

Garachico, punto de encuentro artístico. Aproximación al estudio de su escuela escultórica en el siglo XVII[#]

Garachico, artistic meeting point. An approach to its school of sculpture during the 17th century

Garachico, um ponto de encontro artístico. Uma abordagem ao estudo de sua escola escultórica no século XVII

Garachico, point de rencontre artistique. Approche à l'étude de son École Sculpturale au XVIIe siècle

Гарачико, место встречи артистов. Подход к изучению его Escuela Escultórica (школа скульптуры) в 17 веке

Calero Ruiz, Clementina *

Universidad de La Laguna, España

Departamento de Historia del Arte y Filosofía

ccalero@ull.edu.es

Recibido: 27/12/22

Aprobado: 08/05/23

[#] El presente trabajo se presentó como ponencia en el *III Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad* (CHACS), 2022, celebrado en San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, Islas Canarias.

*Humanidades, Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna (ULL), Islas Canarias, Tenerife, España. Edificio Departamental de Geografía e Historia, Campus de Guajara, s/n, San Cristóbal de La Laguna, 38071. Directora de la Revista de Historia Canaria. Tutora de Prácticas Externas en el Máster Universitario en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural de la ULL. Miembro de la Comisión de Patrimonio Inmaterial del Cabildo Insular de Tenerife. Academia.edu: <https://ull.academia.edu/ClementinaCaleroRuiz> ORCID: 0000-0002-0626-8441.

Resumen

La importancia de Garachico viene constatada por los muchos artistas que allí se establecieron, por su privilegiada situación geográfica y su floreciente economía. El caso de la escultura es singular por la presencia de artistas formados en talleres andaluces, como Juan González de Puga y Martín de Andújar Cantos que consagraron y expandieron unos modelos iconográficos y unas tipologías retablisticas, que perduraron hasta el siglo XVIII, en manos de artistas menos experimentados, pero igualmente válidos. No obstante, la Escuela de Garachico presenta unas características que la hacen diferente a cualquier otra. Queda claro que los modelos escultóricos generados son deudores de los hispalenses pero, el *modus operandi* de los pupilos es más flojo, duro en ocasiones y a veces un tanto arcaizante para la época en la que trabajan. Pero el débito sevillano es tan evidente que se hace difícil no advertirlo.

Palabras claves

Escultura, Escuela escultórica hispalense, Garachico, Iconografía

Abstract

The importance of Garachico is proven by the many artists who settled there, its privileged situation and booming economy. The case of the sculpture is particularly unique, because thanks to the presence of trained Andalusian workshops artists like Juan González de Puga and Martín de Andújar Cantos. They devoted themselves first and expanded after some iconographic models and some altarpiece typologies, which lasted well into the eighteenth century in the hands of less experienced but equally valid artists.

Key words

Sculpture, Hispalense's Sculptural School, Garachico, Iconography

Resumo

A importância de Garachico vem constatada por muitos artistas que aí se estabeleceram, pela sua privilegiada situação e a sua florescente economia. O caso da escultura é singular pela presença de artistas formados em oficinas andaluzas, como Juan González de Puga y Martín de Andújar Cantos que consagraram e expandiram uns modelos iconográficos e umas tipologias de retábulo, que perduraram até o século XVIII, em mãos de artistas menos experientes, mas igualmente válidos.

Embora a Escola Garachico apresenta umas características que a tornam diferente a qualquer outra. Fica claro que os modelos escultóricos gerados são devedores dos hispalenses, mas, o modus operandi dos pupilos é mais fraco, duro em ocasiões e às vezes um pouco arcaizante para a época na que trabalham. Mas o débito sevillano é tão evidente que se faz difícil não evidenciá-lo.

Palavras chaves

Garachico, ponto de encontro artístico. Aproximação ao estudo da sua Escola Escultórica no século XVII

Résumé

L'importance de Garachico est attestée par les nombreux artistes qui s'y sont installés, en raison de sa situation privilégiée et de son économie florissante. Le cas de la sculpture est particulier en raison de la présence d'artistes formés dans des ateliers andalous, tels que Juan González de Puga et Martín de Andújar Cantos, qui ont consacré et développé des modèles iconographiques et des typologies de retables, qui ont duré jusqu'au XVIII^e siècle, entre les mains d'artistes moins expérimentés mais tout aussi valables. Cependant, l'école Garachico présente certaines caractéristiques qui la distinguent d'autres. Il est clair que les modèles sculpturaux générés sont redevables aux sévillans, mais le modus operandi des élèves est plus faible, parfois dur et parfois quelque peu archaïsant pour l'époque où ils travaillent. Mais le débit sévillan est si évident qu'il est difficile de ne pas le remarquer

Mots clés

Garachico, point de rencontre artistique. Approche à l'étude de son École Sculpturale au XVIIe siècle

Резюме

Важность Гарачико подтверждается множеством художников, поселившихся здесь, благодаря его привилегированному расположению и процветающей экономике. Случай скульптуры уникален из-за присутствия художников, прошедших обучение в андалузских мастерских, таких как Хуан Гонсалес де Пуга и Мартин де Андухар Кантос, которые освятили и расширили иконографические модели и типологии запрестольных образов, которые просуществовали до 18-го века, в руках художники менее опытные, но столь же действительные. Однако школа Гарачико обладает некоторыми характеристиками, которые отличают ее от любой другой. Понятно, что созданные скульптурные модели обязаны жителям Севильи, но методы работы учеников слабее, временами тяжелы, а иногда несколько архаичны для того времени, в которое они работают. Но севильский долг настолько очевиден, что его сложно не заметить.

Слова

Гарачико, место встречи артистов. Подход к изучению его Escuela Escultórica (школа скульптуры) в 17 веке

A partir del último tercio del siglo XVI, en Andalucía comienzan a gestarse dos escuelas escultóricas, Sevilla y Granada. Ambas inician sus andaduras durante el primer Renacimiento, definiéndose en el Manierismo y expandiéndose en los años del Barroco. No obstante, la extensión geográfica y perduración en el tiempo de la escuela hispalense es más larga que la granadina, pues su sombra se alargó por Andalucía occidental, Tenerife (Islas Canarias) e Hispanoamérica, gracias al monopolio del comercio con las Indias.

1.- Gestándose la escuela escultórica de Garachico: Juan González de Puga y Martín de Andújar Cantos.

Antes de abordar el estudio de la escuela que nos ocupa, se hace necesario aclarar que, para hablar de escuela han de darse en el tiempo una serie de factores. Primero, que exista una cabeza visible que cree un prototipo que se transmita de generación en generación; segundo, que consiga mantenerse en el tiempo propiciando el nacimiento de nuevos artistas; y finalmente, observar su evolución a partir del modelo primigenio.

No obstante, respecto a la escuela de Garachico²⁸⁶ debemos advertir una serie de detalles que la hacen diferente. Debido al poco tiempo que los dos discípulos principales - Francisco Alonso de la Raya y Blas García Ravelo- permanecieron en el taller de Martín de Andújar -su cabeza visible en Tenerife- por el viaje de éste para Antigua en

²⁸⁶ El término "escuela de Garachico", se ha venido utilizando para definir la presencia de unos artistas en esta zona de la isla de Tenerife, discípulos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, que implementaron unas tipologías iconográficas y unos modelos estéticos que permanecieron en el tiempo hasta el siglo XVIII.

Guatemala, los pupilos no pudieron finalizar su formación. Este dato se advierte claramente en sus cartas de aprendizaje. En la de Francisco, firmada el 15 de diciembre de 1637, se especifica que el aprendizaje sería por cinco años, pero Andújar se marcha en 1641, por lo que no pudo acabarlo. Por eso el discípulo en una cláusula indica que recibiría clases tanto “en estas yslas como en otras cualesquier partes donde el susodicho fuere, en cuya compañía yré”²⁸⁷. La de Blas se fija en cuatro años y se formaliza el 3 de junio de 1637. En su cláusula advierte que serviría a su maestro “en esta ysla y en otras partes, aunque fuera en Yndias de Su Magestad”²⁸⁸. Queda claro que, desde el comienzo de su formación conocían las intenciones del maestro, y aunque ambos lo aceptaron ninguno lo acompañó en su periplo americano. Tal es así que cuando se marcha Andújar para Guatemala, el primero se queda con el taller, recibiendo a varios discípulos a los que enseña lo que pudo aprender. Mientras que el segundo se muda a La Orotava donde abre su obrador; allí no solo se dedica a esculpir sino también a estofar, especialidad en la que destacó.

Este es el motivo por el que, desde nuestro punto de vista, la escuela que nos ocupa presenta unas características que la hacen diferente. Queda claro que los modelos escultóricos generados son deudores de los hispalenses, pero el *modus operandi* de los pupilos es más flojo, duro en

²⁸⁷ Domingo Martínez de la Peña y González, “El escultor Francisco Alonso de la Raya”, en *Anuario de Estudios Atlánticos* 13 (1967): 485-486.

²⁸⁸ Clementina Calero Ruiz, *Escultura Barroca en Canarias 1600-1750* (Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1987), 153.

ocasiones y a veces un tanto arcaizante para la época en la que trabajan²⁸⁹. Pero el débito sevillano es tan evidente que se hace difícil no advertirlo aunque el resultado no sea siempre el esperado pues los discípulos crean partir de los ojos formados de Andújar, quien a su vez lo aprendió de Montañés y Mesa²⁹⁰.

Los comienzos vienen de la mano de dos imagineros llegados de Sevilla. El primero es Juan González de Puga, quien consta trabajando en Tenerife como retablista y ensamblador en el segundo cuarto del siglo XVII²⁹¹. Nace en Bayona y, tras su estancia en Madeira y Santa Cruz de La Palma, se instala en Tenerife. En 1629 contrata la hechura del *Retablo Mayor* de la Iglesia de Santa Ana de Garachico. El encargo le vino a través de su mayordomo, el capitán Vicente Castillo²⁹², siendo posteriormente vendido a los hermanos Del Hoyo Calderón para colocarlo en su capilla²⁹³. Al año siguiente, en 1630 labra el de la iglesia del Buen Paso en Los Silos, ejecutando además el de la

²⁸⁹ Clementina Calero Ruiz, “Artistas y modelos. Imágenes arcaizantes en la escultura canaria del seiscientos. Garachico y su estela”, en *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas de Gran Canarias: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2017), 3-19.

²⁹⁰ Clementina Calero Ruiz, “La escultura del siglo XVII”, en *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura del barroco en Canarias* (Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2008), 168-177.

²⁹¹ Margarita Rodríguez González, “Pintoras-doradoras tinerfeñas: Ana Francisca”, en *VI Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988), 350.

²⁹² Carlos Rodríguez Morales (coord.), *Documentos Notariales sobre Arte y Artistas en Garachico (1522-1640)* (San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias y Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, 2008), 152-154

²⁹³ *Ibidem*, 167-171

Hacienda del Lamero, amén de los de Buenavista, Icod y Los Silos. Será en 1636 y en colaboración con Gabriel Hernández cuando ejecuta el manierista *Retablo de Nuestra Señora del Rosario* para el convento de Santo Domingo, hoy en la cabecera de la nave del Evangelio de la parroquia de Santa Ana. La pintora-doradora Ana Francisca se encargará de dorarlo y estofarlo (Fig. 1)²⁹⁴. Este retablo fijará las pautas a seguir posteriormente.

²⁹⁴ Margarita Rodríguez González, *op. cit.*, 1988, 349.



Fig. 1. Retablo de Nuestra Señora del Rosario, Juan González de Puga y Gabriel Hernández, 1636, Iglesia de Santa Ana, Garachico (Tenerife, España). Fuente: fotog. del autor.

Articulado en dos cuerpos y ático, destaca por el lenguaje clasicista empleado, columnas entorchadas, entablamentos decorados con triglifos y frontones partidos. Mismos esquemas advertimos en el que corona la nave de la Epístola, así como en el dedicado a la Virgen de Fátima que le fue encargado por el capitán Juan Francisco Jiménez Jorba Calderón para su capilla de San Raimundo, en el convento dominico, acabado ese mismo año. Deudores del círculo de Puga y su taller son el *Retablo Mayor* de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Buenavista (Tenerife), y varios menores del mismo templo, todos desaparecidos en el incendio de 1996²⁹⁵. Su hija y discípula María de Puga, se dedicó a pintar y a estofar, y en la década de los años ochenta del Seiscientos aparece dorando el Retablo Mayor de la iglesia de Santiago Apóstol de Los Realejos (Tenerife). En la misma línea y con ligeras variantes, respecto a los garachiquenses, se desarrolla el *Retablo del Gran Poder de Dios*, ubicado en la nave sur de la iglesia de San Marcos de Icod, entre la puerta principal y la torre. Se articula en dos cuerpos y ático, y tiene un solo nicho, ocupándose el resto con pinturas²⁹⁶. Tras lo expuesto queda demostrado que González de Puga fue el introductor de estos primeros modelos retablísticos, que consideramos el punto de arranque de esta manierista escuela norteña.

²⁹⁵ Clementina Calero Ruiz, *op. cit.*, 2008, 170-171.

²⁹⁶ Juan Gómez Gómez Luis-Ravelo, “Modelos de pervivencia contrarreformista en la retablística tinerfeña del siglo XVII. El retablo de Tábor de la iglesia de San Marcos de Ycod”, en *Icoden 3* (1999): 81-134.

Le sigue Martín de Andújar Cantos²⁹⁷ que está en Canarias desde 1634. Tras su corta estancia en Gran Canaria, La Palma -gracias a su amistad con Antonio de Orbarán- y La Laguna, se instala en Garachico, donde el 15 de julio de 1635 contrata la hechura del *Retablo Mayor* de la Iglesia de Santa Ana²⁹⁸. En el documento especifica que lo coronaría un Crucificado, además de las imágenes de Dios Padre y Nuestra Señora de la Concepción; sobre el tabernáculo se situaría la titular del templo, Santa Ana y en los cuatro nichos laterales San Pedro y San Pablo, y San Joaquín y San Juan Bautista²⁹⁹. Años más tarde, en 1641 y desde el puerto de Garachico, embarca para Guatemala, falleciendo en la década de los años 70. Según Domingo Martínez de la Peña³⁰⁰, Andújar vino a Canarias para mejorar su situación económica, ya que en Sevilla la competencia era muy grande, habían muchos talleres y los trabajos no alcanzaban los precios deseados. Cuando recaló en la villa tinerfeña se le ofrece la oportunidad de ejecutar el retablo mayor de su iglesia parroquial. Hay que hacer constar que, durante su estancia en Las Palmas de Gran Canaria, había diseñado un retablo para la capilla mayor de la catedral de Santa Ana, aunque no llegó a ejecutarlo; no obstante sí que construyó

²⁹⁷ José Concepción Rodríguez, “Los conflictos entre comitente y artista: Martín de Andújar, Sevilla, Canarias y América”, en *X Coloquio de Historia Canario-Americana* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I, 1994), 955-977.

²⁹⁸ Domingo Martínez de la Peña y González, “Historia del Nazareno”, en *Semana Santa Icod de los Vinos. El Nazareno 375º aniversario primera salida procesional* (Icod de los Vinos: Ayuntamiento de Icod de Los Vinos, 2013), 13.

²⁹⁹ Carlos Rodríguez Morales (coord.), *op. cit.*, 158-161.

³⁰⁰ Domingo Martínez de la Peña y González, “El escultor Martín de Andújar Cantos”, en *Archivo Español de Arte* 135 (1961): 217.

el dedicado a San Pedro para el que, además, talló su imagen titular según contrato firmado en 1635³⁰¹. Ese mismo año, antes de abandonar la isla, Bernabé Pérez - vecino de Telde- le encarga la hechura de una *Santa Lucía*³⁰². Hay que tener en cuenta que Andújar gozaba de cierto prestigio en esa isla, porque en la iglesia de Agüimes se veneraba un *San Sebastián* que el párroco le había comprado en 1632, cuando estuvo en Sevilla.

Su estilo es su mejor carta de presentación para probar su aprendizaje con Montañés, pues sabe aunar las antiguas formas realistas con las nuevas soluciones plásticas seicentistas, más atemperadas que las barrocas³⁰³. También su amistad con Alonso Cano es determinante, porque le supuso no sólo colaboración artística sino libertad para “no tener que estar librando una batalla con aquel escultor irascible y tan temido de sus compañeros de oficio por los crueles ataques de que los hacía objeto”³⁰⁴. Sus imágenes tienden al naturalismo, poniendo todo el énfasis en la talla de las cabezas, con rostros angulosos y severos, grandes ojos almendrados, bocas entreabiertas y labios gruesos, con el inferior carnosos y un tanto caído. Las barbas de sus Cristos son rizadas y partidas, y los cabellos siempre presentan una distribución ordenada a base de suaves ondas. Todos estos detalles se hacen visibles en sus dos *Nazarenos*. El de la iglesia de Santiago Apóstol de Los Realejos fue realizado junto con una Virgen de los

³⁰¹ Margarita Rodríguez González, “El escultor Martín de Andújar en Gran Canaria”, en *Anuario de Estudios Atlánticos* 31 (1985): 556-559.

³⁰² *Ibidem*, 559-560.

³⁰³ Domingo Martínez de la Peña y González, *op. cit.*, 1961: 219.

³⁰⁴ *Ibidem*, 220

Afligidos en 1637, tras el encargo efectuado por la Orden Tercera del convento franciscano de Santa Lucía³⁰⁵. El otro, localizado en San Marcos de Icod, según Martínez de la Peña se le encargó junto con una Dolorosa, San Juan Evangelista y la Verónica para que figurara en la procesión de la madrugada del Viernes Santo. Fueron sus promotores el beneficiado de la iglesia Alonso de Ocampo Sarmiento y el capitán Blas de Alzola, firmándose el contrato el 18 de mayo de 1637 (Figs. 2 y 3)³⁰⁶.



³⁰⁵ Carlos Rodríguez Morales, “Martín de Andújar y la Virgen de los Afligidos”, en *Vegueta* 7 (2003): 197.

³⁰⁶ Domingo Martínez de la Peña y González, *La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús* (Icod de los Vinos: Cabildo Insular de Tenerife y CajaCanarias, 2001), 132-137.



Figs. 2 y 3. Nazarenos (detalle), Martín de Andújar Cantos, 1637, Iglesia de Santiago Apóstol, Los Realejos e Iglesia de San Marcos, Icod de Los Vinos (Tenerife, España). Fuente: fotog. del autor.

Este modelo de Jesús con la cruz auestas deriva del *Jesús de Pasión* que entre 1610-1615 ejecutó Juan Martínez Montañés para la parroquia sevillana del Divino Salvador. Le fue encargado por la Hermandad de Pasión y aunque no está documentado, nunca se ha dudado de su autoría. Según Hernández Díaz,

Estilística, iconográfica y morfológicamente se puede adscribir sin titubeos a J.M.M. Es obra de vestir, pensada con carácter procesional, encarnado su desbastado cuerpo y de excepcional hermosura³⁰⁷.

No obstante será su discípulo Juan de Mesa, quien nos deje su mejor versión del tema en su *Jesús del Gran Poder* ejecutado en 1620, marcando un antes y un después en la escuela de la que procede. La escultura, que se venera en su basílica sevillana, lo representa cargando la cruz con las dos manos, pierna izquierda adelantada con gran zancada y rodilla flexionada. El cuerpo se inclina hacia delante por el peso del madero y la pierna derecha al quedar retrasada permite observar el talón ligeramente levantado. El rostro muestra pómulos marcados, gruesas y arqueadas cejas y boca entreabierta dejando visibles la lengua y los dientes. Resulta evidente que Andújar para sus *Nazarenos* tinerfeños, versionó el original de Mesa.

2.- Garachico y su escuela

Los primeros en estudiar la escuela de Garachico la consideraron deudora de la hispalense, concretamente de Montañés³⁰⁸. Nosotros opinamos que en realidad existe una

³⁰⁷ José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)* (Sevilla: Ed. Guadalquivir, S.L. 1987), 176-180.

³⁰⁸ Juan José Martín González, “La influencia de Martínez Montañés en Tenerife”, en *Archivo Español de Arte* 128 (1959): 323-324;

mezcolanza, pesando más la huella de Mesa que la montañesina, aunque que quede claro que la variedad de estilos es lógica, pues no se trata únicamente de Montañés vs Mesa, sino que la procedencia andaluza de muchas de las imágenes llegadas a la isla tuvieron su peso específico. Es el caso del *Cristo de la Misericordia* de la parroquial de Los Silos³⁰⁹ atribuido al jienense Francisco de Ocampo, y cuya relación con sus homónimos garachiquenses es clara.

Los modelos y las iconografías salidas de los obradores sevillanos llegaron a Tenerife mediante obras propias o de taller, o por la presencia en la isla de algún discípulo. Todas estas hipótesis concurren en Garachico, por lo que muchos escultores locales se aficianan a estos modelos. Primero tenemos la llegada de escultores relacionados con Montañés y Mesa, los ya mentados González de Puga y Andújar Cantos. Según Jesús Pérez Morera³¹⁰, González de Puga en Garachico

no trabajó en solitario, sino que, por el contrario, dirigió una verdadera compañía laboral y familiar, formada por todo un equipo de oficiales y aprendices. Miembro activo de este taller doméstico fue Gabriel Hernández de Oropesa (...) quien a la

Domingo Martínez de la Peña y González, “La escuela de Montañés en Tenerife: Martín de Andújar y su Nazareno de Icod”, en *Revista de Historia Canaria* 175 (1984-1986): 605-640.

³⁰⁹ Domingo Martínez de la Peña y González, “Cristo de la Misericordia”, en *La huella y la senda*, (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario, 2004), 350-352.

³¹⁰ Jesús Pérez Morera, “Juan González Puga y la escuela manierista de Garachico”, en *Semana Santa de Garachico* (Garachico: Ayuntamiento de Garachico, 1994), 24.

muerte de Puga continuó al frente de su taller, de manera que en 1662 concertó la hechura del retablo de la capilla mayor del convento de San Agustín de Icod.

Con Andújar se formaron Francisco Alonso de la Raya y Blas García Ravelo. Será Francisco Alonso quien quede al frente del taller y con él trabajaron Juan González, Luis González, Antonio Díaz y Felipe de Artacho; además de Juan Lorenzo, Juan Díaz de Ferrera y sus hijos José y Salvador Alonso de Figueroa. Instalado Andújar en Garachico, el 15 de julio de 1635, Bartolomé Lorenzo Guzmán y Gaspar Pérez de Illada le contratan el nuevo *Retablo Mayor*, concluido en 1639³¹¹. Solo dos años antes, en 1637, el maestro aceptaba como discípulos a Francisco Alonso y a Blas García. El primero de La Gomera y el segundo de Garachico, con dieciocho y diecinueve años. Con toda probabilidad los jóvenes aprendices van a participar en esta magna obra; una magnífica oportunidad la que se les brindaba de poder trabajar con su maestro. Aunque en su formación reciben nociones de arquitectura, escultura y pintura, se especializaron en imágenes procesionales para la Semana Santa, por lo que los consideramos escultores del pueblo, pues sus encargos proceden de hermandades y cofradías. Ejecutan imágenes-objeto, cuyo realismo inquietante les permite conectar con los fieles en la calle, estimulando todos los sentidos durante los recorridos procesionales. Quieren imitar aquéllas figuras que han visto salidas de las manos de su mentor, con quien se sienten tan identificados. No obstante y, aunque pasan los mismos años en el taller y reciben las mismas

³¹¹ Domingo Martínez de la Peña y González, *op. cit.*, 2013, 13.

enseñanzas, los resultados de uno y otro son diferentes. Francisco está más cercano al modo de trabajar de Andújar, a quien imita cuando, en 1644 se le encarga el *Cristo de las Aguas* con destino a la Iglesia del convento franciscano de Icod. Es cierto que, a su vez, a Andújar le había seducido el portentoso *Cristo de la Misericordia* de la parroquial de Los Silos, en quien se inspira cuando ejecuta el que coronaba el desaparecido Retablo Mayor de la iglesia matriz garachiquense, y que hoy preside su tabernáculo. De esta manera el crucificado de Francisco Alonso es la tercera versión del silense, pues la segunda se la debemos al propio Andújar. Unos años más tarde, en 1670, Alonso ejecuta otra versión por encargo de sor Francisca de la Asunción para el convento de monjas franciscanas de Garachico, hoy en la iglesia lagunera de San Lázaro. Será este último modelo el que versione el *Cristo de la Salud* de la iglesia de El Salvador de Alajeró (La Gomera)³¹². No solo la cabeza,

³¹² Silvano Acosta Jordán, *Informe-Memoria de Conservación y restauración. Cristo de la Salud, Iglesia de El Salvador, Alajeró (Gomera)* (Puerto de la Cruz, 30 de agosto de 2013). Archivo de la Delegación Diocesana de Patrimonio. Diócesis Nivariense. La Laguna. La imagen fue restaurada por Silvano Acosta Jordán, pues había sido destrozada en 1984 tras la salvaje intervención llevada a cabo por Jesús de León y Cruz, quien –entre otras cosas- le practicó un orificio en el pecho con salida por la espalda, donde se guardó un papel que con fecha de 8 de febrero de 1984 hacía constar los nombres del desafortunado y mentado “restaurador”, el del párroco en ese momento José Luis García y el del sacristán, quizás queriendo emular el documento que en 1899, con ocasión de la restauración del crucificado del Calvario lagunero, apareció un documento guardado en un pequeño agujero practicado en la cabeza, donde figuraba el nombre del autor Francisco A. de la Raya y el de la persona que lo había encargado, la madre Francisca de la Asunción del convento de San Diego de Garachico..

concretamente el rostro, sino el cuerpo repite los mismos esquemas, aunque nos enfrentamos a una figura más dura en su tratamiento y rígida en sus articulaciones, por lo que nos inclinamos a pensar que pudo haber salido de la gubia de alguno de sus discípulos, concretamente de la de su hijo Salvador Alonso de Figueroa (Figs. 4, 5, 6 y 7)³¹³.



³¹³ Clementina Calero Ruiz, *op. cit.*, 2017, 3-5.





Figs. 4, 5 y 6. Crucificados, Francisco de Ocampo (atrib), Los Silos / Crucificado, Martín de Andújar Cantos, 1635-39, Garachico / Crucificado, Francisco Alonso de la Raya, 1670, Calvario, La Laguna (Tenerife, Islas Canarias). Fuente: fotog. del autor.



Fig. 7. Cristo de la Salud, Salvador Alonso de Figueroa, s. XVII, Alajeró (La Gomera, España). Fuente: fotog. del autor.

A nivel general, muchos de los detalles que los identifican se materializan en las cabezas del *Apostolado* del baptisterio de la iglesia matriz de Santa Ana de Garachico, encargadas a ambos y posiblemente acabadas desde 1657. Las figuras formaban parte de la procesión del Despedimiento de Cristo y su Madre que salía del convento franciscano en Semana Santa, y era propiedad de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera³¹⁴. Cuando se suprimió la procesión, las imágenes se usaron para recrear el Cenáculo en el Monumento del Jueves Santo³¹⁵. En esos momentos, ya no estaban expuestas al culto por lo que se guardaban en un cuarto de la iglesia todo el año. En ellas se advierte un tímido intento de diferenciarlas para romper la monotonía. Todas muestran una ligera torsión del cuello y un buen estudio anatómico. En la *cabeza de San Juan*, advertimos detalles realistas como las hinchadas venas del cuello, los triángulos musculares anterior y posterior bien marcados y la clavícula. Todas las cabelleras son parecidas, labradas en suaves madejas (Figs. 8, 9 y 10). En las cabezas esculpidas por Martín de Andújar apreciamos modos semejantes aunque menos duros. Pero, los ensortijados cabellos sobre la frente esculpidos por Montañés, Mesa y/o Andújar, han cedido paso a una especie de cresta de ola y a

³¹⁴ Archivo Parroquial de Santa Ana, Garachico (en adelante, APAG). Cuentas de la Noble Orden Tercera. San Francisco 1805-1834. Libro costeadado por el abajo firmante para entender las cuentas que ha de dar de las limosnas que entran en su poder. Cargo de 1805. Fol 9: *Por catorce pesos que costaron dos cajas de sedro y un palo se sipres con qe. Se hicieron nuevos todos los cuerpos de la Ymagen de la Hermandad, esto es del Sor. y la Vigen y de los quinze Apostoles.*

³¹⁵ Domingo Martínez de la Peña y González, *op. cit.*, 1967: 474-476.

unos mechones ondulados a ambos lados de la cara. Así se advierte en la mentada cabeza de San Juan, donde los cabellos caen hasta las orejas, y la frente la corona un bucle ahuecado. La cara presenta labios carnosos, semi abiertos como de habla interrumpida, y bajo el labio inferior asoma una pequeña perilla, mientras que el bigote sigue la línea de la comisura de los labios. No cabe duda de que esta figura nos remite a otras ejecutadas por Juan de Mesa, como la que en 1620 ejecutó para la Hermandad del Gran Poder de Sevilla, y que en los recorridos procesionales acompaña a Virgen del Mayor Dolor y Traspaso. Si hacemos una comparativa está claro que una deriva de la otra, aunque los tirabuzones del segundo se han transformado en mechones ondulados; lo mismo ocurre con el moño que con Andújar y Mesa se dispone en pequeños rizos sobre la frente, y que aquí se convierte en un pequeño roquete; lo mismo respecto al bigote y la perilla. Es cierto que los labios, particularmente el inferior, siguen el mismo dibujo, carnoso y un poco caído. Este detalle es la seña de identidad de Andrés de Ocampo, apreciándose en su *San Juan Bautista* de la iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz (Tenerife), regalado por el almojarife del lugar a su ermita en 1599. La fórmula la heredó su sobrino Francisco de Ocampo y Felguera, y lo advertimos en varias de sus obras, sobre todo en su *Jesús Nazareno* de la iglesia sevillana de San Antonio Abad, fechado entre 1600-1611. Y la continúan usando Montañés, Mesa, Andújar y todos los artífices con ellos relacionados³¹⁶, incluidos los pupilos

³¹⁶ La misma manera la advertimos en el labio inferior del Crucificado de Santa Ana de Martín de Andújar y en los de Francisco A. de la Raya: el de las Aguas (Icod, 1644) y el del Calvario (La Laguna, 1670).

canarios. Asimismo la *cabeza de San Pedro* presenta un rostro más expresivo y dulce, menos duro que la de su homónimo grancanario tallada por Andújar en 1635³¹⁷.



*Fig. 8. Cabeza de San Juan Evangelista, Juan de Mesa, 1620, Basílica de Jesús del Gran Poder, Sevilla (España).*³¹⁸

³¹⁷ Margarita Rodríguez González, *op. cit.*, 1985: 559.

³¹⁸ Acceso el 11 de diciembre de 2022, <https://www.gran.poder.es>.

Es difícil saber quién es quién, porque salvo San Juan, San Pedro y Jesús, las restantes no presentan ningún atributo que los identifique, salvo que unos muestran unos labios ligeramente entreabiertos y otros cerrados, pero siempre el inferior ligeramente caído y carnoso. Ahora bien, teniendo en cuenta lo antes referido respecto a la manera de tallar las barbas si sería factible saber cuáles salieron de la mano de uno u otro. Hay que hacer constar que la restauración y limpieza a la que en su momento fueron sometidas, ha sido de las más acertadas, acercándonos a cómo tuvieron que haber sido en origen. Todo lo contrario ocurre con el resto de las imágenes relacionadas con esta escuela, donde la policromía ha sido salvajemente alterada; incluso, algunas tallas como ocurre con las cabezas de los apóstoles de los grupos de la *Santa Cena* de Garachico e Icod (c. 1664) o los *Santos Varones* de la parroquial de Guía de Isora -que en realidad son las dos cabezas que restan del Apostolado de Garachico-, han sido tan alteradas y repintadas que hacen prácticamente imposible su estudio³¹⁹.

³¹⁹ Clementina Calero Ruiz, *op. cit.*, 1987, 172-173 y 159-160.

CALERO RUIZ, Clementina "Garachico, punto de encuentro artístico. Aproximación al estudio de su Escuela Escultórica en el siglo XVII", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 40, NE Nº 15 – febrero - junio – 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 307-385





Figs. 9 y 10. Cabezas de San Juan Evangelista, Francisco Alonso de la Raya y Blas García Ravelo (atrib.), anterior a 1657, Iglesia de Santa Ana, Garachico / Anónimo canario, siglo XVII, Iglesia de San Antonio de Padua, El Tanque (Tenerife, España)). Fuente: fotog. del autor.

Las mismas soluciones plásticas se advierten en el *San Juan evangelista* de la parroquia de El Tanque, fechado en el siglo XVII, aunque su policromía está muy cambiada. La cabeza se inspira en la de su homónimo garachiquense y los cabellos se disponen de idéntica manera, advirtiéndose el saliente tupé sobre la frente, aunque los labios son más finos y más delicado el bigote y la perilla.

Mucho más interesante nos parece el paso procesional de *La Oración en el Huerto*, propiedad de la Venerable Orden Tercera Franciscana de Garachico. El conjunto lo componen Jesús y los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, al que se le suma un ángel fruto de las manos del escultor de Santa Cruz, Sebastián Fernández Méndez *el joven*³²⁰. Pese a que ha sido atribuido a Francisco Alonso de la Raya, opinamos que pudo darse la colaboración de Blas García. Particularmente interesante es la comparativa entre la cabeza del Cristo del Huerto y la del Predicador que García Ravelo hizo para La Orotava en 1667. La faz del Cristo del Huerto presenta frente fruncida, ojos con la pupila alta y boca entreabierta mostrando los dientes. La barba se distribuye a ambos lados de la cara en una triple fila de pequeños rizos y por la parte frontal no llega a partirse del todo, dibujando una especie de ese. La expresión del rostro evidencia el drama del momento; el sudor sangrante le empapa la cara y el cuello, advirtiéndose cómo las venas se hinchan por la fuerte tensión acumulada. El de La Orotava, por el contrario, tiene un rostro más relajado, frente lisa, cejas curvas, ojos almendrados y boca entreabierta. Los cabellos son similares, partidos por la mitad cayendo en

³²⁰ *Ibidem*, 319-320.

mechones ondulados dejando por fuera las orejas, pero sus carnaciones tan alteradas endurecen sus facciones.





Figs. 11 y 12. Cabezas de Cristo y San Juan Evangelista del paso procesional de la Oración en el Huerto, Francisco Alonso de la Raya y Blas García Ravelo (atrib.), siglo XVII, Iglesia de San Francisco, Garachico (Tenerife, Islas Canarias). Fuente: fotog. del autor.

Los tres apóstoles completan el grupo, aunque hubo un tiempo en el que desaparecieron provisionalmente del paso³²¹. Las cabezas de Pedro y Santiago recuerdan a las del apostolado ya comentado, aunque la de Juan es la que se nos antoja más interesante. Es delgada y fina, peinándose con una cabellera corta hasta la nuca; el tupé sobre la frente se ha convertido en un pequeño moño de perfil ondulado, que pareciera emular los rizados copetes de Andújar y Mesa pero, en ningún caso es un rizo menudo. El bigote y la perilla ponen la nota elegante, dotándolo de cierta identidad, alejándolo de los modelos más duros del Apostolado ya estudiado (Figs. 11 y 12)³²².

³²¹ Carlos Acosta García, *Semana Santa en Garachico* (Santa Cruz de Tenerife, 1989), 38.

³²² APAG. Cuentas de la Orden Tercera de San Francisco. 1805-1834. Cargo del año 1805. fol. 2 vº. “Por doce pesos que costaron unos lienzos de raso para hacer tres túnicas para los tres Apóstoles del Huerto y está incluido en ellos la echura de dichas túnicas y capas pues vinieron de las Monjas desnudos. El paso del Huerto estaba en las Monjas de Concepción desde que se quemó el Convento de San Francisco con el Bolcan, y de allí lo trayamos el Domingo de Ramos a la noche para hacerle la función el Lunes Santo, pero viniendo el Sor. Bicarío Dn. Francisco Martínez a este Pueblo por fallecimiento del Señor Bicarío Silba, intentó trastornar a su arbitrio la traída del Paso, y Yo por evitar tropelías lo deje en nuestra capilla, siendo presiso hazer todo nuevo a las Ymagenes porque vino el Sacristan José María Ortega y dijo que todo era de las Religiosas menos la ropa del Señor y quedó todo desnudo”.

Idem. fol. 5 vº. “Por quince pesos que costaron quince singulos para los doce Apostoles del Despedimento y los tres del Huerto”.

Idem. Descargo de los años 1826-1827. fol. 33. “Por cien pesos que costó un ángel para el paso del Huerto. Por cinco pesos la corona de flores para el mismo ángel. Por diez pesos que costó de pintar la vasa del Paso del Huerto”.

CALERO RUIZ, Clementina “Garachico, punto de encuentro artístico. Aproximación al estudio de su Escuela Escultórica en el siglo XVII”, en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 40, NE Nº 15 – febrero - junio – 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 307-385





Figs. 13, 14 y 15. Cristos de la Humildad y Paciencia, Francisco Alonso de la Raya (atrib.), 1641, Iglesia de San Francisco, Garachico) / c. 1680, Iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos / siglo XVII, Iglesia de Nuestra Señora de la Luz, Los Silos (Tenerife, España). Fuente: fotog. del autor.

Otras imágenes pasionistas, siguen las mismas pautas como el *Cristo maniatado* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, cuyas repetitivas fórmulas se aprecian especialmente en la talla de cabellos, barba y bigote, y en la variedad de *Cristos de la Humildad y Paciencia*³²³ que salieron de las manos de ambos. Con Francisco Alonso se relaciona el *Cristo de la Humildad y Paciencia* encargado por la Hermandad de la Cinta del convento agustino de Garachico en 1641, hoy en San Francisco. Unos Años más tarde, hacia 1680 hizo otro para la iglesia matriz de San Marcos Evangelista de Icod. Asimismo se le atribuye el de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz de Los Silos (Figs. 13, 14 y 15). También esculpió el *Cristo de la cañita* de la iglesia conventual de San Agustín y los *Cristos Predicadores* de Icod y Garachico. El primero lo encargó Bartolomé Gato, piloto de la carrera de Indias, que instituyó además su fiesta. Al segundo lo acompañaba una María Magdalena y fue propiedad de la capilla homónima del convento franciscano de Icod³²⁴.

Relacionado también con las celebraciones de la Semana Santa, son los grupos procesionales de la *Santa Cena*. En torno a 1664 recibe el encargo de hacer el de la iglesia de Santa Ana de Garachico. El mismo año, Magdalena de

³²³ Domingo Martínez de la Peña y González, “Iconografía cristiana y alquimia: El Señor de la Humildad y Paciencia”, en *Homenaje a Alfonso Trujillo* (Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, vol. I, 1982), 592-594.

³²⁴ Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas, “Los fundadores de la capilla de la Magdalena y la imagen del Cristo Vivo o de la Expiración”, en *Semana Santa de Icod*. (Icod de los Vinos: Ayuntamiento de Icod, 1984).

Évora y Pineda encargó otro similar que donó a la Hermandad del Santísimo de San Marcos de Icod. En su testamento expresó que, mientras la hermandad no tuviera capilla propia en la iglesia, las imágenes se guardarían en su casa y la procesión partiría, cada Jueves Santo de la ermita de Santa Lucía. Ambos conjuntos son similares, presentándose los apóstoles reunidos en torno a la mesa, excepto Judas que separado del grupo porta la bolsa de monedas en la mano.

Su compañero Blas García adquirió pronto fama como retablista e imaginero, aunque especialmente se alaba su maestría como estofador, por lo que en 1665 el capitán Juan de Franqui Gallego le encarga el dorado del *Retablo Mayor* del convento orotavense de monjas de San Nicolás. No obstante, su obra más conocida es el *Cristo Predicador* firmado y fechado en 1667, propiedad de la iglesia de la Concepción de La Orotava. También se le atribuye la de *San Fernando*, de la iglesia agustina de la misma población, que destaca por los admirables estofados de su vestimenta (Figs. 16 y 17). Asimismo, se supone que de su gubia salió el *Cristo de la Humidad y Paciencia* del mismo templo.



Figs. 16 y 17. Cristo Predicador. Blas García Ravelo, 1667, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava / San Fernando (det.), Blas García Ravelo (atrib.), siglo XVII, Iglesia de San Agustín, La Orotava (Tenerife, España). Fuente: fotografías del autor.

No obstante, las iconografías infantiles serán las más versionadas, especialmente las que presentan al Niño Jesús bendicente o de pasión, y a San Juanito como figuras exentas; modelo reinterpretado desde la Edad Media, con antecedentes en grabados y estampas, como el de Martín de Vos consagrado en el siglo XVII. Estos prototipos reaparecen con fuerza después de Trento, consolidándose a lo largo del Seiscientos. Normalmente son figuras desnudas, cuyo aspecto permite que cambien de postura según las diferentes fiestas del calendario litúrgico.

En Sevilla una de las primeras figuraciones del tema se debe a Jerónimo Hernández. Hablamos del prototipo creado en la segunda mitad del siglo XVI -entre 1581 y 82- para la Cofradía del Dulce Nombre del convento sevillano de San Pablo, hoy de la Quinta Angustia³²⁵. Será, no obstante, Juan Martínez Montañés quien le imprima carácter cuando en 1606 ejecuta al *Niño Jesús* titular de la Hermandad del Sagrario de la Catedral hispalense, fijando la versión definitiva de esta popular iconografía andaluza. Su impacto será tal, que se recurrió a vaciados en plomo y peltre para atender la gran demanda y poder satisfacer a quienes no podían costear una imagen lignaria³²⁶. Este será el modelo que imiten –con ligeras variantes- discípulos y seguidores, tanto en Andalucía como en Canarias. El original montañésino presenta un Niño en clasicista *contraposto*, cuya suave curvatura dibuja una elegante ese praxiteliana. De movida composición, tiene una cabeza de rostro

³²⁵ Jesús Palomero Páramo, *Gerónimo Hernández* (Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981), 54.

³²⁶ José Hernández Díaz, *Juan Martínez Montañés (1568-1649)* (Sevilla: Ed. Guadalquivir, S.L. 1987), 123-124.

aniñado y cabello en capote ondulado. Este modelo fue rápidamente aceptado en la época, convirtiéndose su discípulo Juan de Mesa en su ferviente seguidor, reproduciéndolo aunque exagerando las poses y los cabellos, que en sus manos son más rizados y elevados.

La cantidad de pedidos por parte de iglesias, conventos o particulares hará que a las islas lleguen muchas de estas figuras infantiles. En principio triunfa el modelo de Martínez Montañés, pero en adelante será el prototipo de Mesa el más aplaudido, especialmente gracias a los vaciados en plomo o peltre ejecutados por el flamenco Diego de Oliver que,

consiguió el modelo de la Sacramental del Sagrario de Sevilla para sus envíos, siendo también objeto de sus copias en plomo la pieza en barro que el maestro de la Carrera de Indias Francisco López concertó con Juan de Mesa: hasta veintiséis imágenes de esta iconografía fueron enviadas en un navío por Oliver para su comercio en América³²⁷.

Mesa crea una versión infantil deudora de Montañés, a la que incorpora una serie de rasgos propios que los hace diferentes. Sus Niños son menos delicados y más corpulentos, de cuerpo regordete y vientre hinchado; aumenta el volumen de la cabeza y multiplica lo rizos de

³²⁷ Manuel Roldán, “Niño Jesús de Montañés, de Alemania a América pasando por el Sagrario de la catedral”, en *Pasión en Sevilla*, acceso el 25 de diciembre de 2022 <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/nino-jesus-montanes-alemaniaamerica-pasando-sagrario-la-catedral-121201-1514147061.html> .

los cabellos, y los rostros tienen cejas alargadas, ojos almendrados y carrillos mofletudos. Pero sin duda lo más destacado es “el ritmo de curvilíneos rizos, que elevan el tupé central, avanzan hacia la frente en pico y redondean el ovalo del rostro, potenciando el volumen de las sienes para acabar en espesas patillas”³²⁸.

Tanto Montañés como Mesa fueron muy aficionados al tema, de modo que con la gubia del primero se asocian el *San Juanito* de la Iglesia de Santa Úrsula en Adeje y el *Niño Jesús* de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Buenavista³²⁹, desaparecido en el incendio de 1996. Con el mismo autor se han relacionado el *Niño Jesús bendicente* de la colección Saavedra Togores en Santa Cruz de Tenerife³³⁰, y el *Niño Jesús cautivo* de la Catedral Metropolitana de México. La leyenda de este último refiere que, el barco que lo trasladaba desde Sevilla fue asaltado en 1622 por piratas berberiscos. El encargado de su traslado, Francisco Sandoval de Zapata, y la escultura fueron llevados a Argel y allí estuvieron confinados durante siete años. Aunque el cabildo catedral pagó los dos mil pesos del rescate, la imagen no llegó a México hasta 1629,

³²⁸ Pedro Moreno de Soto, “La escultura barroca en plomo de Osuna”, *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna* 17, (2015), acceso el 25 de diciembre de 2022 <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-LaEsculturaBarrocaEnPlomoDeOsuna-6270190.pdf>.

³²⁹ Ulpiano Pérez Barrios, *Buenavista. Estudio Histórico-artístico* (La Laguna: Labris Ed., 1985), 78-79.

³³⁰ Juan Gómez Luis-Ravelo, “Niño Jesús bendicente”, en *La huella y la senda* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario, 2004), 336.

construyéndose una pequeña capilla para darle culto. Para Jorge Bernales se trata de una pieza salida de los talleres de Montañés, fechándola entre 1608 y 1615³³¹, mientras que Hernández Díaz lo relaciona con talleres premontañesinos, en concreto con el del escultor Diego de Velasco³³².

También los *Niños de Belén* de la catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria entran en la misma categoría. En realidad se trata de dos esculturas cuyo nombre deriva de la capilla donde estuvieron primeramente expuestos, dedicada a Nuestra Señora de Belén, en un retablo construido por Alonso de Ortega en 1695. Ambos llegaron en 1626 tras la donación efectuada por el canónigo García-Tello Ossorio el 7 de mayo de ese año³³³. Actualmente están en la capilla de San José. Las dos figuras, un *Niño Jesús* y un *San Juan Bautista niño*, se relacionan con obradores hispalenses cercanos a Montañés, especialmente por lo que a la figura del Niño Jesús respecta, aunque su pose y el delicado tratamiento de la talla nos evoca los modelos de Mesa. El Niño ejecutado en madera y plomo policromado, es casi idéntico al que se veneraba en la Iglesia de Buenavista, y pese a que en su momento se adscribió a Juan Martínez Montañés, nos parece más cercano al arte de su discípulo, aunque los brazos se colocan de modo diferente pero los rostros son gemelos. El *San Juanito* presenta características similares, usándose

³³¹ Jorge Bernales Ballesteros y Federico García de la Concha Delgado, *Imagineros andaluces de los siglos de oro* (Barcelona: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986), 44.

³³² José Hernández Díaz, *op. cit.*, 261.

³³³ Santiago Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992), 471 y 151-152.

nuevamente en su hechura madera y plomo fundido. Su mano izquierda sostiene un banderín de plata y el dedo índice derecho señala al suelo.

Pero el más cercano al modelo del alcalaíno es el *Niño Jesús* que preside el ático del retablo de la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, en La Gorvorana (Los Realejos). Es cierto que carece de la gracilidad del hispalense, pero la cara, disposición de los rizos del pelo y la colocación de los brazos parecen evocarlo. La imagen era propiedad de los dueños de la hacienda de La Gorvorana que lo donaron al recinto para colocarlo en su retablo. Comparándolo con el modelo del que deriva, aquél interactúa más con el espectador a través de su expresiva mirada, tiene una pose más movida, el cuerpo es más esbelto y delgado, y las piernas más finas y separadas, dibujando su clasicista pose una suave curva. El nuestro por el contrario aunque tiene un buen modelado, es más frontal, presentando un cuerpo menos esbelto, más regordete y aniñado, con el vientre más pronunciado y los muslos unidos. No obstante la dependencia del modelo hispalense es clara, especialmente por lo que respecta al dibujo de las cejas, ojos, nariz recta y labios, sucediendo lo mismo respecto al tratamiento de los cabellos. Su anónimo autor ha mezclado los modos de Montañés y Mesa, pues el cuerpo parece repetir el modelo de Mesa en el sentido de que apenas se curva, mientras que la cabeza está más cercana a Montañés. También en la iglesia realejera de Nuestra Señora de los Dolores de Palo Blanco, se conserva un Niño Jesús de porte montañesino,

regalado por Agustín Fernández Vasconcelos a mediados del siglo XVIII³³⁴.

Con el mismo taller de Juan Martínez Montañés se relaciona la *Virgen de Candelaria con el Niño* del Museo Diocesano de Arte Sacro de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas. Siguiendo el modelo original, María sujeta al Niño que lleva un pajarito en sus manos. La cabellera le resbala por hombros y espalda, y su cara de clásico perfil presenta frente despejada y ancha. A simple vista evoca el arte del maestro, pero su autor no logra imprimirle al rostro la dulzura y la melancolía que emana de sus vírgenes, ya que ésta se nos antoja más rígida e inexpresiva. Viste túnica y capa estofada como una sacerdotisa, soportando sobre su brazo izquierdo al Niño cuyo cabello en exagerado copete repite el peinado reiteradamente copiado e imitado por Mesa y sus seguidores. Es en base a ello que nos inclinamos a considerarla deudora del estilo de ambos. Pues si bien es cierto que su posado recuerda los modelos del jienense, caso de la Virgen con el Niño de la capilla del Reservado del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla), el Niño está más cercano al cordobés, especialmente por el alto moño frontal. En el mismo museo se expone un *Niño Jesús* regalado por Monseñor Infantes Florido en el pasado siglo XX, que también parece más cercano al círculo de Mesa que al montañésino.

Respecto al conocido *Niño Jesús de la siervita*, de la iglesia de San Pedro en El Sauzal (Tenerife), escasean todos los datos. No se sabe nada de su procedencia ni autoría, aunque

³³⁴ Gerardo Fuentes Pérez y Margarita Rodríguez González, “Arte”, en *Los Realejos: una síntesis histórica*, (Los Realejos: Ayuntamiento de la Villa de Los Realejos, 1996), 172.

se ha apuntado un posible origen peninsular, adscribiéndose a la escuela del Guadalquivir, y más concretamente a Martínez Montañés, pero no existe ninguna referencia al respecto en el archivo parroquial. El Niño está de pie, sostiene con la mano izquierda una cruz de plata y con la derecha bendice. Viste túnica tallada y estofada, y aunque hoy en día lleva ojos de cristal en origen los tuvo pintados. Este Niño Jesús nos recuerda al que sobre sus hombros transporta el San Cristóbal de la parroquia sevillana del Divino Salvador, obra de Montañés, fechada entre 1597 y 98. La cabeza del infante en “forma de torre, con frente olímpica, inscrita por movida cabellera; con perlas o guedejas laterales y moño central”³³⁵, es casi idéntica a la del ejemplar canario; ocurriendo lo mismo con el dibujo de la cara, regordeta y con ligera papada bajo el mentón. Las manos derechas con la que ambos bendicen son idénticas, y lo mismo sucede con el tratamiento de los quebrados pliegues de las túnicas. Su nombre deriva de la leyenda recogida por sor Clara de Santa Juana relacionada sor María de Jesús, conocida como la siervita del Sauzal. En unas notas manuscritas de su cuaderno personal escribió que, cuando era niña siempre jugaba en la iglesia con un niño que le abría la puerta. Estos son los únicos datos con los que contamos, de modo que en base a ellos y, teniendo en cuenta que sor María nace en 1643, la imagen podría fecharse a principios del siglo XVII, relacionándosela con los modos de trabajar de Montañés o con su taller³³⁶.

³³⁵ José Hernández Díaz, *op. cit.*, 100-103.

³³⁶ Clementina Calero Ruiz, “Niño Jesús de la Siervita”, en *La Huella y la Senda* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes y Diócesis de Canaria. VI Centenario, 2004), 494-495.

Por el contrario, con Juan de Mesa se corresponde el *Niño Jesús* del museo sacro de la iglesia de San Marcos de Icod. La pieza fue un regalo que la pintora-doradora Ana Francisca La Perla le hizo al convento franciscano del Espíritu Santo de Icod, tal y como consta en la carta de donación fechada el 18 de octubre 1643. La misma artista regaló otra imagen del Niño Jesús al convento franciscano de La Laguna, antes de 1635³³⁷. Aunque Gómez la cree obra de Juan de Mesa, Martínez de la Peña la considera salida de las manos de Montañés³³⁸. La figura es más robusta y menos clasicista, tiene hombros estrechos, cuerpo regordete y cara mofletuda. Un modelo muy repetido en los ejemplares canarios. Según parece, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla se guarda un ejemplar tallado en madera, adscrito a Juan de Mesa y ejecutado hacia 1625, considerado el “modelo matriz para la serie de reproducciones en plomo policromado que se realizaron posteriormente”³³⁹.

Teniendo en cuenta lo señalado, y atendiendo a las formas que presentan, especialmente en el tratamiento de las cabezas y disposición de los cabellos, hemos localizado varias imágenes en Canarias. Es el caso del *Niño Jesús* del baptisterio del Real Santuario Insular de Nuestra Señora de Las Nieves (La Palma), una pieza de la que escasean todos los datos. No aparece en los inventarios de 1681, 1697 y 1718, ni tampoco en las revisiones y adiciones de 1757 y 1778. En el siglo XIX, entre 1802 y 1847, se anota la existencia de una imagen de vestir del Niño Jesús en el altar

³³⁷ Juan Gómez Luis-Ravelo, *op. cit.*, 2004, 334-336.

³³⁸ Domingo Martínez de la Peña y González, *op. cit.*, 2001, 182.

³³⁹ Juan Gómez Luis-Ravelo, *op. cit.*, 2004, 335.

de la Virgen del Buen Viaje, pero no será hasta 1924 cuando, según consta en su inventario, aparezca por vez primera en su emplazamiento actual, colocado sobre la pila bautismal³⁴⁰. El Niño de pie y desnudo, bendice con la mano derecha, y con la izquierda sujeta una cruz de plata. El cuerpo dibuja una exagerada curva que le genera gran inestabilidad, y a diferencia de otros ejemplares está dotado de anchas caderas y rollizos muslos.

En el mismo santuario existen otras imágenes deudoras de este modelo, como son los angelitos del nicho de la Virgen, que según Pérez Morera podrían ser del maestro poblano Antonio de Orbarán, pues en 1648 recibió el encargo de ejecutar un nuevo retablo. La pareja de ángeles que, según el mismo autor, corrían el velo que cubría el nicho de la Virgen y un Niño Jesús de plomo bastante repintado. Respecto a los ángeles de las paredes laterales de la hornacina, parecen más arcaicos aunque con mejor calidad y ejecución que los de la peana mariana.

En la misma isla, pero en San Blas de Mazo, hemos localizado otro ejemplar que parece versionar al modelo icodense. Su Hermandad se creó en 1640 a petición del capitán Gaspar de Olivares Maldonado y Lucas Perdomo y Lorenzo. Cabe dentro de lo posible que fuera el mismo capitán quien regalara la imagen, que ya aparece inventariada en 1650. Su fiesta se oficiaba cada uno de enero, donde además elegían al hermano mayor y se comprometían a celebrar,

todos los domingos segundos del mes de cada un
año (...) de haser prosesion solene por fuera de la

³⁴⁰ Debemos estos datos a la amabilidad del profesor Dr. Jesús Pérez Morera.

iglesia a el santo nonbre de jesus acudiendo a ella
todos los hermanos que ubiere en esta ermandad³⁴¹.
Se trata de una variante del *Niño Jesús bendicente*, cuyo
rostro de ojos almendrados y nariz recta, llama la atención
por el dibujo de sus labios y sonrosadas mejillas.



Fig. 18. *Niño Jesús “el parterito”, anónimo sevillano, anterior a 1633, Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna (Tenerife, España). Fuente: fotog del autor.*

³⁴¹ Debemos estas noticias a la amabilidad profesor Dr. Jesús Pérez Morera, extraídas de un texto inédito redactado en 1993, con motivo de la exposición que se iba a celebrar en la isla de La Palma para conmemorar los 500 años de la fundación de su capital, Santa Cruz.

En la misma línea habría que situar al *Niño Jesús* de la iglesia lagunera de Nuestra Señora de la Concepción, conocido por el *parterito* por los poderes taumatúrgicos que se le atribuían como enfermero y fecundador. Preside su retablo-hornacina regalado por el capitán Lázaro de Abreu en 1720. Se trata de un vaciado en peltre enviado por el canónigo de la catedral hispalense Juan Manuel Suárez, tal y como estipuló en su testamento firmado en Sevilla en 1633³⁴², pese a que José Rodríguez Moure no lo inventaría hasta el siglo XVIII³⁴³ (Fig. 18).

El peltre solía usarse para aquellos ejemplares que se hacían para exportar porque eran más baratos y se hacían más rápido, compitiendo sin problema con los lignarios. En Sevilla habían muchos especialistas en esta técnica, como Diego de Oliver que trabajaba niños de plomo y estaño. Durante años vació varias imágenes infantiles, entre ellos el modelo de Martínez Montañés. Esta modalidad de vaciado se practica en Sevilla desde el siglo XVI, como se advierte en una carta de aprendizaje fechada en 1574, donde el pintor Francisco Ramos se compromete a enseñarle al limeño Cristóbal Gómez de Sarabia a vaciar de medio relieve y bulto entero³⁴⁴. Un buen ejemplo es el *Niño Dios*

³⁴² Pablo Amador Marrero *et al*, *La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la iglesia de la Concepción* (La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Concejalía de Patrimonio Histórico, 2016), 163-164.

³⁴³ José Rodríguez Moure, *Historia de la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de la ciudad de La Laguna* (La Laguna: Establecimiento tipográfico de Suc. De M. Curbelo, 1915), 217.

³⁴⁴ Celestino López Martínez, *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés. Notas para la Historia del Arte* (Sevilla: Rodríguez Jiménez y C^a. 1929), 15.

Bendiciendo que, relacionado con un discípulo de Martínez Montañés, arribó a Santiago de Chile a finales del siglo XIX. Lo trajo el arzobispo Mariano Casanova, tras habérselo entregado el ingeniero ferroviario Mateo Clark, quien más tarde lo regaló a la congregación de las Hermanas de la Providencia. Su anónimo autor sigue el modelo del Sagrario hispalense, habiéndolo ejecutado entre 1620 y 1630 “cuando el tratamiento anatómico, proporciones clasicistas y el inigualable *contraposto* del maestro, ceden en formas más humanizadas con las redondeces propias de la infancia”³⁴⁵. La pieza es lignaria pero hay constancia de la llegada a Chile de vaciados en plomo o peltre, como el *San Juan Bautista niño* de escuela sevillana conservado en una colección particular³⁴⁶.

De la misma procedencia parece ser el *Niño Jesús* de la ermita de San Juan de Güímar, venido de la Península al acabar la Guerra Civil. La pieza la trajo Manuel Castro Gómez, tras la donación hecha por las monjas laguneras del Buen Consejo. La figura mantiene la postura tradicional, soportando el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda y dejando la derecha levemente retrasada. Su rolliza anatomía difiere del modelo montañésino original, acercándolo a Mesa resaltando con claridad la curva del vientre. También es propio de este escultor la solución dada a los cabellos, con el agrupamiento elevado en mechones en la parte central y profundas entradas laterales, pero la cara de ojos saltones y labios gruesos lo alejan del modelo primigenio.

³⁴⁵ Claudio Díaz Vial, “El arte escultórico en el Reyno de Chile. Esculturas chilenas de la escuela hispalense”, en *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile: siglos XVI al XX* (Santiago de Chile: Onograma, 2016), 61.

³⁴⁶ *Ibidem*, 61.

Vaciado en plomo, nos recuerda el estilo del citado Diego de Oliver, con la excepción de los cabellos.

Siguiendo estos modelos hemos localizado otras imágenes³⁴⁷ como los dos Niños que acompañan al Nazareno de la iglesia del Dulce Nombre de La Guancha (Tenerife). Las figuras lignarias son gemelas, a excepción de la colocación de los brazos. Pese a su interés no existen datos en el archivo parroquial que indiquen ni procedencia, ni fecha de llegada al templo. En la década de los años 60 del siglo XX, el párroco saliente Antonio Pérez Díaz, le indicó al entrante Francisco Hernández García, que estaban en muy mal estado y mutilados, añadiendo que “estaban tallados en forma de ángeles”³⁴⁸. Pese a parecer idénticos, por la colocación de los brazos nos inclinamos a pensar que se trata de un *Niño Jesús* y un *San Juan Bautista niño*, aunque hoy en día acompañen como niños al Nazareno y le sostengan los cordones del cíngulo.

También en Taganana tenemos dos ejemplares, aunque se encuentran en muy mal estado de conservación³⁴⁹. El primero pertenece a la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves y deriva del consabido modelo montañésino. Se le

³⁴⁷ Clementina Calero Ruiz, “Proyección de los modelos hispalenses. La iconografía infantil en la escultura en Canarias en el siglo XVII. Origen y desarrollo”, en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2020): 1-21.

³⁴⁸ Eduardo Espinosa de los Monteros y Moas y Estanislao González y González, *Historia de la Fuente de la Guancha* (Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de la Guancha, 2005), 201 y 199.

³⁴⁹ José Lorenzo Chinae Cáceres, “Nuevas aportaciones al estudio del patrimonio escultórico de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana”, en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado* (La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2014), 97-98.

conoce con el apelativo del *Dulce* o *Santo Nombre de Jesús*, una de las devociones más antiguas del templo, recibiendo culto desde 1568. En el siglo XVII, quizás después de 1686, fue sustituida por la actual³⁵⁰, y a pesar del mal estado en que se encuentra, el recuerdo sevillano se plasma,

en la sinuosa curvatura del tronco, *contrapposto* de las piernas, brazos proyectados hacia delante —en la línea del modelo de la sacramental sevillana—, y ligero ladeo de la cabeza. No ocurre lo mismo con los ensortijados cabellos, que a diferencia de aquel son más cortos y presentan grandes entradas laterales. Pero la mirada compasiva de ambos es la misma³⁵¹.

Respecto a su cronología, Negrín Delgado la sitúa entre 1684 y 1721³⁵². El otro ejemplar está en la ermita de Santiago Apóstol de Lomo de las Bodegas, también en Taganana. Es un vaciado en plomo policromado, pero a pesar de su pésimo estado de conservación, su forma está muy cercana a los modelos de Mesa, recordando a alguno de los ya estudiados de Icod, La Laguna, El Tanque o Santa Cruz de La Palma. En este caso se diferencia de aquéllos por el movimiento de sus brazos. En un inventario de la ermita efectuado por su párroco Etelvino López Abúlez se le cataloga como una “pieza de gran valor de fecha de mil ochocientos ochenta y algo”³⁵³. No obstante, no cabe duda de que se trata de una obra seiscentista y posiblemente,

³⁵⁰ Constanza Negrín Delgado, *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana. Estudio histórico-artístico* (texto inédito, 1985), 136.

³⁵¹ Clementina Calero Ruiz, *op. cit.*, 2020, 14.

³⁵² Constanza Negrín Delgado, *op. cit.*, 138.

³⁵³ *Ibidem*, 139.

dado que es un vaciado en plomo, haya sido traída de Andalucía.

El Niño descansa el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, retrasando ligeramente la izquierda, al tiempo que levanta el brazo izquierdo adelantándolo y baja el derecho, como si intentara comenzar a girar; en este detalle es donde se aleja de los ejemplos antes mencionados. En su rostro a pesar de sus muchos repintes, advertimos los rasgos ya varias veces señalados, una tímida sonrisa y los cabellos rizados, de nuevo, que se elevan sobre la frente dejando ver unas pronunciadas entradas³⁵⁴.

Asimismo y en una colección particular en el Puerto de la Cruz (Tenerife), hemos localizado otro ejemplar tipológicamente afín. Es de madera y tiene los brazos articulados pero en origen estuvieron fijos, desconociendo el momento en que fueron mutilados. La figura transmite una cierta inestabilidad por el acusado *contraposto*, pues eleva excesivamente la cadera derecha. Presenta faltas de policromía y repintes, especialmente en la cara, y pérdida de varios dedos de ambas manos. Sin duda estamos ante un ejemplar del Seiscientos aunque de factura más popular. Se peina con la consabida moña sobre la frente pero sin entradas pronunciadas, y muestra como es habitual, el vientre hinchado y un poco tripudo causado por la propia postura que adopta.

Otros dos ejemplos se encuentran en la capilla del Calvario, en el Puerto de la Cruz (Tenerife); aunque deudores de los antedichos prototipos, son de cronología posterior. Por

³⁵⁴ Clementina Calero Ruiz, *op. cit.*, 2020, 14.

desgracia no se han escapado de los repintes, tratándose de dos niños desnudos, prácticamente idénticos salvo por la colocación de los brazos y mismo peinado con alta moña. Aunque son de madera, su mayordomo apunta que las cabezas son de otro material, quizás de papelón. Cada uno de ellos porta una pequeña cruz. Se desconocen los datos referidos a su origen y procedencia, solo sabemos que fueron propiedad de las hermanas Mercedes y Juana Hernández del Castillo que eran las encargadas de adornar la Cruz del Calvario cada tres de mayo por las Fiestas de la Santa Cruz. Las figuras se colocaban -y colocan- a ambos lados de la cruz, portando instrumentos de la pasión y, si bien derivan de los modelos ya repetidos, por su hechura parecen posteriores.

De factura más popular es el que figuró en la exposición *Niños Jesús. El Verbo se hizo Carne y el Misterio se hizo Arte*, celebrada en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava (Tenerife), entre el 19 de diciembre de 2010 y el 8 de enero de 2011. Organizada por el padre Antonio Hernández Hernández con la colaboración de Ignacio Hernández y el técnico del Archivo Parroquial Alejandro Martín, se expusieron varias esculturas. La que nos interesa pertenece a una colección particular, es de autor anónimo y se fecha en el siglo XVII. Fue su propietaria D^a Marina de Franchi que lo tuvo en su oratorio familiar en la casa Tafuriaste, pasando posteriormente a manos de Francisco Bautista Lugo. Estamos ante una versión popular del tema y aunque su anónimo escultor intenta seguir las pautas de los modelos antiguos, comete evidentes fallos anatómicos, especialmente por lo que respecta a las caderas, “pues en su afán por recrear la curvatura del tronco levanta excesivamente la cadera

izquierda de modo que si pusiéramos ambas piernas rectas, la derecha quedaría corta”³⁵⁵.

Respecto a la isla de Gran Canaria, concretamente en el museo sacro de la Iglesia Matriz y Arciprestal de Santiago de los Caballeros de Gáldar, se exponen dos ejemplares más de *Niños Jesús*. Uno de ellos según la fórmula habitual sostiene su cuerpo con la pierna derecha, flexionando muy levemente la izquierda. La mano derecha la adelanta para bendecir, mientras que la izquierda sostiene una cruz de plata. La cabeza, levemente inclinada hacia delante, se remata con el consabido peinado levantado en moña, que deja amplias entradas a ambos lados de la frente. Respecto al rostro no es tan aniñado como en los ejemplos ya vistos. El niño descansa sus pies sobre un cojín, igual que en el modelo hispalense, adornado por dos volutas a los lados, aunque falta una de ellas.

El segundo parece versionar al anterior, tanto en la postura del cuerpo como en los brazos, aunque carece de la cruz que presumiblemente tuvo. La mano derecha con la que bendice está muy adelantada, y un tanto desproporcionada para la delgadez del brazo, y la cabeza bastante inexpresiva mira frontalmente. Da la impresión de haber sufrido una intervención posterior, ya que la cabeza es hueca, presenta un profundo agujero lateral y parece modelada en escayola. Los cabellos intentan recordar los ensortijados, aunque la moña se ha convertido en una especie de onda que remata la frente, y el resto se dispone a ambos lados de la cara por lo que nos inclinamos a pensar que estamos ante una representación popular del tema culto. Desconocemos la procedencia de ambos, aunque según López García uno de

³⁵⁵ *Ibidem*, 16.

ellos pudo haber estado en la ermita galdense de Nuestra Señora de la Vega³⁵⁶. Según la cartela que los identifica en el museo sacro, el primero se fecha en el siglo XVIII, aunque pensamos que podría ser de finales de la centuria anterior, mientras que el segundo nos inclinamos a datarlo en el Setecientos.



³⁵⁶ Juan Sebastián López García, “Nuestra Señora de la Vega en la historia de Gáldar”, en *Homenaje a Alfonso Trujillo* (Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, vol. I, 1982), 514.



Fig. 19. San Juan Bautista niño, anónimo sevillano, siglo XVII, Ermita de Nuestra Señora de los Reyes, Garachico (Tenerife, España). Fuente: fotog. José Velázquez Méndez.

Muy interesante es también el *San Juan Bautista niño* de la ermita de Nuestra Señora de los Reyes de Garachico (Tenerife), de excelente tallado y policromía. Parece versionar -con ligeras variantes- a su homónimo de Adeje. Así, el libro en el que descansa el cordero en el ejemplar adejero está abierto y el cuerpo del animal más elaborado, mientras que en este caso está cerrado y la hechura del cordero es más popular. Por lo que respecta a la posición del brazo y mano derecha, en ambos casos es idéntica. Viste túnica con una única abertura en la pierna derecha, y un manto que sostiene sobre el brazo izquierdo, anudándose a la derecha y sobre el hombro izquierdo. El tratamiento del cabello, especialmente por la parte trasera es idéntico a la mayoría de los ejemplares estudiados, mientras que por delante se eleva en alto copete acabando en rizos simétricos sobre la frente, de modo que las entradas laterales no son pronunciadas. La postura es frontal, en ligero *contraposto*, flexionando levemente la pierna derecha (Fig. 19).

Otra variante la encontramos en los *Santos Niños Justo y Pastor*. La diferencia se advierte en los cabellos al sustituirse la moña rizada sobre la frente por un tupé ondulado, semejante al que presenta el evangelista San Juan del paso de la *Oración en el Huerto* ya estudiado. Las figuras fueron talladas por Francisco Alonso de la Raya en su taller de Garachico en 1659, con destino a su ermita en Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente están en el Museo Diocesano de la catedral de Santa Ana de Las Palmas³⁵⁷. La moña ensortijada ha sido sustituida por un tupé frontal ondulado, y los tirabuzones laterales se transforman en sinuosos mechones que se recogen detrás

³⁵⁷ Clementina Calero Ruiz, *op. cit.*, 1987, 171-172.

de la oreja, dejando ésta al descubierto. Los perfiles de las caras son clasicistas, así como sus poses, vistiendo túnicas y mantos tallados estofados.

Idéntica fórmula la apreciamos en el *San Juanito* de una colección privada de Tenerife. El tratamiento de la cara y los cabellos es prácticamente idéntico, aunque su tamaño es inferior. Vistos de frente, los rostros de las tres imágenes coinciden: óvalo de la cara, cejas finas y curvas, labios finos que esbozan una tímida sonrisa y nariz algo respingona. Ocurre exactamente lo mismo respecto al peinado, pues los tres son idénticos. El *San Juanito* es un desnudo, cuyo cuerpo sigue las pautas anteriormente señaladas, en *contraposto*, y sus piernas de gruesos muslos nos recuerdan a los de los crucificados tallados por Francisco Alonso en 1644 y 1670, respectivamente. No hay muchos datos sobre ella, aunque sabemos que ha pertenecido a varias generaciones de la misma familia desde el siglo XVIII. Se desconoce su procedencia, aunque debido al mal estado en el que se encontraba y a los muchos repintes que presentaba antes de su restauración, podía tratarse de alguna pieza retirada de algún convento, incluso que hubiera sufrido daños en algún incendio como se pudo constatar al intervenirla. Desde muy antiguo se le hacía fiesta, colocándosela en el camino que conducía al Puerto de la Cruz desde la zona alta del valle de La Orotava. Por las coincidencias estilísticas, no dudamos en adscribirlo a la gubia del gomero Francisco A. de la Raya, habiéndolo ejecutado en la década de los años 50 del siglo XVII (Figs. 20 y 21).

CALERO RUIZ, Clementina "Garachico, punto de encuentro artístico. Aproximación al estudio de su Escuela Escultórica en el siglo XVII", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – Nº 40, NE Nº 15 – febrero - junio - 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 307-385





*Fig. 20 y 21. SS. Niños Justo y Pastor, Francisco Alonso de la Raya, 1659, Museo Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria (Gran Canaria, España) / San Juanito, Francisco Alonso de la Raya (atrib.), mediados del siglo XVII, Colección particular (Tenerife, España).
Fuente: fotog. del autor.*

Con su condiscípulo Blas García Ravelo, hemos relacionado otra pieza, en este caso excepcional por su magnífica iconografía: el *Niño Jesús triunfador sobre el mundo, el demonio y la carne*, de la iglesia de Santa Úrsula, en el municipio homónimo de Tenerife. El Niño desnudo pisa con el pie izquierdo al mundo, un globo terráqueo al que se enrolla la serpiente-dragón; mientras, su mano izquierda sostiene un corazón como símbolo de la caridad. El antepie derecho aplasta a Eva, figurada boca arriba, de medio cuerpo con una manzana en la mano, mientras que con el talón aplasta una vagina dentada. Según Madeline Caviness, la vagina es la “gran O, la abertura de la mujer, una entrada bien custodiada que es la única salida a la vida”³⁵⁸. Esa imagen se relaciona con *Sheela Na Gig*, cuyo mito explica que el coito amenaza al hombre que empieza triunfante pero termina cabizbajo. El codo del brazo derecho del infante reposa sobre una inestable calavera situada sobre el tronco cortado de un árbol, mientras que la mano sobre la mejilla soporta el peso de la cabeza, en clara alusión a la melancolía. Los ojos semicerrados clavan la vista en el suelo, confiriéndole un aire meditabundo, recordándonos por su melancólica postura a los Cristos de la Humildad y Paciencia, la víctima que espera pacientemente su martirio. Estaríamos, pues, ante una clara imagen premonitoria, y una de las más interesantes de cuantas hemos visto, pues el repertorio iconográfico que lo acompaña es el más culto dentro del muestrario estudiado. El tronco es la cruz, pero cortado alude a la muerte que lo trunca todo, imagen reforzada con la presencia de la

³⁵⁸ Madeleine Caviness, “Revisiting Vaginal Iconography”, en *Quintana* 6 (2007), 16.

calavera. La concupiscencia está magníficamente ilustrada por la serpiente-dragón, Eva y la vagina dentada, que aluden a la propensión natural de los seres humanos a obrar el mal, como consecuencia del pecado original, a los que el Niño pisa dejando claro su triunfo sobre el pecado y su dominio sobre el mundo, ante la presencia del globo terráqueo.

Por otro lado, observando la figura de cintura hacia arriba, pareciera una balanza. A la derecha se sitúa el atributo parlante de la calavera, en cuya parte superior se apoya el codo, mientras que la mano izquierda tiene un corazón. El corazón se identifica con la caridad, de modo que Jesús presiente el martirio de la cruz que le espera, consumando así su oblación y misión redentora. De cintura para abajo tenemos los vicios y tentaciones: el mundo, el demonio y la carne. El pie izquierdo se apoya sobre el globo terráqueo rodeado por el demonio con apariencia híbrida: cuerpo de serpiente y cabeza de dragón; el antepie derecho pisa a Eva la inductora al pecado, y por tanto cómplice de la desdicha universal, mientras que el talón aplasta una vagina dentada, figurada como una gran boca abierta de afilados dientes y penetrante mirada. La Carta del Apóstol Santiago 1, 13-15, lo deja muy claro, “Dios no puede ser tentado por el mal, ni tienta a nadie, sino que cada uno es tentado por su propia concupiscencia, que lo atrae y lo seduce. La concupiscencia es madre del pecado, y este, una vez cometido, engendra la muerte”³⁵⁹.

³⁵⁹ St. 1, 13-15.

CALERO RUIZ, Clementina "Garachico, punto de encuentro artístico. Aproximación al estudio de su Escuela Escultórica en el siglo XVII", en: *Cuadernos de Historia del Arte* – N° 40, NE N° 15 – febrero - junio – 2023 - ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo, pp. 307-385





Fig. 22. Niño Jesús triunfador sobre el mundo, el demonio y la carne (general y detalles), Blas García Ravelo (atrib.), siglo XVII, Iglesia de Santa Úrsula, Santa Úrsula (Tenerife, Españas). Fuente: fotog. de Silvano Acosta Jordán.

No existen datos en el Archivo Parroquial referidos a su origen. En el Libro de Cuentas de Fábrica entre 1677-1779, en el folio 20 vuelto se inventaría un “Niño Jesús de bulto Dela cofradía con una cruz de madera”³⁶⁰, pero no es el que nos ocupa. Atendiendo a su tallado, en particular al dibujo del óvalo de la cara, y especialmente a la manera de ejecutar los cabellos en mechones sinuosos por detrás acabados en rizo, tirabuzones laterales y tupé ahuecado sobre la frente, nos inclinamos a pensar que estamos ante una obra salida de la gubia de un escultor formado en la escuela de Garachico, que controla muy bien la iconografía culta, con una clara función didáctica, pero sobre todo que conoce perfectamente los modelos tanto foráneos como los salidos de las manos de los escultores que trabajan en Garachico, pudiendo relacionarse con Blas García Ravelo. Ya hemos mencionado que este artista, tras su matrimonio con María Francisca de Amorín, abandonó Garachico y se instaló en La Orotava. Además tenía casa en Santa Úrsula, y tierras y viñas de malvasía en el pago de la Corujera, tal y como se desprende de la carta de donación firmada por su viuda el 10 de mayo de 1699³⁶¹. Por lo tanto, el escultor era persona conocida en el lugar, pero es que, además, una iconografía tan culta como la que manejamos no la desarrolla un aficionado, solo alguien *educado* en estos temas, por lo que no sería descabellado pensar en su autoría³⁶² (Fig. 22).

³⁶⁰ Manuel Rodríguez Mesa, *Historia de Santa Úrsula* (Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Úrsula, 1992), 280-281.

³⁶¹ Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT). Escribanía de Francisco Núñez (La Orotava). Protocolo Notarial (P.N.) nº 3153, fols. 105-108vº. La Orotava, 10 de mayo de 1699.

³⁶² Clementina Calero Ruiz, *op. cit.*, 2017, 13-15.

Estos mismos detalles se advierten en el *Niño Jesús bendicente* de la iglesia de San Antonio de Granadilla (Tenerife). Si los observamos a ambos detenidamente vemos que los cuerpos son idénticos. Las extremidades inferiores, especialmente los muslos son gruesos, pareciendo patiocortos; también coinciden en las arrugas de las ingles, el tronco con el vientre un tanto hinchado, las arrugas del cuello, el rostro con el mismo dibujo de los ojos, nariz y labios finos. Pero, especialmente coinciden en la manera de peinar los cabellos, tanto por detrás como a ambos lados de la cara, con idéntico tupé ahuecado sobre la frente. Estas fórmulas claramente lo hacen derivar de las imágenes infantiles hispalenses, sólo que en manos de su anónimo escultor, los suaves rizos se transforman en duras curvas, y el mechón sobre la frente se convierte en un arcaizante rulo. Lo mismo sucede si observamos ambas esculturas por detrás, pues son gemelas.

Esta escultura, supuestamente, fue robada de su templo a finales del siglo XX, apareciendo hace pocos años en el Departamento de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, donde al parecer la llevó un particular que la había comprado, mostrando serias mutilaciones en cabeza, manos y piernas. Atendiendo a las sus características formales, no dudamos en adscribirla a la gubia de Blas García Ravelo.

Para una mejor comprensión del tema y atendiendo a la disposición de los cabellos, hemos agrupado las imágenes infantiles en cuatro bloques:

<i>Niños con cabellos acabados en moña sobre la frente y acusadas entradas laterales</i>	Niños (ángeles). Iglesia del Dulce Nombre. La Guancha (Tenerife). Niños. Capilla del Calvario. Puerto de la Cruz (Tenerife). Niño Jesús. Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, Taganana (Tenerife). Niño Jesús. Ermita de Santiago Apóstol de Lomo de las Bodegas. Taganana (Tenerife). Niño Jesús. Ermita de San Juan, Güímar (Tenerife). Niño Jesús, capilla de San José. Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canarias. San Juan Bautista niño, capilla de San José. Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria. Niño Jesús. Museo Sacro de la Iglesia de Santiago de los Caballeros. Gáldar (Gran Canaria). Niño Jesús. Iglesia de San Blas, Mazo (La Palma)
Niños con cabellos acabados en moña sobre la frente, sin entradas laterales	Niño Jesús. Ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, La Gorvorana, Los Realejos. (Tenerife). Niño Jesús. Colección particular. Puerto de la Cruz (Tenerife). Niño Jesús. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna (Tenerife). Niño Jesús. Museo Sacro de la Iglesia de Santiago de los Caballeros. Gáldar (Gran Canaria). Niño Jesús. Colección Saavedra - Togores. Santa Cruz de Tenerife.

	Niño Jesús. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Santa Cruz de La Palma. San Juan Bautista niño. Ermita de Nuestra Señora de los Reyes. Garachico (Tenerife). Niño Jesús de la Virgen de Candelaria. Museo Diocesano de Arte Sacro, Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria. Niño Jesús. Iglesia de San Antonio de Padua. El Tanque (Tenerife).
<i>Niños con cabellos ensortijados y tirabuzones a ambos lados de la cara</i>	Niño Jesús de la siervita. Iglesia de San Pedro. El Sauzal (Tenerife). Niño Jesús. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava (Tenerife)
<i>Niños con mechones ondulados laterales y tupé en ondas sobre la frente</i>	Santos Niños Justo y Pastor. Museo Diocesano de Arte Sacro. Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria. San Juanito. Colección particular. Tenerife. Niño Jesús triunfador sobre el mundo, el demonio y la carne. Iglesia de Santa Úrsula. Santa Úrsula. Tenerife. Niño Jesús. Iglesia de San Antonio de Granadilla.

Como podemos observar los del primer grupo son los más cercanos al modelo original. Sin duda todos derivan del diseño que realizó Gerónimo Hernández versionado por Montañés en 1606, y más tarde por Mesa. Y es de este último del que parecen derivar la mayoría de los ejemplares localizados, donde la ágil y movida postura del Niño hispalense ha dado paso a un Niño con un cuerpo estrecho de hombros, regordete y tripudo, confiriéndole el marcado *contraposto* una cierta inestabilidad. Alejados del idealismo clasicista de Montañés y cercanos al realismo de Mesa, presentan rostros de expresión contenida y cabellos presididos por la característica moña, llamando la atención la libertad con la que los artistas canarios ejecutan los modelos foráneos.



*Fig. 23. Inmaculada Concepción, Blas García Ravelo (atrib.), siglo XVII, Iglesia de Santa Úrsula, Santa Úrsula (Tenerife, España).
Fuente: fotog. del autor.*

Por último y respecto a las imágenes marianas, en la parroquial de Santa Úrsula, en la localidad tinerfeña homónima, existe una *Inmaculada Concepción*, que parece versionar a *La Ciegucecita* que Juan Martínez Montañés talló en 1630 para la catedral de Sevilla, siguiendo a su vez los patrones marianos acuñados por Jerónimo Hernández. La talla perteneció a la ermita de San Bartolomé de la Corujera, fechándose a mediados del siglo XVII, siendo el profesor Martín González³⁶³ el primero en advertir su débito hispalense. No cabe duda de que estamos frente a una versión popular y libre de su homónima sevillana, y dada esta semejanza cabe dentro de lo posible que su autor sea alguno de los artífices relacionados con la escuela garachiquense, quizás Blas García Ravelo (Fig. 24). Hay que indicar que en su momento Martín de Andújar había tallado una Inmaculada para el convento franciscano de Nuestra Señora de los Ángeles de Garachico, que se daba por desaparecida. La pieza fue localizada y restaurada en el año 2010 y, posiblemente se trate de la titular del cenobio, que presidía el retablo principal bajo la advocación de *Nuestra Señora de los Angeles*. Sólo está tallada por su parte frontal, quedando la trasera hueca, advirtiéndose en ella la huella de la gubia de su artífice.

A modo de conclusión y atendiendo a todo lo señalado, queremos volver a resaltar las singularidades de la escuela de Garachico, considerándola como un fenómeno único en el arte de las Islas Canarias. Crucial para entender el trasiego de influencias y la retroalimentación artística entre aquellos territorios que caían bajo la influencia de la marca hispana.

³⁶³ Juan José Martín González, *op. cit.*, 323-324.

La presencia de estos artífices andaluces en Tenerife, es crucial para el estudio y entendimiento de la escultura barroca en el Archipiélago. Resulta, cuanto menos curioso, que habiendo llegado Martín de Andújar primero a Las Palmas de Gran Canaria, en un momento crucial como era en el que se estaba ornamentando su catedral de Santa Ana, su presencia pasara casi desapercibida.

Por el contrario en Tenerife, cuando llega a su capital, San Cristóbal de La Laguna, existían muchos talleres. En la villa de Agüere Andújar trabó amistad con el poblano Antonio de Orbarán que lo invitó a trabajar en Santa Cruz de La Palma. A su regreso se muda a Garachico y abre un obrador que rápidamente comienza a recibir aprendices. Esos jóvenes pupilos estaban deseosos de conocer los secretos no solo de la escultura, sino también de la pintura y del estofado. Y a todos les enseñó su arte, hasta que emprendió viaje para América. De sus enseñanzas y de las manos de sus discípulos y seguidores canarios, salieron buena parte de las imágenes procesionales de la Semana Santa del norte de Tenerife.

Y, si bien es cierto que hay autores para quienes esta escuela no existe, al considerarla una ramificación de la sevillana, otros como los profesores Juan José Martín González, Domingo Martínez de la Peña, Alfonso Trujillo Rodríguez o Carmen Fraga González sí que vieron estos débitos hispalenses y en su momento defendieron la existencia de una escuela. Nosotros seguimos en la misma línea, porque si no, no entendemos que se hable de escuela limeña, que también en este caso es una ramificación de la hispalense pues de igual modo se alimentó de los modelos montañesinos y de artistas llegados, especialmente de Sevilla, y no podamos hacer lo propio con Garachico.

Obviamente ambas parten de un tronco común. A Garachico y a Lima llegan obras y artistas de talleres andaluces, sobre todo de Sevilla. Incluso se da el caso - como ya hemos constatado en nuestro discurso- de artífices limeños que viajan a la ciudad del Guadalquivir para aprender.

En este sentido nuestros imagineros tuvieron la fortuna de acceder a esos modelos gracias a la presencia en la isla baja no solo de obras, sino de dos artífices que habían frecuentado los más afamados talleres hispalenses, como son los de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, además de Alonso Cano. Creemos, por lo tanto, que la defensa está más que justificada. Y en esta línea pensamos continuar en nuestras investigaciones futuras.

Bibliografía

Acosta García, Carlos. *Semana Santa en Garachico*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Garachico, 1989.

Amador Marrero, Pablo *et al.* *La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la iglesia de la Concepción*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Concejalía de Patrimonio Histórico, 2016

Bernales Ballesteros, Jorge y Federico García de la Concha Delgado. *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Barcelona: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986.

Calero Ruiz, Clementina. *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1987.

Calero Ruiz, Clementina. “Niño Jesús de la Siervita”. En *La Huella y la Senda*, 494-495. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes y Diócesis de Canaria. VI Centenario, 2004.

Calero Ruiz, Clementina. “La escultura del siglo XVII”. En *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII. La cultura del barroco en Canarias*, 168-177. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2008.

Calero Ruiz, Clementina. “Artistas y modelos. Imágenes arcaizantes en la escultura canaria del seiscientos. Garachico y su estela”. En *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 3-19. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2017.

Calero Ruiz, Clementina. “Proyección de los modelos hispalenses. La iconografía infantil en la escultura en Canarias en el siglo XVII. Origen y desarrollo”. En *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 1-21. Las

Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2020

Caviness, Madeline. “Revisiting Vaginal Iconography”. *Quintana* 6 (2007): 13-37.

Cazorla León, Santiago. *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992.

Chinea Cáceres, José Lorenzo. “Nuevas aportaciones al estudio del patrimonio escultórico de la Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana”. En *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*, 93-120. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2014.

Concepción Rodríguez, José. “Los conflictos entre comitente y artista: Martín de Andújar, Sevilla, Canarias y América”. En *X Coloquio de Historia Canario-Americana*, 955-977. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol.1. 1994.

Díaz Vial, Claudio. “El arte escultórico en el Reyno de Chile. Esculturas chilenas de la escuela hispalense”. En *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile: siglos XVI al XX*. Santiago de Chile: Onograma, 2016.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2011.

Espinosa de los Monteros y Moas, Eduardo. “Los fundadores de la capilla de la Magdalena y la imagen del Cristo Vivo o de la Expiración”. En *Semana Santa de Icod*. Icod de Los Vinos: Ayuntamiento de Icod de Los Vinos, 1984.

Espinosa de los Monteros y Moas, Eduardo y Estanislao González y González. *Historia de la Fuente de la Guancha*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de la Guancha, 2005.

Fuentes Pérez, Gerardo y Margarita Rodríguez González. “Arte”. En *Los Realejos: una síntesis histórica*. Los Realejos: Ayuntamiento de la Villa de Los Realejos, 1996.

Gámez Martín, José. “El sol es tu vestido. La ciegucecita de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla”. En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, 987-1006. Sevilla: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina, vol. II, 2005.

Gómez Luis-Ravelo, Juan. “Modelos de pervivencia contrarreformista en la retabística tinerfeña del siglo XVII. El retablo de Tábor de la iglesia de San Marcos de Ycod”. *Icoden 3* (1999): 81-134.

Gómez Luis-Ravelo, Juan. “Niño Jesús bendicente”. En *La huella y la senda*, 334-336. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario, 2004.

Hernández Díaz, José. *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.

Hernández Díaz, José. *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, S.L. 1987.

Izzi, Massimo. *Diccionario ilustrado de los Monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca: Alejandría, 2000.

López García, Juan Sebastián. “Nuestra Señora de la Vega en la historia de Gáldar”. En *Homenaje a Alfonso Trujillo*, 503-528. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, vol. I, 1982.

López Martínez, Celestino. *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés. Notas para la Historia del Arte*. Sevilla: Rodríguez Jiménez y C^a., 1929.

Martín González, Juan José. "La influencia de Martínez Montañés en Tenerife". *Archivo Español de Arte* 128 (1959): 320-324.

Martínez de la Peña y González, Domingo. "El escultor Martín de Andújar Cantos". *Archivo Español de Arte* 135 (1961): 215-240.

Martínez de la Peña y González, Domingo. "El escultor Francisco Alonso de la Raya". *Anuario de Estudios Atlánticos* 13 (1967): 449-486.

Martínez de la Peña y González, Domingo. "Iconografía cristiana y alquimia: "El Señor de la Humildad y Paciencia". En *Homenaje a Alfonso Trujillo*, 579-623. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, vol. I, 1982.

Martínez de la Peña y González, Domingo. "La escuela de Montañés en Tenerife: Martín de Andújar y su Nazareno de Icod". *Revista de Historia Canaria* 175 (1984-1986): 605-640.

Martínez de la Peña y González, Domingo. "Noticias sobre el Cristo de la Misericordia, Los Silos (Tenerife), posible obra de Francisco de Ocampo". *Anuario de Estudios Atlánticos* 35 (1989): 405-413.

Martínez de la Peña y González, Domingo. *La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Icod de los Vinos: Cabildo Insular de Tenerife y CajaCanarias, 2001.

Martínez de la Peña y González, Domingo. "Cristo de la Misericordia". En *La huella y la senda*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario, 2004, 350-352.

Martínez de la Peña y González, Domingo. "Historia del Nazareno". En *Semana Santa Icod de los Vinos*. *El*

Nazareno 375º aniversario primera salida procesional.
Icod de los Vinos: Ayuntamiento de Icod de Los Vinos, 2013.

Moreno de Soto, Pedro. 2015. “La escultura barroca en plomo de Osuna”. *Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna* 17. <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-LaEsculturaBarrocaEnPlomoDeOsuna-6270190.pdf>
[consultado en 18 de diciembre de 2022].

Negrín Delgado, Constanza. *La iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves de Taganana. Estudio histórico-artístico* (texto inédito, 1985).

Negrín Delgado, Constanza. “El patrimonio histórico-artístico”. En *Historia General de la comarca de Anaga*, 399-452. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2006
Palomero Páramo, Jesús. *Gerónimo Hernández*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

Pérez Barrios, Ulpiano. *Buenavista. Estudio Histórico-artístico*. La Laguna: Labris Ed., 1985

Pérez Morera, Jesús. “Juan González Puga y la escuela manierista de Garachico”. *Semana Santa de Garachico*. Garachico: Ayuntamiento de Garachico, 1994.

Pérez Peñate, Rosa. “Niño Jesús”. En *La huella y la senda*, 524-526. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Diócesis de Canarias, VI Centenario, 2004.

Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía e Iconología*. Madrid: Cátedra, 2007.

Rodríguez González, Margarita. “El escultor Martín de Andújar en Gran Canaria”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 31 (1985): 553-563.

Rodríguez González, Margarita. “Pintoras-doradoras tinerfeñas: Ana Francisca”. En *VI Coloquio de Historia*

Canario-Americana, 341-352. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988.

Rodríguez Mesa, Manuel. *Historia de Santa Úrsula*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Úrsula, 1992.

Rodríguez Morales, Carlos. “Martín de Andújar y la Virgen de los Afligidos”. *Vegueta* 7 (2003): 195-210.

Rodríguez Morales, Carlos (coord.). *Documentos Notariales sobre Arte y Artistas en Garachico (1522-1640)*, San Cristóbal de La Laguna: Gobierno de Canarias y Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, 2008.

Rodríguez Moure, José. *Historia de la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de la ciudad de La Laguna*. La Laguna: Establecimiento tipográfico de Suc. de M. Curbelo, 1915.

Roldán, Manuel. “Niño Jesús de Montañés, de Alemania a América pasando por el Sagrario de la catedral”. En *Pasión en Sevilla* (25/12/2017). <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/ni-no-jesus-montanes-alemaniaamerica-pasando-sagrario-la-catedral-121201-1514147061.html> [consultado en 19 de diciembre de 2022].

Archivos

Archivo Histórico Diocesano (ADT).

Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT).

Archivo Miguel Tarquis (AMT). Biblioteca General y de Humanidades. Campus de Guajara. Universidad de La Laguna.

Archivo Parroquial Santa Ana, Garachico (APAG).