido en otras publicaciones¹, muchos de los diferentes obradores de escultura, tanto españoles como hispanoamericanos, al evolucionar desarrollando sus propias señas de identidad, en las que la policromía es, sin duda, uno de los referentes más singulares².

Antes de introducirnos en el detallado estudio y peculiaridades de la pieza en cuestión, queremos detenernos en una reciente noticia, a nuestro parecer de gran relevancia, que abre la vía para la catalogación de piezas escultóricas guatemaltecas en Cádiz, amén del lógico contacto que se estableciera entre ambas costas debido a la importancia indiscutible del puerto peninsular. Se trata de la imagen del Jesús de los Afligidos de la localidad gaditana de El Puerto de Santa María, cuyas acertadas comparaciones estilísticas y formales con el renombrado Nazareno de la Merced de aquel país, realizadas por los investigadores Francisco González Luque y José Manuel Moreno Aranda, proponen filiar la talla española a las gubias del célebre escultor guatemalteco Mateo de Zúñiga³. Nos encontramos ante una propuesta de gran importancia, que próximos estudios deben argumentar con posibles avales documentales, cuya líneas ya están marcada por los referidos autores.

Volviendo a la imagen protagonista de nuestro texto, se trata de una Virgen Dolorosa que de pie, sobre una pequeña peana rocosa y juntando las manos con los dedos entrelazados a la altura del estómago, alza su vista con semblante contemplativo y lloroso, visible por el gesto y las pequeñas lágrimas policromadas que le discurren por el rostro. Como es habitual en esta iconografía en la imaginería guatemalteca, además del traje y manto, va tocada con un velo blanco que le cubre a su vez parte de los hombros, aunque lo común es que sea el propio manto el que arrope la cabeza. En el tallado y pese al reducido tamaño de la figura, se pone de manifiesto el alarde y destreza que siempre han sido destacados al estudiar la producción de escultores de ese país, y que ya desde Florencia en 1755, se aludía como: "Guatemala, ciudad en que siempre ha florecido el arte de la escultura, y en que se ven muchísimas estatuas que pueden competir en perfección y hermosura con las más celebradas de Nápoles y Roma"⁴. No en vano y en alusión con la talla que tratamos, de no ser por sus particulares decoraciones, esta podría pasar por obra genovesa o napolitana caso de otras magníficas efigies conservadas en el mismo templo.



En cuanto al modelo, tanto por el tamaño como por su disposición, se nos antoja pueda corresponder con una obra de conjunto, quizás perteneciente a uno de los tantos Calvarios, hoy perdido, a los que fueron proclives los talleres de aquella Capitanía General, encontrando magníficos ejemplos tanto en su país de origen, como en México o España, además de otros conservados en diferentes museos y colecciones particulares de distintos países. Respecto del diseño o trazado ha de indicarse ciertas reminiscencias de raíz nórdica, concretamente flamencas, tamizadas por la impronta hispana, lo que no es de extrañarnos a tenor de otros casos ya conocidos y cuyo origen puede situarse en la evolución de modelos importados en escultura, o como en su momento apuntara Pál Kélemen, de fuentes grabadas. En su defensa cabe indicarse el tan recurrido del San Jerónimo penitente, Catedral Metropolitana de Guatemala, que el citado investigador relacionó con el grabado homónimo de Sadeler⁵. Otro ejemplo de esa reiteración de antiguos modelos nórdicos, en este caso también vinculado con grabados o pinturas, pero de igual manera con pequeñas piezas escultóricas de importación, es la be-

lla "Piedad" que conservada en su momento en una colección particular de la ciudad de Guatemala, reprodujera Antonio Gallo⁶.

Siguiendo las apreciaciones que nos ha indicado el investigador guatemalteco y gran conocedor en la materia, Johann Melchor, y antes de desarrollar el apartado correspondiente a la manufactur, trazado de la talla y sus decoraciones, hemos de indicar la dificultad que este tipo de obras tiene es cuanto su cronología. No hemos de olvidar que los obradores guatemaltecos fueron fieles a ciertos modelos, tanto en talla como en su ornamentación, vigentes a lo largo de centurias donde sólo es la apreciación de ciertos detalles lo que nos puede ofrecer algunas pistas en su adscripción cronológica. Así, no podemos descartar en este caso gaditanos que su suavidad y tersura pueda corresponder a una fase un tanto "romántica" que asoma en la talla alrededor de1840-50. A ello añadiríamos la forma muy oval del rostro, cuyo mentón pierde ya la característica "manzanita" que se nota en la escultura de finales del siglo XVII y se acrecienta en buena parte del siglo XIX. Con todo ello, quizás nos encontramos con una pieza de cierta



modernidad con elementos retardatarios, producto de la reiteración casi artesanal de tipos y estereotipos, que vienen a incidir en la pervivencia de modelos para los cuales siempre existió un mercado que acarreó su lenta o mínima evolución artística.

EL SOPORTE Y PROCESO POLÍCROMO

Centrándonos en las particulares técnicas de la pieza en cuestión, y comenzando por su soporte, hemos podido observar a través de algunas pérdidas localizadas en las manos, que la madera se asemeja -a la espera de futuros análisis-, con el cedro, soporte que junto a la caoba fueron por los que los artífices de la Capitanía General sentían mayor predilección. Al respecto hemos de citar lo aludido por Álvarez Arévalo, quien en relación a la primera nos dice, es "la más frecuente, los propios escultores la llamaban *madera para santos*. En quiché se le conoce como teoxché, que significa *Madera para hacer dioses*". La elección del cedro se debe además de por su abundancia en los bosques locales, a sus cualidades idóneas para el tallado, al poseer ventajas como su "suavidad, porosidad

fina, no tiene nudos duros, ni fibras, no es astillosa, tiene un color parejo" y presentar cierta resistencia al ataque de insectos xilófagos. Como es común en este tipo de obras de pequeño formato, su autor no requirió de grandes alardes en la composición del bloque primigenio de madera, tallándola directamente en lo que parece un solo fragmento al que luego añadió ambas manos.

Antes de introducirnos en el estudio de las policromías, hemos de hacer una serie de puntualizaciones al respecto de su conocimiento intrínseco, ya que si bien las labores de patrones ornamentales han sido analizadas en diversas ocasiones -y a ellas acudiremos para la pieza gaditana-, hasta el momento muy poco sabemos de sus detallados procesos materiales, siendo la bibliografía tradicional el referente continuo para su explicación. No obstante, con motivo del reciente Ier Congreso Internacional sobre escultura Virreinal (Oaxaca, noviembre de 2008), hemos comenzado a presentar a la comunidad académica un proyecto interdisciplinario donde aplicando tecnología de última generación, desarrollamos la identificación de los componentes polícromos -en tallas coloniales guatemaltecas- con una metodología no destructiva, y cuyos primeros resultados usaremos como referentes al describir la obra en estudio9.

Por lo que pudimos deducir al escrudiñar en detalle la imagen -debido a su tamaño y calidad de la madera, conservada en perfecto estado y sin presentar deterioros intrínsecos que destacar-, el proceso polícromo no requirió previamente resanes de soporte ni aplicaciones textiles, comenzando directamente por un fino aparejo con la finalidad de preparar la talla para el color. La regularidad que se evidencia en su

- ▲ (página 123) Detalle de la decoración polícroma en realce. Dolorosa. Guatemala. S. XVIII-XIX. Sacristía de la iglesia de San Juan de Dios. Cádiz. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.
- ◆ Dolorosa. Guatemala. S. XVIII-XIX. Sacristía de la iglesia de San Juan de Dios. Cádiz. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.

aplicación denota el esmero puesto por su autor en estos trabajos previos, lo cual, por la documentación consultada, sabemos llegaba a ser más costoso incluso que los propios trabajos escultóricos. Sirvan como ejemplos los señalados por H. Berlín donde en 1805 y al respecto de los costos de una imagen de la Purísima Concepción, se pagaba por la talla 28 pesos, casi la mitad de su estofado, 50 pesos. Casi igual que ocurría con una efigie de Nuestra Señora de Loreto con su Niño¹⁰, o lo documentado por Moyssen de las piezas de un Belén, encargadas en octubre de 1790 para el Marqués de Sierranevada, donde el trabajo de talla de las tres imágenes alcanzó 80 pesos, por los 100 de su encarnado y estofado¹¹.

Al respecto de la composición del aparejo y aclarando que en ningún momento plateamos la obtención de muestras polícromas, queremos aprovechar para hacer un llamado sobre la importancia del estudio particular de sus componentes, ya que en otras ocasiones su identificación ha sido de singular relevancia en la catalogación indiana de otras piezas. Esto aconteció con el denominado "Pelotito", talla de un Niño Jesús en su trono con rica hornacina de sobremesa, conservado en la clausura de las madres Clarisas de La Laguna, Tenerife, España. Recogidas nuestras sospechas en un estudio previo de la talla¹², gracias a la identificación de carbonatos como parte de la carga, y sabedores de que en la imaginería española es infrecuente su aparición en este estrato, propusimos su catalogación como obra guatemalteca, lo cual se complementaba con la propia estética de la pieza o su innegable diadema de ráfagas guatemalteca en plata, como así también estableció el especialista canario Jesús Pérez Morera¹³.

No obstante, y aunque dicho análisis puede ser argumentativo para la talla insular, no por ello debe ser entendido como norma y concluyente, ya que en otros casos también se da la identificación de sulfatos. Ello acarrea que sean otras líneas argumentales las que se deban seguir para la adscripción. A modo de apunte y como mero testigo de lo que es un trabajo en curso, referir la identificación de yeso en capas de preparación en piezas guatemaltecas como así identificamos en un reciente análisis aplicando la tecnología de vanguardia que nos ofrece el PELETRON¹⁴.





LA ORNAMENTACIÓN Y SU CATALOGACIÓN

Nos centramos ahora en los motivos que decoran las diferentes prendas que viste la imagen y donde, como se verá, hallamos los argumentos inequívocos para establecer su origen. Comenzando por el tocado, está realizado en temple blanco sobre lo que parece corresponder con pan de plata, muy alterado y oscuro debido a la oxidación típica del metal. Su decoración es a base de un esgrafiado sencillo en paralelo, interrumpido por medallones de contorno ondulante con flores en el interior, también esgrafiados. Frente a otros centros productores ya sean españoles como hispanoamericanos, más reacios al empleo de la plata, debido quizás a lo caduco de su brillo, los pintores guatemaltecos no dudaban en su empleo en búsqueda de contrastes y juegos lumínicos, ya sea en esgrafiados como este caso o formando parte de los tan usuales acharolados o corlas. Es relativamente común encontrarnos imágenes que mantienen este tipo de soluciones como así se aprecian en la magnífica pieza de Santa Ana sedente con la Virgen niña, de la iglesia de la Merced, Guatemala, o la Santa Ana que custodia el palacio arzobispal de la misma ciudad, mientras que de los testigos mexicanos vale señalar la Dolorosa que se exhibe en el Museo Franz Mayer del Distrito Federal, o el soberbio ejemplo del Santo Patriarca de los fondos del Colegio de las Vizcaínas de la misma ciudad.

En el traje por su parte lo que prevalece es la luminosidad del dorado que lo recubre, aunque no está exento de los frecuentes contrastes producidos por las diferentes técnicas y acabados. En primer lugar sobresalen los grandes rameados de terminados dispares donde encontramos aquellos de clara impronta

■ Niño Jesús entronizado con hornacina de sobremesa. Madera policromada. Guatemala, S. XVIII. Sala Abacial del Convento de San Juan Bautista de Madres Clarisas Franciscanas. La Laguna, Tenerife. Fotografía. Gobierno de Canarias.



Para concluir la decoración del traje y como demostración del conocimiento y desarrollo técnico, se usaron otros recursos plásticos. Así, las pequeñas ramas y hojas verdes con capullos de flores rojas que lo salpican, se ejecutaron con unas primeras pinceladas de los tonos rojizos de las flores y fino golpe de luz, quedando de manifiesto el quehacer y práctica a través del gesto en el que pese a su tamaño se realizaron. Su conclusión se efectuó con un espeso resinato verde aplicado en una suave línea ondulada y algunos toques de pincel para las hojas. Este mismo material, pero más diluido, y con ello favorecerse de la luminosidad del oro subvacente, sirvió para los característicos acharolados de las bocamangas, tan usuales en las policromías guatemaltecas. En cuanto al cinto que ciñe la prenda, ahora el medio es temple en una larga pincelada azul claro, rajado con pequeñas líneas oblicuas.

De nuevo muchos son los ejemplos datados como imágenes de segura procedencia guatemalteca, a los que podríamos aludir para establecer las pertinentes comparaciones, aunque son, como es lógico, las piezas conservadas en aquel país los mejores exponentes. Basta un repaso a los trabajos similares desplegados en obras de pequeño formato como las pertenecientes a diferentes colecciones particulares y reproducidas en el magnífico tomo de Imágenes de Oro¹⁸, para dejar claro que estas decoraciones son signo inequívoco y señas ineludible de identidad de sus obradores.

El otro elemento de la ornamentación que nos queda por estudiar y que de nuevo relaciona directamente su quehacer plástico con la producción guatemalteca es el manto. Frente a otros modelos mucho más ricos en cuanto a técnicas y elementos que podemos encontrarnos con frecuencia en imágenes de este centro productor, en la pieza gaditana estos pueden ser tildados de simples, quizás por la tardía cronología propuesta para la obra. Sobre fondo azul oscuro, surgen en relieve las decoraciones de alargadas hojas que se alternan con ramas cortadas también con hojas, pero más simples y flores. Como queda patente por las imágenes gráficas, el anónimo autor trazo a mano alzada los motivos que se repiten siguiendo un patrón a imitación textil, sin que por ello debamos relacionarlo directamente con algún tejido concreto. Lo que prevale aquí, frente a otros obradores como

los peninsulares donde la "moda" queda referida en los trabajos polícromos de las esculturas, es el mero concepto de lo textil, eso sí, con los modelos estereotipados pero aún vigentes para el momento de la plástica guatemalteca.

Técnicamente su elaboración es mucho más simple que en el traje con el cual comparte el mismo galón. En cuanto al resto, otra vez se opta por la decoración en realce, sencilla para ramas, hojas y flores, y más trabajadas en las hojas largas que a su vez son las que producen la sensación de repetición a modo de patrón. En esta últimas se aprecia trabajo de picado de lustre para marcar las líneas interiores sobre la superficie dorada interior, dando un efecto de mayor vistosidad a la prenda.



◀ (Página 126 - 127) Detalles del rostro y decoraciones. Dolorosa. Guatemala. S. XVIII-XIX. Sacristía de la iglesia de San Juan de Dios. Cádiz. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.

CONCLUSIONES

Como ha quedado de manifiesto, el análisis y evaluación de las labores polícromas que nos encontramos en muchas esculturas son, sin duda, uno de los argumentos a tener en cuenta para su catalogación. Este tipo de estudios, aún incipientes en México, comienzan a tener cierto eco en la labor tanto de investigadores como alumnos, aunque aún se no ha llegado a la necesaria estandarización. Con este breve estudio, hemos incidido nuevamente en las tipologías concretas de los obrados guatemaltecos, uno de los centros productores que gozaron de mayor fama durante la época colonial y como ha quedado de manifiesto, fue-

ron asiduos a unos modelos y técnicas perfectamente identificables. Queda ahora por realizar el necesario catálogo base de referencia, el cual será un instrumento definitorio para sacar del anonimato muchas otras piezas que vienen reclamando nuestra atención.

◆ Detalle de la decoración polícroma en realce. Dolorosa. Guatemala. S. XVIII-XIX. Sacristía de la iglesia de San Juan de Dios. Cádiz. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.



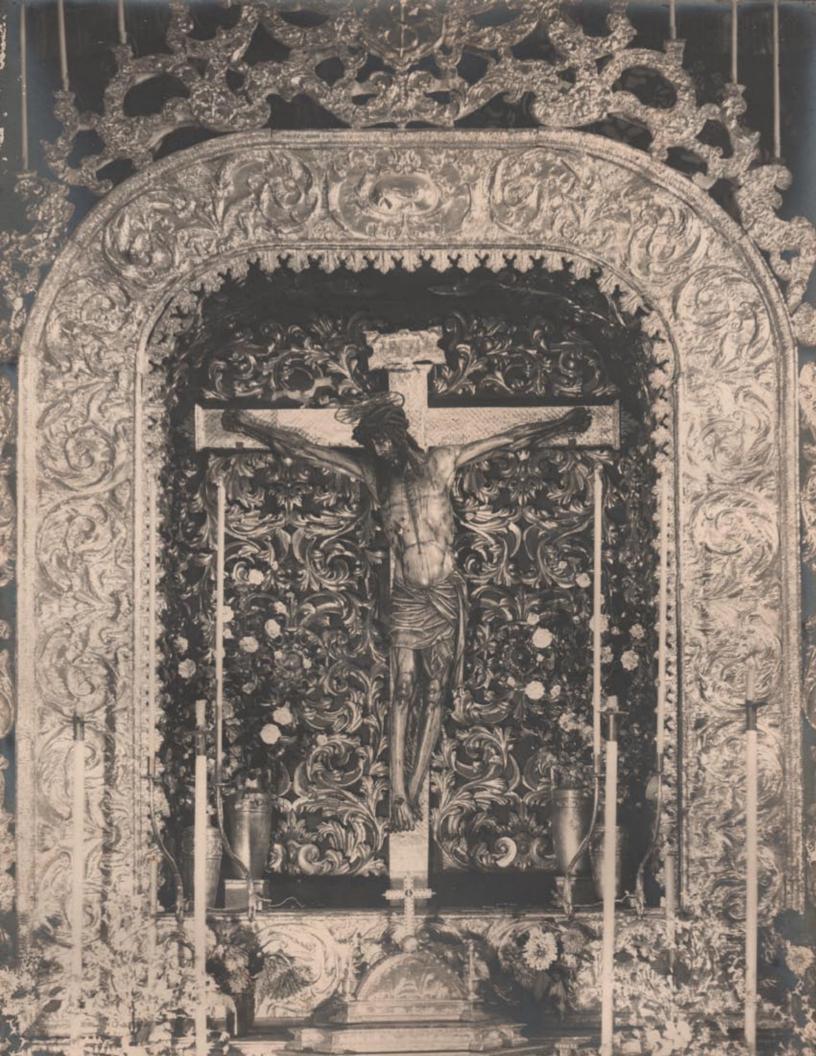
- 1 Véase al respecto: Pablo F. Amador Marrero, "El estudio de los estofados en la catalogación de las esculturas novohispanas: la imagen de Santa Bárbara, Máguez, (Lanzarote)", en XV Coloquio de Historia canario-americana, Gran Canaria, Islas Canarias, 2004, pp. 1466-1474. El ajuar del cielo. Relaciones canario-americanas a través de sus procesos polícromos. Gran Canaria, 2007, (en prensa). "Dos nuevas atribuciones a Bernardo Manuel de Silva en Tenerife. Las tallas de San Bartolomé de la Concepción de La Laguna y San Bernardo de La Cruz Santa, Los Realejos", en Anuario del Instituto de Estudios Canarios, v. I, Canarias, 2008, pp. 93-101.
- 2 En relación a la posible filiación de piezas guatemaltecas en referencia al análisis de sus decoraciones aunque varios han insinuado las particularidades, ha de citarse a... quien en su momento argumentó
- 3 Francisco González Luque y José Manuel Moreno Aranda, "Jesús de los Afligidos podría proceder de Guatemala" en *Diario de Cádiz*, 4 de junio de 2009. También en; "Posible procedencia guatemalteca de Jesús de los Afligidos. Una talla sacra en el Puerto de Santa María (Cádiz)", en *La Hornacina*. http://www.lahornacina.com/articuloscadiz8.htm [5/junio/09].
- 4 Francisco de Florencia, Zodiaco Mariano, México, 1755, p. 2.
- 5 Pál Kelemen, *Barroque and Rococo in Latin America*. Nueva York, 1951, pp. 108 y 114. Para una síntesis sobre el tema véase: "Grabados y esculturas", en *Imágenes de Oro*, Galería Guatemala II, Guatemala, 1993, pp. 17-33.
- 6 Antonio Gallo, *Escultura Colonial en Guatemala. Evolución estilística de los siglos XVI-XVII-XVII*. Ediciones de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Cuadernos de Arte 3, Guatemala, 1979, p. 133. Aunque muy alterado por intervenciones históricas una pieza cercana en su trazado lo encontramos presidiendo desde principios la segunda década del siglo XVI en la iglesia del Hospital de Dolores, La Laguna, Tenerife. Al respecto de esta imagen su filiación nórdica que compartimos ya fue apuntada por Constanza Negrín Delgado, *La Huella y la Senda*, Islas Canarias, 2004, pp. 357-360.
- 7 Miguel Álvarez Arévalo, *Iconografía aplicada a la escultura colonial de Guatemala*, Fondo Editorial "La Luz", Guatemala, 1990, p.52.
- 8 Ibidem.
- 9 Eumelia Hernández, José Luis Ruvalcaba y Pablo F. Amador Marrero, "Análisis científicos no destructivos aplicados al estudio de la escultura virreinal guatemalteca", en *Actas del I Congreso Internacional de Escultura Virreinal, Encrucijada*, 2009, en prensa.
- 10 Heinrich Berlín, *Historia de la Imaginería Colonial en Guatemala*. Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Guatemala, 1952, pp. 121-213.
- 11 Xavier Moyssén, Estofados en la Nueva España, Ediciones de Arte, Comermex. México, 1978, pp. 22-23.
- 12 Gerardo Fuentes Pérez, "El Pelotito", en *Arte en Canarias siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva.* T. II. Islas Canarias, 2001, pp. 140-142.
- 13 Pablo F. Amador Marrero, "El ajuar...", op. cit. pp. 64 y 94. También en: "San Crsitóbal" en Vestida de Sol, Obra Social y Cultural de CajaCanarias, Tenerife, 2009, p. 205.
- 14 Este análisis no destructivo con el PELETRON (Acelerador de Partículas Tándem) fue llevado a cabo en los Laboratorios Científicos del Instituto de Física de la UNAM, Para una mayor información al respecto del sistema véase; http://www.fisica.unam.mx/peletron/ Sobre su aplicación en el análisis no destructivo de escultura guatemalteca véase; Eumelia Hernández, José Luis Ruvalcaba y Pablo F. Amador Marrero, "Análisis científicos...", op. cit.
- 15 En el caso de una de las imágenes analizadas para nuestra ponencia en el referido congreso oaxaqueño, San Luis Gonzaga; los primero análisis arrojan que estos trabajos en relieve pueden estar realizados mediante el aglutinada de albayalde en una pasta fina y moldeable a la vez que fácil de aplicar. Eumelia Hernández, José Luis Ruvalcaba y Pablo F. Amador Marrero, "Análisis científicos...", op. cit.
- 16 "Técnica empleada en la imaginería para imitar distintos brocados". Fernando Bartolomé García, *La policromía barroca en Álava*. Álava, 2001, p. 360.
- 17 "Técnica que consiste en la superpoción de capas de yeso-cola en caliente hasta conseguir el relieve necesario. Suele realizarse mediante la llamada manguera de pastelero...". *Idem*, p. 362.
- 18 Luis Luján Muñoz y Miguel Álvarez Arévalo, *Imágenes de Oro*, Galería Guatemala II, Guatemala, 1993, pp. 114-115.

LA TÉCNICA DE UNA OBRA MAESTRA. La imagen

flamenca del Cristo de La Laguna, Tenerife.

Margarita Rodríguez González • Catedrática en Historia del Arte. Universidad de La Laguna, Tenerife Pablo F. Amador Marrero • Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM

Una de las esculturas que en las últimas décadas se ha venido destacando dentro del panorama de la historiografía internacional es el Cristo de La Laguna, Tenerife, Islas Canarias. De innegable calidad plástica y referente de la piedad popular en el Archipiélago, el estudio que ahora presentamos resume, lo que podríamos llamar su trayectoria vital a través de la revisión historiográfica, y por primera vez, la reveladora técnica escultórica y polícroma en la que fue realizado hace casi quinientos años por algún destacado artífice u obrador del norte europeo, posiblemente -según como señaló la especialista Constanza Negrín Delgado-, en la región flamenca de La Brabanza. Nuestra intención no es entrar en la problemática que siempre ha levantado cualquier noticias al respecto de la pieza, menos aún ahora, cuando nuevos estudios evalúan su estado de conservación. Por el contrario, pretendemos aportar rigurosos datos, siempre vigentes debido a que tratan la materia original y por lo tanto nunca obsoletos, que en aquel momento sirvieron para dictaminar su "aceptable" estado de conservación y dar salida a una documentación que creemos enriquecerá de forma notable el conocimiento intrínseco de obras de este origen, el mismo que las últimas tendencias historiográficas han destacado por su importancia para la historia de la escultura.



RESEÑA HISTÓRICA

Durante los casi cinco siglos que ha permanecido la talla del *Cristo de La Laguna* en el templo franciscano de esa ciudad tinerfeña, han sido numerosas y heterogéneas las fuentes que se han hecho eco de sus valores pero, por encima de cualquiera, los aspectos devocionales han marcado su historiografía hasta bien entrado el siglo XX¹. Sin embargo, como en no pocas ocasiones ocurre cuando se trata de reconstruir la historia de



↑ (Página 131) Cristo de La Laguna en su retablo hornacina. Santuario del Cristo de La Laguna, Tenerife. Fotografía anónima, 1949. Archivo Fotográfico Manuel Tussaint, IIEs. UNAM. 2009.

▲ Cristo de La Laguna. Cristóbal Hernández de Quintana, óleo sobre lienzo, posterior a 1713. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

Píagina siguiente) Procesión del Cristo de La Laguna. Semana Santa, 2009. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero. imágenes que despiertan tanto fervor, resulta casi imposible llegar a conclusiones que esclarezcan el cómo y el porqué de su devenir, o, como bien expresó el profesor Yarza, es una "obra espléndida de talla y de historia donde está demasiado mezclada la leyenda"².

Varias décadas tuvieron que transcurrir desde su llegada a la Isla para que empezaran a aflorar testimonios que intentasen avalar las circunstancias que rodearon su adquisición así como sus milagros. Del primero de ellos sólo se conoce su existencia por textos posteriores³; se trata de las informaciones que habría recabado al respecto fray Bartolomé de Casanova (1590)⁴, undécimo provincial franciscano en Canarias durante la década de los años ochenta, y donde relataría la intervención *divina* que propició su adquisición por parte del Adelantado de Canarias Alonso Fernández de Lugo y su pariente y también conquistador Juan Benítez.

Hasta 1612 no se publicará el primer libro dedicado al Crucificado lagunero, obra del también provincial franciscano Luis de Quirós (1606-09)5. Aunque precedido de una relación de los hechos más importantes que significaron la estancia de la Orden en el Archipiélago durante las dos centurias precedentes, gran parte del mismo va dirigido a dar testimonio de la intercesión de la imagen a la hora de salvar situaciones personales así como ante hechos que tanto preocupaban entonces, la defensa, las plagas o la sequía. Precisa al respecto que la falta de agua fue la que determinó al gobierno de la Isla el sacar en procesión la imagen y traer a la ciudad la Virgen de Candelaria en 1562⁶. Esto significaría el primer reconocimiento público de la general devoción hacia Él, y cuyo origen habría estado, según sus palabras, en la acción de una monja clarisa Sor Almerina de la Cruz, quien, por intervención celestial, rescató al Santo Cristo del lugar secundario que ocupaba en el templo tras haber decaído el fervor⁷.

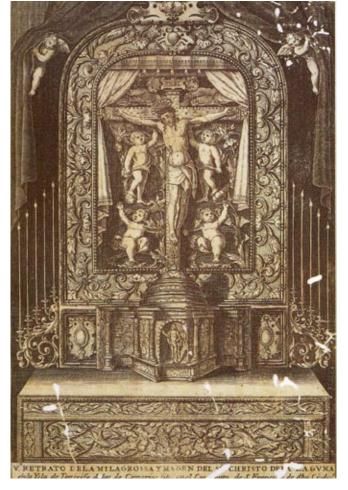
Por lo que se refiere a la llegada de la talla a la Isla, el padre Quirós, apoyándose en varios testigos, recupera parcialmente la narración de fray Bartolomé de Casanova al vincular su compra al Adelantado y a episodios milagrosos, aunque el relato se desarrolla en el puerto de Santa Cruz de Tenerife y no en el de Barcelona, como afirmaba aquél.



Encrucijada

Durante el siglo XVII, y mientras la devoción era creciente y la antigua cofradía8 quedaba integrada en la Venerable Esclavitud, fundada en 1659, cronistas como Juan Núñez de la Peña9 (1676) o Tomás Marín de Cubas (1694) volvieron a referirse puntualmente al Cristo, bien para narrar la última versión o para añadir, como en el caso del segundo, dos nuevos relatos que se contaban entonces; el primero presenta ciertas concomitancias con el de fray Bartolomé de Casanova en cuanto que sitúa el escenario en Barcelona, después de participar el Adelantado y los suyos en la defensa contra los franceses, y Marín lo hace sirviendo en el Rosellón o Salça¹⁰; sin ninguna relación con lo anterior éste se hace eco de otra en la que el protagonista sería el duque de Medina Sidonia, vinculado a la conquista de la Isla, pues la habría remitido desde Sanlúcar de Barrameda a los franciscanos de La Laguna¹¹.

Llegados a este punto, quizá cabe preguntarse qué presencia tuvo Alonso Fernández de Lugo, su familia



y descendientes en la historia del Señor de La Laguna. Hoy por hoy debemos considerarla escasa; por línea directa, la rama de Alonso Fernández de Lugo se extinguió en Canarias a principios del siglo XVII; además, cuando el tercer Adelantado, Alonso Luis Fernández de Lugo, dictó su testamento en 1542¹² expresó su deseo, no cumplido, de enterrarse en la capilla mayor del también lagunero cenobio dominico, a donde deberían trasladarse los restos de sus familiares, incluidos los del Adelantado, que se encontraban en aquel convento. Por otra parte, la primera noticia que se tiene de un miembro de la familia del ya mentado Juan Benítez data de 1630, cuando el maestre de campo Francisco Bautista Pereyra de Lugo fue proveedor de la santa fiesta, y además habría regaló la cruz y clavos de plata del Señor¹³. Sin embargo, cuando la importancia socio-religiosa del Señor estaba fuera de dudas (1627), por encargo de este mismo personaje, se había hecho información de nobleza de la casa Benítez de Lugo; en ella hay referencias a su relación con los cenobios franciscanos de La Orotava y Garachico y con el hospital de la Concepción de este último lugar, sin citar el de La Laguna, a pesar de que las testificaciones se efectuaron allí y participaron cuatro frailes¹⁴. Todo lo contrario a lo que sucedió décadas después, cuando en 1683 otro pariente, Jacinto Domenech Benítez y Valera, protocolizó su filiación y convertirá la imagen en emblema familiar¹⁵, recogiendo el relato más antiguo. Ya a finales del siglo XVIII, Bartolomé Benítez de Ponte y Lugo, repetirá la misma versión, aunque en este caso precisa que responde a "la más antigua tradición" 16. Asumía así parcialmente otras opiniones más críticas, propias de la época, como las vertidas por Viera y Clavijo o Quesada y Cháves, quien llegó a afirmar que "sólo ai tradición y nada auténtico" 17.

- ◀ Grabado del Cristo de La Laguna. Gregorio Fosman, c. 1677. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas. Gran Canaria.
- ▶ Cristo de La Laguna durante el proceso de realización de las placas radiográficas. Centro radiológico. CEDITE. La Laguna. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.

Hemos de esperar hasta 1867¹⁸ para encontrar una segunda publicación dedicada al Cristo, nuevamente religiosa y redactada por otro franciscano, mayordomo de la imagen, fray José María Argibay; pese a indicar en el título que está basado en Núñez de la Peña y Viera, lo cierto es que se hace eco de los sucesos que habían referido los provinciales Casanova y Quirós. Además, hay que tener en cuenta que su intención no era otra que avivar "entre nosotros la fe de los antepasados y vuelva la tierra y fervorosa devoción para con el Señor de La Laguna"¹⁹.

En 1906 se da a conocer la primera edición que el presbítero José Rodríguez Moure dedicó a valorar la historia y devoción del Crucificado de La Laguna, decantándose por concatenar la estancia del Adelantado y Juan Benítez en Salça y Barcelona y, a pesar de que acepta la intervención divina de San Miguel Arcángel de quien era tan devoto aquél conquistador, también añade "la informada tradición comenzóse a corromper con las leyendas populares" a finales del siglo XVI y principios del XVII²⁰.

Tendrían que pasar poco más de cincuenta años para conocer la primera publicación que se planteó un estudio más global sobre el *Señor de La Laguna*, obra de Buenaventura Bonnet y Reverón, miembro fundador del Instituto de Estudios Canarios. Aunque recoge una gran parte de lo aquí mencionado, tradiciones, leyendas, milagros, promotores, etc., los trata desde un punto de vista más histórico, no faltando capítulos dedicados a los avatares del convento, el culto, la Cofradía y la Esclavitud²¹; además se hará eco de alguna de las primeras opiniones sobre la escultura que en el orden artístico se había vertido la década anterior, como fue la del Marqués de Lozoya, vinculando la obra al arte sevillano²².

Durante las últimas décadas del siglo XX otros nombres singulares de la Historia del Arte Español han mentado y propuesto su catalogación, profesores como Martín González, Yarza Luaces, Azcárate Ristori, Hernández Perera, contribuyendo no sólo a la investigación sino a la difusión de esta talla singular²³.



Pero desde que el profesor Yarza propusiera, en 1980, una filiación nórdica, los estudios se han decantado y avanzado en ese sentido. Así, la profesora Negrín Delgado, especialista en el arte de los Países Bajos, finalmente concluyó en su origen brabanzón, advirtiendo su cercanía con alguna obra atribuida a Jacob van Cothem²⁴.

Finalmente, en 1999, el profesor Galante Gómez fue el autor del último texto monográfico tras haber publicado la documentación genealógica de un miembro de la familia Benítez de Lugo, ya citada más arriba. Aunque centrado en el análisis de la talla y su historiografía, el libro aborda además el arte flamenco y su difusión por Europa, dedicando especial interés a Canarias, y el estudio de dicho manuscrito y el grabado del Señor que se incluye. Hemos de señalar que tras analizar las letras que orlan su paño de pureza y que ya preocuparon desde el siglo XVII en el orden religioso, identifica el nombre de Louis Der Vule y el año de ejecución²⁵.

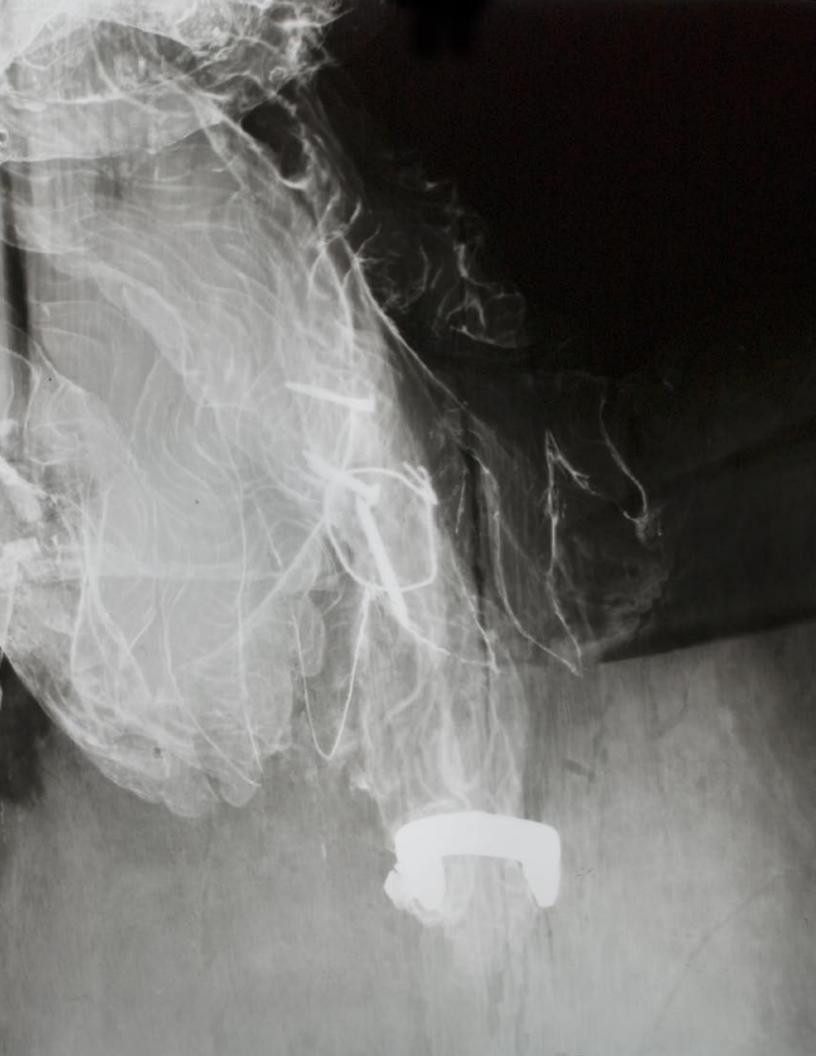
Hasta aquí, la trayectoria vital a través de la bibliografía de una obra, el Cristo de La Laguna que aún, y pese a lo tintado en el papel, se resiste a desvelarnos con nitidez su origen histórico, que no artístico, ya que como ahora planteamos en las próximas líneas, no queda lugar a dudas de su magistral ejecución flamenca.

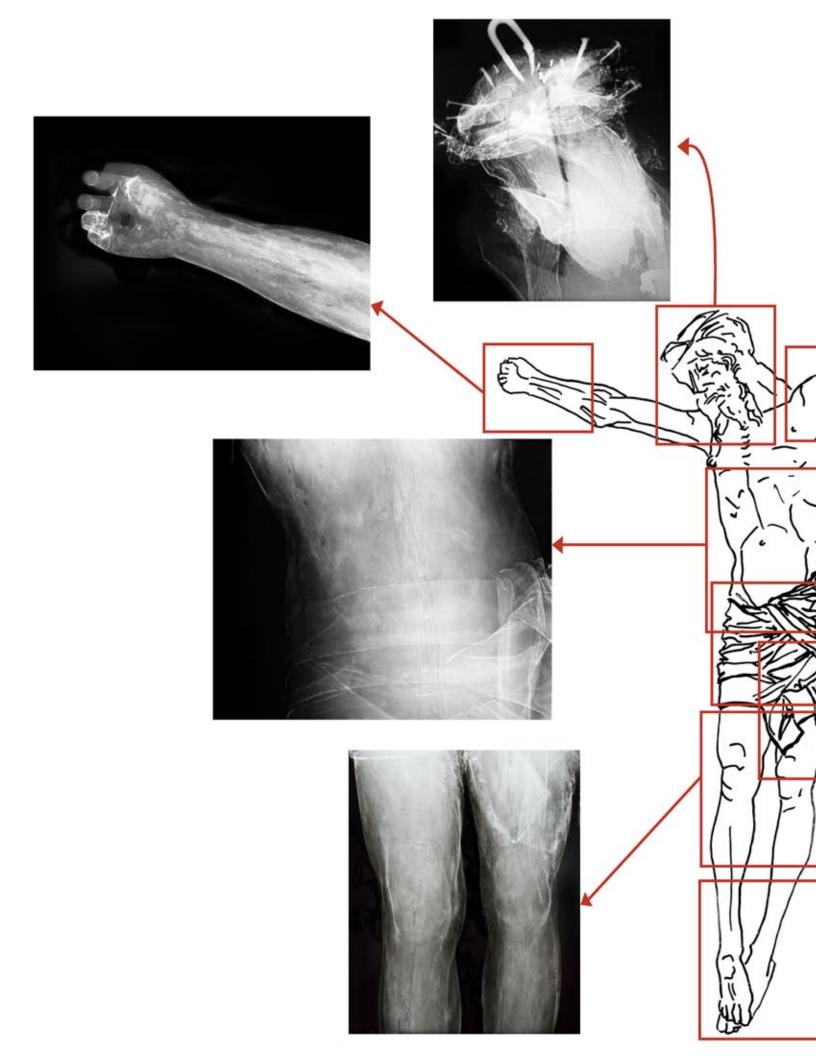
EL TRABAJO ESCULTÓRICO

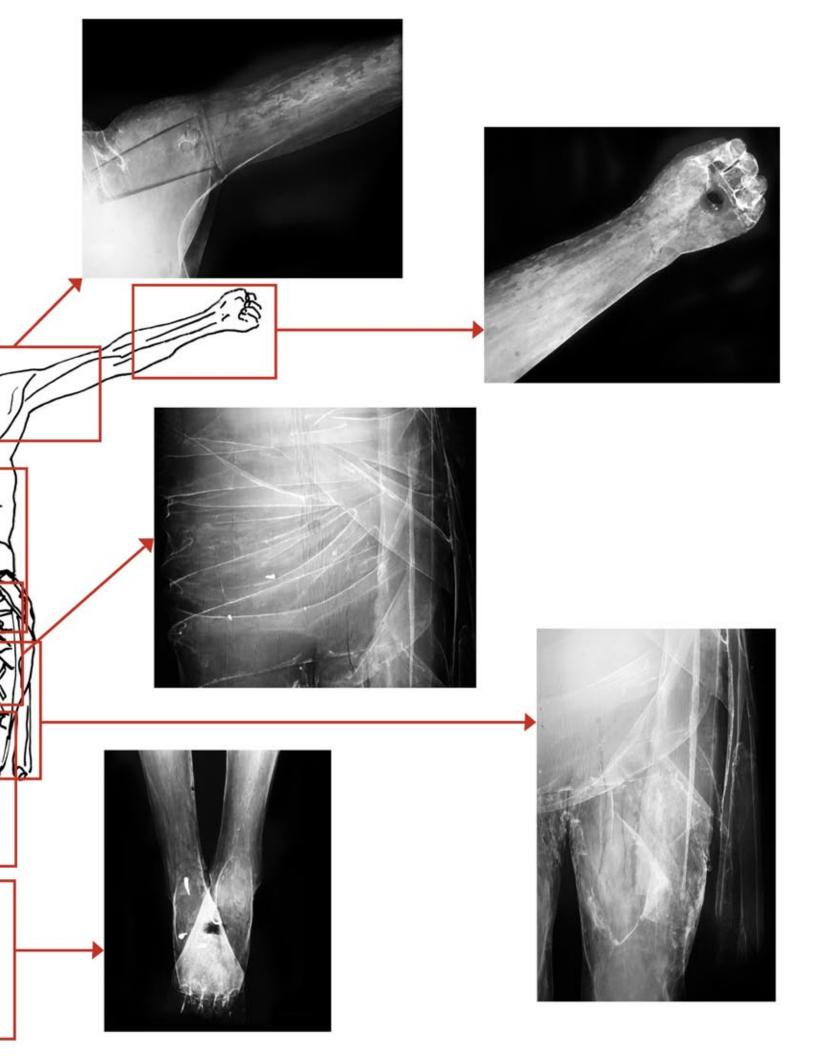
Uno de los condicionantes que definen los trabajos de los artistas nórdicos fue su esmero a la hora de elegir materiales y llevar a cabo lo diferentes procesos que conlleva la ejecución de una escultura; construc-

- Placa radiográfica correspondiente a la cabeza del Cristo de La Laguna. Se observa además del sistema constructivo de la misma y la aplicación de una rama exenta para la corona, un "arreglo" a base de la colocación de un alambre para la fijación del bucle. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.
- ▼ (Página siguiente) Desplegado de radiografías. Cristo de La Laguna. Fotografías: Pablo F. Amador Marrero. Diseño. Patricia Chávez. IIEs. UNAM.









ción primigenia del soporte, tallado de los volúmenes y policromado. Este hecho fundamental es responsable de la perdurabilidad de la obra como el caso que tratamos, el cual ha mantenido su carácter votivo a lo largo de las centurias, siendo digno de destacar al ser una pieza que procesiona varias veces al año con la consiguiente manipulación y constante movimiento, más aún cuando ha estado expuesto en multitud de ocasiones a las inclemencias del tiempo u otros ate-

nuantes como incendios y aluviones. Pese a todo ello, la talla ha mantenido dignamente su integridad, quedando de manifiesto su inmejorable condición técnica y material. En este sentido comenzamos ahora por desarrollar un estudio detallado de su ejecución e interrelación de técnicas y materiales, siguiendo su proceso constructivo natural e incidiendo en sus diferentes particularidades, siempre desde el punto de vista de la interdisciplina.



Como es lógico el primero de los puntos a tratar es la identificación de la madera elegida como soporte, recordando el cuidado y estricto control que el gremio flamenco establecía en la calidad tanto de los materiales como procesos, lo que en el caso de la madera quedaba aprobado por el correspondiente marcaje. Dos eran las maderas más frecuentes a las que recurrían los artistas flamencos a la hora de realizar escultura, el nogal y sobre todo el roble, siendo con este último con el que parece corresponder el soporte de la talla canaria. Nos basamos para ello en el estudio de un casi imperceptible fragmento obtenido junto a una de las muestras polícromas correspondiente al costado derecho, y donde se intuye por su morfología que debe corresponder a una madera algo dura de angiosperma y hoja caduca, como así ocurre con el roble. A esta primera referencia se añade la apreciación de los característicos espejuelos y veteado del roble, visibles en el desgaste que presenta la policromía próxima a la lanzada del costado.

Obtenido la materia prima el paso siguiente fue la construcción del volumen general que requería la obra. Gracias al amplio y minucioso estudio radiológico realizado, a la par de un cuidado análisis visual detallado, podemos establecer el proceso constructivo que el autor o autores siguieron en su elaboración. En este caso, se realizó un estudio radiográfico de toda su topografía, haciendo especial hincapié en diferentes zonas, caso de ambos hombros y cabeza. Para ello se recurrió a placas médicas de uso comercial aplicando la potencia, distancia y duración que aconsejan los diferentes estudios publicados al respecto de obras de arte, a lo que se añade la experiencia de los reconocidos profesionales que realizaron el presente apartado analítico.

Del estudio de dichas placas se desprende que la imagen es maciza²⁶ y fue realizada mediante el tallado de una pieza de madera, posiblemente del corazón del tronco del roble, lo que explicaría el contraste de la zona media interior donde se observa un canal de finas líneas verticales más claras y que siguen la forma





- ◀ Página anterior. Radiografía correspondiente al antebrazo y mano derecha.
- ▲ Detalle de la inserción de un fragmento de soporte. Fotografía: Jordy V.
- ▼ Visión posterior del hombro izquierdo donde se observa la inserción del perno de fijación. Fotografía: Jordy V.
- Página siguiente. Decoración de letras y franjas doradas en el perizoma. Fotografía: Jordy V.



ligeramente arqueada de la pieza. Ello puede interpretarse como su artífice condicionó el movimiento de la obra a la morfología del vástago en el que fue tallada. Este tablón central debió medir como mínimo en uno de sus lados la misma distancia que abarca la imagen de hombro a hombro, siendo la profundidad sustancialmente menor por lo que como en el caso del rostro –la parte más externa de la imagen-, requirió de la aplicación de otro fragmento de la misma madera para completar el volumen²⁷, lo cual no descartamos también ocurrió con el bucle que se desgaja en el lado izquierdo²⁸. Sobre este primer bloque, y ya avanzado los trabajos de talla, insertó posteriormente ambos brazos -igualmente ya muy desbastados en la madera-, para los que se valió de dos nuevo vástagos que abarcan no sólo los brazos sino también manos, dedos y los pernos que se insertan en las cavidades talladas en los hombros y que penetran profundamente en el torso²⁹. Para afianzar la unión de los pernos interiores y evitar posibles separaciones y rotaciones, el escultor, valiéndose del trépano, atravesó ambos deltoides, pasando por el perno interior y aplicando un pasador de madera encolado, que con el tiempo se ha ido marcando en la parte frontal y posterior de la obra³⁰.

En pleno proceso del volumen y debido quizás a defectos en el soporte, ramas, nudos, fendas u otros, sabedor de los deterioros que estos ocasionan en la policromía, el artífice recurrió a su eliminación y aplicar pequeños injertos de madera como los que se localizan en la parte posterior de uno de los costados y en el lateral exterior del gemelo de la pierna izquierda; en ambos casos volvió a afianzar el injerto con pernos cilíndricos. Prácticamente terminada la talla, colocó la corona de espinas, valiéndose para ello de una gruesa rama, anclada en este caso con largos y finos clavos de forja de cabezas anchas y planas³¹.

Para concluir con el trabajo de talla, podemos afirmar la diligencia de la que hizo gala su artífice, no sólo por lo ya comentado respecto a la selección y construcción de la pieza, sino en general al detenido trabajo anatómico, el trazado de venas y otros detalles que como veremos serán muy valorados a la hora de los procesos polícromo. También es oportuno señalar que pese a lo cuidadoso del trabajo escultórico, éste no difiere sustancialmente de otras piezas que hemos

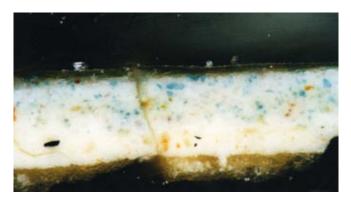
podidos estudiar de igual procedencia. Estos son los casos del magnífico "Cristo en la roca", perteneciente a los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas (número de inventario 5967), donde, además de la semejanza formal y estilística, se repiten algunos de las fórmulas descritas para el crucificado canario³², o aquel otro de igual iconografía, aunque denominado como "Cristo sobre la piedra fría", que, atribuido a la Escuela de Lovaina³³, vuelve a poner de manifiesto la calidad de la factura escultórica y material de los talleres nórdicos.

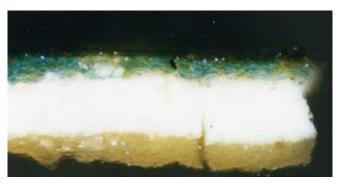
EL PROCESO POLÍCROMO

Como no podía ser de otra forma y más aún tratándose de obradores flamencos, a la aludida calidad de la talla se suma el cuidado de su policromía, lo cual en este caso tiene como valor añadido el conservase pese a los barnices y betunes que la enmascaran parcialmente-, en casi su totalidad, dato este que añade aún más valor a la obra en vista de la relativa escasee de imágenes de este origen que conserven sus cromatismos originales.

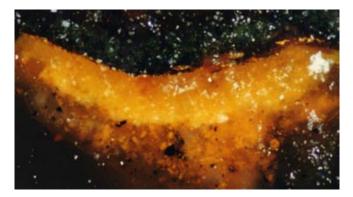
Descritos los procesos del soporte, nos adentramos ahora en la estratificación de los trabajos polícromos siguiendo su proceso natural, valiéndonos principalmente para ello de la amplia documentación aportada por los análisis físicos-químicos de varias de las muestras obtenidas. No identificada la capa aislante de cola que usualmente debe aplicársele a la madera antes del aparejo para evitar con ello la absorción del aglutinante de este primer estrato, esta función es asumida por una primera mano del propio aparejo muy











rica en cola animal y con cargas de creta y tierras de tonalidad ocre, lo que le da una apariencia parda clara. De destacar es la aparición de la creta, carbonato cálcico de origen animal, frente a otros materiales como sulfatos o diferentes carbonatos más usuales en las escuelas escultóricas española o americana. Esta singularidad que distingue parte de la producción flamenca de los siglos XV y XVI, se ha convertido en un punto de referencia a la hora de abordar el análisis y catalogación de obras de este origen, más aún cuando en muchas ocasiones las piezas nórdicas fueron referente para los escultores españoles, planteándose en diversas ocasiones problemas en su catalogación. En este sentido hemos de mencionar el riguroso estudio que centrado en la escultura de origen flamenco se conserva en la isla de La Palma, Canarias, abordó como uno de los argumentos para su catalogación la identificación de creta en el aparejo de muchas de las esculturas estudiadas³⁴, descartando con ello su posible origen en un temprano taller insular hispano-flamenco, siguiendo las maneras de las obras de importación³⁵.

Sobre aquella primera mano y como parte del aparejo, se aplicó otro nuevo estrato con menor cantidad de cola animal y mayor protagonismo de la creta con algunas trazas de tierras y negro carbón, lo que no interfiere en la luminosidad y su consiguiente reflejo en los cromatismos superiores. Es interesante apuntar -en relación a lo que señalábamos anteriormente respecto de la importancia que se dio al trabajo de la talla-, como en varias ocasiones no aparece, o ha sido casi eliminado, este primer estrato formado por dos capas, lo que no debe interpretarse como un excesivo lijado, sino por el contrario, la valoración y cuidado que el policromador confirió a los volúmenes y sus detalles, lo cual tangencialmente nos indica la perfecta compenetración entre el trabajo de ambos artífices, escultor y pintor³⁶. Concluido este primer estamento y sabedores de los problemas que acarrea la aplicación del color directamente sobre el aparejo sin aislarlo o el soporte que ha quedado a la vista por el

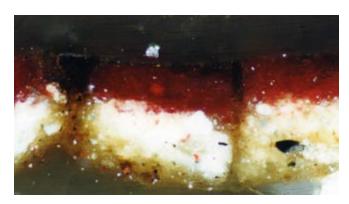
▲ Diferentes estratigrafías de correspondencias polícromas y de soporte, gracias a las cuales se ha podido constatar el proceso polícromo de la imagen y confirmar mediante la identificación de creta el origen flamenco de la obra.

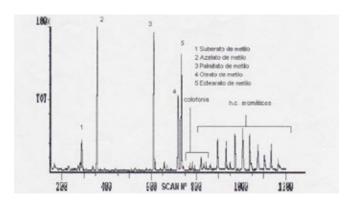
referido lijado, ya que la naturaleza de los materiales de esta última tienden a absorber los aglutinantes de la superior, con el consiguiente pérdida de adhesión y posterior desprendimiento, su artífice aplicó en toda la superficie un sellante a base de una generosa capa de cola animal que sirve tanto de aislante como de agarre para los estratos polícromos.

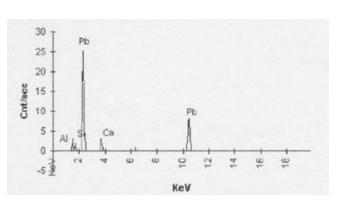
Acondicionada la imagen para recibir su color naturalista -alejado de la actual visión general donde prevalen las tonalidades muy oscuras producto de añadidos posteriores-, este presenta según las distintas partes de la obra un tratamiento diferente. Así, el primer estrato que se extiende sobre la capa aislante, aunque no de forma generalizada, posiblemente debido a que debió ser un recurso para matizar zonas de la anatomía, es una imprimación anaranjada, no regular en su cromatismo en busca de matices y efectos superiores, realizada al temple graso, ósea, aglutinado en una mezcla de huevo y aceite de linaza y donde las cargas identificadas son albayalde (blanco), minio (rojizo) y negro carbón. Ya entrados en el color final, en éste se mantuvo la misma emulsión anterior como aglutinante, aunque ahora el cromatismo de las carnaciones blanquecinas del cuerpo, que no blancas, se pintaron a partir de albayalde con cantidades variables de laca roja para insinuar lo sonrosado de la piel, y finalmente azurita en cantidades variables, para matizar veladuras y el efecto mortecino natural de un cuerpo ya sin vida como así representa el crucificado.

Frente al mayor cuidado en la policromía que corresponde a las carnaciones, en el paño de pureza su tecnología puede ser calificada como de simple, habida cuenta de que el propio tejido a imitar no requirió de un excesivo trabajo. Así, su color blanco se ejecutó valiéndose de la capa de aparejo, siendo suficiente la propia tonalidad de la creta. Aunque hoy en día es casi imperceptible la decoración que muestra esta prenda, en origen debió ser, pese a su sencillez, muy vistosa; compuesta por un galón de diferentes letras y símbolos, habituales es las decoraciones de las vestimentas flamencas, con sendas franjas de dorado al mixtión. Estas tipografías compuestas se pintaron directamente sobre el aparejo, mezclando azurita y albayalde con temple huevo como aglutinante. El color azul intenso que debieron tener dichos caracteres,

fue progresivamente diluyéndose hacia una tonalidad verdosa, en este caso no por la degeneración natural del pigmento que al hidrolizarse se trasforma en malaquita (verde), sino por la penetración y oxidación de







- ▲ Estratigrafía donde se observa con toda claridad la penetración de betunes a través de los estratos polícromos con el riesgo de desprendimiento de los mismos.
- ▲ Aplicación de diferentes métodos de análisis para la identificación de materiales constitutivos y añadidos.

barnices superpuestos (amarillento) lo que acarreó el consiguiente cambio en su percepción cromática.

Otro elemento aún si cabe más llamativo por su actual e imperceptible visión debido a los gruesos estratos de barnices y betunes, es el color original de la corona de espinas. Aunque si bien la visión actual es totalmente negra de aspecto butilaminoso, la realidad difiere sustancialmente de cómo fue concebida, ya que en origen es dorada con un estrato superpuesto ligeramente traslúcido de color grisáceo oscuro, que se nos asemeja a los habituales corlados. Para su ejecución se partió de un primer estrato anaranjado oscuro a base de minio de plomo con negro carbón mezclado en aceite de linaza, al que se le superpuso otra capa de la misma naturaleza y grosor, pero sin carbón, lo que le confiere una tonalidad más naranja y cuyo aglutinante actúa a su vez como mordiente para la fina lámina de oro posterior, la cual tanto por técnica –mixtión- como por su uso, no requirió de pulimentado. Sobre el dorado y aprovechando su luminosidad y refracción del metal, se extendió el referido color, compuesto de calcita (blanco) y gran cantidad de negro carbón, lo que le debe producir una apariencia, aunque oscura, no exenta de cierto contraste y brillo. Al respecto de este tipo de ejecución polícroma particular en la gruesa corona, ha de señalarse una hipotética y tangencial influencia en otra pieza local, caso de aquella que porta la imagen de Cristo de la Humildad y Paciencia de la iglesia de Santo Domingo. En este caso y gracias a su restauración, se descubrió que igualmente ésta policromada sobre dorado y con una luminosa corla verde, semejando el color natural de la rama.

Antes de concluir es importante señalar por su carácter ilustrativo en cuanto a la percepción de colores e interacción de materiales añadidos, como, pese a tener una capa antigua de barniz³⁷, lo cierto es que la tonalidad oscura y casi negra que se capta, más pronunciada según las zonas, caso del rostro, es resultado de una intervención. Si bien se ha llegado a defender este cromatismo como pátina y por lo tanto un efecto ya fuera de la degeneración natural del los materiales originales o un supuesto efecto buscado por el autor, la realidad a nuestro parecer está muy alejada de ambas propuesta. Podemos afirmar que este cromatismo

de aspecto butilaminoso es, sin riesgo a equivocarnos y en base al resultado de los incontestables análisis físicos químicos, efecto de una intervención histórica, posiblemente debido al intento de enmascarar pérdidas de policromía y desgastes, tal vez del momento en que se repusieron los dedos faltantes a los que aludíamos. Ello queda confirmado al localizarse este oscuro estrato tanto directamente sobre el color original, como sobre restos del antiguo barniz e incluso adherido a la propia madera que ha quedado a la vista después de perder su policromado. Frente a lo que normalmente se evalúa como barnizados, en esta ocasión tanto por su grosor, hasta ochenta y cinco migras en algunas partes, como por composición, aceite de linaza más resina de conífera, y principalmente por la adición de pigmentos a base de tierras y betún, hace de esta capa un verdadero repinte, aunque como se puede observar con toda claridad sobre la obra, éste no es homogéneo ya que las continuas abrasiones y desgastes han dejado a la vista algunas zonas con el cromatismo original de la efigie. Al respecto y por su carácter demostrativo hemos de subrayar como en algunas muestras se distingue con toda claridad que esta oscura capa no debe ser tan antigua, ya que encontramos en los estratos originales los habituales craquelados penetrando por ellos este añadido. Añadir, como del mismo modo ha quedado constatado en la analítica, el hecho de que al presentar el referido barniz altas cantidades de betún, que es un material que siempre se mantiene fluido y penetrar, éste provoca desplazamientos de los estratos pictóricos que desembocan en su desprendimiento final.

Para finalizar, queremos subrayar nuevamente el carácter científico de este estudio, cuya pretensión no es en ningún momento ni condicionar hipotéticas intervenciones ni entrar en polémicas, Su fin es, además de dar salida, como ya dijimos, a una documentación de primera mano y estrictamente rigurosa que corría el riesgo de quedar en el olvido, el aportar nuevos argumentos para aquellos interesados sobre la obra o el tema de la escultura flamenca, indistintamente de sus puntos de aproximación, un conocimiento pormenorizado de lo que es sin duda una obra de primera fila dentro del panorama escultórico ya no sólo insular, sino internacional.



- 1 Una pormenorizada relación de la misma hace Constanza Negrín Delgado, "El Cristo de la Laguna y su probable origen brabanzón", en *Archivo Español de Arte*, nº 267 (1994), pp. 292-294.
- 2 Joaquín Yarza, Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media. Ed. Alhambra, 1978, p. 403.
- 3 Fray Alonso de Espinosa, *Del origen y milagros de N.S. de Candelaria que apareció en la isla de Tenerife, con la descripción de esta isla* (1594). Imprenta y librería Isleña, Santa Cruz de Tenerife, 1984.
- 4 Quizá convendría tener en cuenta al respecto que fray Bartolomé de Casanova redactó una Crónica de la provincia de San Diego de Canarias por mandato del padre Gonzaga, general de la Orden, conservada parcialmente en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife; vid. Diego Inchaurbe Aldape, *Historia de los Conventos de Sta. Clara de La Laguna y de San Pedro Apóstol y San Cristóbal de Garachico*. Imp. San Antonio, Sevilla, 1940, pp. 11-15.
- 5 Fray Luis de Quirós, Milagros del Stmo. Cristo de La Laguna (1612), La Laguna, 1988.
- 6 Atrás habría quedado entonces el puntual protagonismo que al menos en 1532 se otorgó por parte Concejo cuando, con motivo de la victoria sobre los turcos, se ordenó hacer una procesión con las cruces desde la iglesia de los Remedios hasta el convento franciscano de San Miguel de las Victorias, pero incorporando a la misma el *Crucifijo* que se encontraba en el convento agustino de la misma ciudad. Convendría asimismo tener en cuenta que, como era lógico entonces, el propio edifico concejil disponía, al menos desde 1515, de un *Crucifijo* ante el que se efectuaban los juramentos. Vid. *Acuerdos del Cabildo de Tenerife (1497-1507)*. Edición y estudio de E. Serra Rafols, Instituto de Estudios Canarios, 1996, 8 de junio de 1515.- En 1549 el Cabildo acordó adquirir en Sevilla una serie de ornamentos y "un dosel de guademeçil, que tenga un crucifijo en medio e la imagen de Ntra. Sra. e de San Juan a los lados, que sea de la medida que se enviare". Seguramente no habría llegado a buen fin el encargo que se hizo a Flandes en 1540 para las nuevas edificio consistorial de "una imagen con sus dos puertas, que en medio tenga el crucifijo y el Señor San Miguel a la mano derecha y el Señor San Cristóbal a la mano izquierda, e que sea suntuoso e bueno e de muy buena mano, que cueste hasta doce o quince ducados". Vid. Acuerdos del Cabildo de Tenerife (1525-33). Edición y estudio de L. de la Rosa y M. Marrero, Instituto de Estudios Canarios, 1986, 31 de enero de 1549 y 21 de mayo de 1540.
- 7 Parece ser que entró en el convento franciscano, temporalmente cedido a las MM. Clarisas, en torno a 1550; vid. Diego Inchaurbe Aldape, op. cit., pp. 188-189.
- 8 Pocos son los datos que avalan la antigüedad de la Cofradía; en las constituciones de la Venerable Esclavitud se afirma que fue fundada "antes del concilio de Trento", pero no es hasta 1608 cuando hay noticia de su prioste, el regidor Cristóbal Trujillo de la Coba. Vid. Buenaventura Bonnet y Reverón, El Santísimo Cristo de La Laguna y su culto. Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, 1985 (2ª ed.), pp. 136-137. Señala este autor que la Cofradía fue absorbida por la Esclavitud y que le convenía estar vinculada a ella porque así quedaba "exenta de las visitas de los Obispos, ya que fue creada con anterioridad al concilio de Trento" (Ibídem, p. 139).
- 9 Juan Núñez de la Peña, Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria, y su descripción. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 498-501.
- 10 Recuérdese que en 1503 se produjo el asedio del castillo de Salça por las tropas francesas.
- 11 Tomás Marín y Cubas, *Historia de las Siete Islas de Canaria*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 250-251.
- 12 Falleció en Flandes en 1556 y nunca se llevó a efecto aquella capilla mayor, que había querido convertir en el panteón de su familia donde, hubiese *cuatro bultos de alabastro* que representasen a los Adelantados que le precedieron, a su esposa y a él mismo, así como las armas de su linaje. Vid. Carlos Gaviño de Franchy, "El retrato y las artes gráficas en Canarias", en Catálogo de la Exposición *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Gobierno de Canarias, 2001, p. 323.-
- 13 Buenaventura Bonnet y Reverón, op. cit., p. 150.- Carlos Rodríguez Morales, Introducción y notas al libro recopilatorio de los artículos que Pedro Tarquis dedicó a *El Cristo de la Laguna y su Santuario*. Real, Pontificia y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, 2008, p. 206.
- 14 Archivo Municipal de La Laguna, O.139.6.
- 15 Francisco J. Galante Gómez, *El Cristo de La Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado*. Ayuntamiento de La Laguna, Cabildo de Tenerife, Gobierno de Canarias, Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, 1999.
- 16 Universidad de La Laguna, Biblioteca de Humanidades, Fondos Especiales, P.V.96, p. 10. Se trata de una relación de méritos propios y familiares para acceder al cargo de Juez de Indias. El hecho lo destaca al hablar de su tercer, Bartolomé Benítez de las Cuevas, añadiendo que fue uno de los treinta cuatro "sujetos de los más nobles autorizados y hacendados" que erigieron la Esclavitud.
- 17 Francisco J. Galante Gómez, op. cit., p.77.
- 18 José María Argibay, Librito Que contiene una sucinta noticia del origen de la antigua, respetable y prodigiosa Imagen del Santísimo Cristo, TITULADO DE LA LAGUNA, según consta de los Sres. Historiadores de estas Yslas, Núñez de la Peña y Viera, como así mismo de la piadosa significación de las misteriosas letras gravadas en el paño que envuelve su cintura. Imprenta Isleña, Santa Cruz de Tenerife, 1867.-Vid. Asimismo Dámaso Quesada y Chaves, Canaria ilustrada y puente americano. Instituto de Estudios Canarios, 2007, p. 251.
- 19 *Ibídem*, p. 17.- Hemos de indicar aquí la propuesta que hizo Lorenzo Santana Rodríguez en relación a otro posible patrocinador de la imagen, el flamenco Juan de Wilte, en sendos artículos que bajo el título "El origen del Santísimo Cristo de La Laguna y de su devoción", en *Fiestas del Cristo de La Laguna*, 2000 y 2001.

- 20 José Rodríguez Moure, *Datos históricos y novena del SSMO. Cristo de La Laguna*. Imprenta Curbelo, La Laguna, 1930 (2ª ed.), pp. 9-12.
- 21 Buenaventura Bonnet y Reverón, *op. cit.* Hemos de indicar que los aspectos históricos y artísticos no dejarán de interesar a partir de entonces; buena prueba de ello es la serie de artículos publicados en la prensa local en los años sesenta por Pedro Tarquis y que, recientemente han sido recopilados en una edición anotada por Carlos Rodríguez Morales y patrocinada por la Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, op. cit.
- 22 Mª Rosa Alonso, "El Marqués de Lozoya en Tenerife. En torno a su visita", en Revista de Historia, nº 63 (1943).- El primero que se manifestó con respecto a su posible datación fue José Rodríguez Moure, quien afirmó "que examinada la imagen se le ven señales que demuestran haber sido ejecutada mucho antes de los comienzos del siglo XVI, ápoca en la que fue traída a Tenerife", op. cit., 8.
- 23 Constanza Negrín Delgado, op. cit.
- 24 Ibidem.
- 25 Francisco J. Galante Gómez, op. cit.
- 26 En nuestros estudios de otras piezas de similar morfología hemos podido comprobar que es habitual el tallado de estas obras a partir de un bloque macizo, sin que podamos considerarlo una generalidad, ya que otras obras de igual origen, caso del *Cristo del Amparo*, Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, La Palma, Islas Canarias, muestran el característico ahuecado interior, tanto de la cabeza como del torso, común en la imaginería española. Aún así, es fácilmente deducible que los escultores flamencos no eran excesivamente prolíficos a la hora de construir complicados embones, lo cual en su caso es factible gracias a la cuidada selección y calidad de la madera. Como se puede constatar en infinidad de obras de la misma procedencia, cuando la pieza era para retablo se tallaba únicamente por la parte que sería visible, dejando la zona posterior ahuecada, eliminándole gran parte del soporte, evitando con ello un excesivo peso y posteriores deterioros ocasionados por los movimientos naturales del soporte y su repercusión en la visión general de la imagen. Una imagen en la misma localidad canaria que vendría a corroborar lo dicho es la de *Nuestra Señora de los Dolores*, titular de su templo hospitalario, a la cual en una intervención posterior debió añadírsele la tapa de cerramiento que en la actualidad presenta.
- 27 Comparando el tipo de veta de la madera con respecto al resto del cuerpo, podemos apreciar una diferencia que corresponde a distintas partes de la madera, por lo que es de suponer que el rostro fuese realizado con el añadido de otro fragmento, siendo ensamblado a artista viva, y usándose la corona como cinchado.
- 28 Como se puede observar con toda nitidez en las placas correspondientes, en algún momento de la historia de la obra, y posiblemente debido tanto a la fragilidad del mismo como a la constante manipulación de la obra, este bucle se fracturó, no estando pegado y anclado correctamente, encontrándose sujeto por un burdo cable metálico lo que no impide que se mueva, aunque sin correr riesgo de desprenderse.
- 29 Esta afirmación se constata al no encontrar uniones ni remarcadas en el soporte como es habitual, ni en el minucioso estudio visual ni en las placas radiográficas, lo que si ocurre con los dedos pulgar, índice y anular de la mano izquierda, los cuales se deben a una intervención de restauración histórica, no presentando ni el mismo contraste ni resto alguno de policromía.
- 30 Al respecto de estos pasadores, no se descarta su posible rotura interna lo que explicaría que se marque y sobresalga ligeramente por ambos lados.
- 31 Esta es la única ocasión donde creemos los elementos metálicos deben ser originales, al contrario de otros, también localizados en la corona o en los pies, y cuya forma los delata industriales. En relación a los sistemas de ancle tanto del propio Cristo a la Cruz como del sóleo a la cabeza, no descartamos que sean originales, realizados en metal a modo de orquilla.
- 32 Esta imagen la pudimos apreciar detalladamente con motivo de la exposición; *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV-XVI*. Auspiciada por la Fundación "La Caixa" que recorrió entre abril de 1999 y enero de 2000 varias ciudades españolas. La obra figura en el catálogo homónimo con el número 29, p. 76.
- 33 Expuesta en la muestra; *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo.* Celebrada en San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, del 4 de noviembre de 2003 al 15 de enero de 2004. La pieza figura en el tomo II del catálogo homónimo con el número 82, p. 182.
- 34 AAVV, *El frutos de la Fe: el legado artístico de Flandes en la isla de La Palma*, Cabildo de La Palma, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2005.
- 35 Estas atribuciones, basadas principalmente en estudios formalistas, fueron planteada como apartado "Los inicios en Canarias de una reflexión crítica sobre modelos foráneos" en el catálogo de la exposición homónima; AAVV, *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*, tomo II, La Laguna Tenerife, noviembre de 2003, enero de 2004, pp. 274-290.
- 36 Como se puede observar en la propia superficie de la obra, concretamente en su parte posterior, la textura, casi sin ligar, nos indica como su autor no reparó tanto en esta zona, entendiendo que lo que prevalece es la visión frontal de la pieza.
- 37 Éste quizás no corresponda al original ya que está documentado al menos un rebarnizado de la obra, y cuya oxidación ya en su tiempo debió iniciar quizás la leyenda del Cristo moreno, identificado mediante las cromatografías como aceite puro de linaza. Al respecto de la intervención de barnizado histórico se tiene documentado en 1608. Recogido por Francisco J. Galante Gómez, citando a Núñez de la Peña, "El Cristo de La Laguna. Un asesinato…", op. cit. p. 118.