

TRADICIÓN, MODERNIDAD Y CAMBIO. REFORMAS DE COMPONENTE SACRAMENTAL EN LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE GUÍA DURANTE EL PERIODO DE LA ILUSTRACIÓN

TRADITION, MODERNITY AND CHANGE. REFORMS WITH SACRAMENTAL COMPONENT IN SANTA MARÍA DE GUÍA PARISH DURING THE ENLIGHTENMENT

*Juan Alejandro Lorenzo Lima**

RESUMEN

Este trabajo analiza reformas efectuadas en la parroquia de Santa María de Guía durante el tránsito de los siglos XVIII y XIX, insistiendo en la importancia del culto eucarístico como aliciente de su proyección y de la reorganización espacial y ornamental a que se sometió el presbiterio con nuevo retablo, mesa de altar y tabernáculo exento.

PALABRAS CLAVE: ilustración, reforma, culto eucarístico, retablo, tabernáculo.

ABSTRACT

In this paper we analyze the planned reforms in the parish of Santa María de Guía during transit of the eighteenth and nineteenth centuries, stressing the importance of Eucharistic component and encouragement of its projection and spatial reorganization and ornamental was subjected to presbytery with new altarpiece, altar table and tabernacle.

KEYWORDS: Illustration, Reform, Eucharistic devotion, Altarpiece, Tabernacle.

En el panorama tan complejo que describen las parroquias de Gran Canaria durante el siglo XVIII, la de Santa María de Guía responde a unos rasgos que singularizan sus actuaciones y permiten estudiarla como ejemplo referencial para lo acontecido en templos de localidades cercanas, sobre todo los existentes en la comarca noroeste de Gran Canaria como Gáldar o Agaete.¹ Pocas iglesias de la isla manifestaron tanto interés por el adelanto de las funciones sacramentales a lo largo del Setecientos y, como es lógico, ello repercutiría en la dotación de sus sagrarios y demás enseres de culto. Dicho fenómeno coincidió con la planificación de reformas en el frontis para aproximar su aspecto externo al espíritu más avanzado de ese tiempo, por lo que ello y la intervención responsable sobre el inmueble heredado son distintivos de una modernidad obviada con frecuencia. Así, en la motivación que incitaron actuaciones a gran escala sobre la fachada y la sustitución de los bienes eucarísticos se sitúan las novedades del inmueble durante el difícil tránsito de los siglos XVIII y XIX, cuando —aquí radica lo importante— el ya prestigioso José Luján Pérez [1756-1815] aceptó su dirección asumiendo plenas competencias como arquitecto o tracista.²

Lo planteado en este artículo no es más que una revisión surgida a raíz de imprecisos apuntes contables, que intenta evocar la apariencia de un inmueble reestructurado con posterioridad y del que nada —o más bien poco en su estado primigenio— ha pervivido. No en vano, al igual que sucedió con tantas parroquias del archipiélago, medidas de ornato acometidas en su interior durante la época Contemporánea borraron la huella de reformas que el clero y los obispos de la Ilustración potenciaron con éxito décadas antes. Resta elaborar un estudio serio sobre tal dinámica,³ pero el hallazgo de nuevos documentos permite calibrar el alcance de dichos presupuestos y demostrar que, al menos desde una perspectiva pragmática, lo acontecido en su seno fue determinante para la feligresía local. A estas cuestiones prestaré atención en los siguientes epígrafes, distinguiendo, eso sí, entre proyectos de signo arquitectónico y una renovación continua del mobiliario litúrgico.

*Doctor en Historia del Arte. Calle Antonio Sosa, núm. 4, bloque B/4, puerta 6. La Orotava. 38300. Tenerife. España; Correo electrónico: jllorenzolima@yahoo.es

EL MARCO ARQUITECTÓNICO. OBRAS EN EL FRONTIS Y REFORMAS INTERIORES

Antes de que el clero ilustrado cambiara el ornato previo, la fábrica parroquial de Santa María de Guía no había manifestado rasgos peculiares ni lo que podríamos denominar una evolución atípica, porque, tal y como se desprende de la documentación investigada hasta ahora, fue siempre una construcción sencilla. Sus orígenes deben remontarse al periodo de la conquista y a la fundación promovida por el militar Sancho de Vargas y Machuca, quien alude a ella en un temprano testamento de 1509.⁴ El auge de la localidad y su posterior hegemonía en la comarca posibilitó que antes de mediar el siglo XVII contara ya con un inmueble amplio, caracterizado por tener estructuración clara en tres naves, un presbiterio de cierta consideración y techumbres de madera en toda la superficie o perímetro a cubrir.⁵ Su éxito fue tal que, salvando la adición de capillas dieciochescas y reformas de mayor calado en torno a la cabecera, el esquema dispuesto entonces ha pervivido hasta la actualidad y sería estimado por los encargados de procurar su transformación durante los años de las Luces [fig. 1].



*Interior. Parroquia de Santa María de Guía, Gran Canaria.
Foto: Juan A. Lorenzo.*

El visitador Estanislao de Lugo advirtió ya en 1752 que la parroquia mostraba inmejorables condiciones arquitectónicas y que precisaba únicamente de actuaciones puntuales, limitadas casi con exclusividad a las dos capillas colaterales. De ahí que ordenara a los titulares de ambas su arreglo centrándose en el ladrillado, en el ajuste de las sepulturas que se habían abierto en el pavimento y, sobre todo, en la dotación de bienes necesarios para el culto.⁶ Es probable que las medidas dictadas por Lugo fueran adoptadas de inmediato, pero la imagen indecorosa de estos espacios de patronato no cambió demasiado y esa situación obligaría a tomar decisiones drásticas sobre ellos con posterioridad. Otro visitador, el deán Jerónimo Roo, advirtió en diciembre de 1784 sobre la conveniencia de “poner cuanto antes en su capilla la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles”, quizá por una retirada previa de su altar debido al mal estado en que se encontraba o por la consecución de obras en buena parte de las techumbres del templo.⁷ Sin embargo, no todas las capillas tenían una apariencia ruinosa a finales del siglo XVIII, ya que, por ejemplo, el párroco Baltasar J. Rodríguez Déniz había fundado la dedicada a San José durante la década de 1740 y colocó en ella un retablo “de buena talla” que tanto gustaría a los visitantes posteriores.⁸

Al margen de esa circunstancia y de su lógica repercusión en el culto, lo interesante es que varios documentos presentan al pavimento y a dichas capillas laterales como los perjuicios para conservar un aspecto adecuado en el interior. Por ello no es casual que desde la época de Juan Francisco Guillén los obispos que reconocieron la iglesia citaran siempre esos problemas, insistiendo especialmente en el poco aseo de las sepulturas.⁹ Cabe pensar que el asunto era más importante de lo que dejan entrever imprecisos apuntes del siglo XVIII, puesto que de él dependían recursos indispensables para la mayordomía y privilegios heredados por una clase dominante que excusaba el pago de sus limosnas o retribuciones anuales. Tal y como advirtió el obispo Servera en 1780, el mayordomo de fábrica no debía retrasar un nuevo enlosado para todo el templo ni el cobro de ciertos derechos que traía consigo el quebranto de sepulcros particulares. Planteaba, además, que era necesario “ir enlosetando la iglesia poco a poco, dando principio por la capilla mayor y la nave del medio”.¹⁰ De todas formas, antes de que el pavimento fuera renovado a finales de siglo el responsable de fábrica y los cofrades de la Virgen titular invirtieron amplios caudales con el fin de procurar la sustitución de viejos ladrillos y otras piezas de cantería. Así, entre 1772 y 1778 sus mayordomos destinaron a ese fin un total de 821 reales, cantidad nada desdeñable que pudo cubrir “la composición ligera de los ladrillos”, el pago de “losetas traídas desde Arucas” y, en mayor medida, el salario de los oficiales que fueron contratados para su instalación.¹¹

Al tiempo que los mayordomos procuraban el arreglo del pavimento y las sepulturas, el inmueble experimentó las reformas más notables que su estructura arquitectónica ha padecido durante los últimos siglos, ya que, no por casualidad, entre 1772 y 1780 llegaron a elevarse los techos de madera para cubrirlos simulando bóvedas de cañón y se proyectó una fachada con elementos de cantería en el reborde de toda clase de vanos.¹² Las limitaciones de extensión con que se concibe este ensayo impiden profundizar en su estudio, pero, a raíz de lo expuesto últimamente sobre ellas, deduzco que fueron una actuación importantísima y en la que debieron invertirse cuantiosos fondos de la pobre mayordomía de fábrica.¹³ El desarrollo de dichas obras fue lento y, sobre todo en lo concerniente al frontis, implicó la intervención de personajes que manifestaron pericia en el desempeño de la actividad arquitectónica [fig. 2]. Sin embargo, a diferencia de lo que se viene planteado una y otra vez sobre el tema, encuentro inviable la posibilidad de que un joven e inexperto Luján Pérez pudiera responsabilizarse de su dirección. Lo que sí resulta probable, en cambio, es que dicho artista asumiera el trazado de las torres que flanquean los extremos del inmueble, pues así lo revelan sus soluciones estéticas y los recursos con que fueron construidas durante la segunda década del siglo XIX.¹⁴ Además, ya era sabido que al dictar su testamento en diciembre de 1815 impuso el donativo de 1.000 pesos para la compra de un reloj público, gracias al cual —explica el propio imaginero— “los vecinos [...] puedan arreglar la distribución de sus aguas que es de tanto interés para la agricultura”.¹⁵



*Fachada. Parroquia de Santa María de Guía, Gran Canaria.
Foto: Juan A. Lorenzo.*

Es una lástima que no conozcamos la evolución real de dichas actuaciones, pero, al menos, se puede valorar cuál era el estado de la fábrica en junio de 1793. En ese momento el obispo Antonio Tavira visitaba Guía y contempló una parroquia “aseada en todas sus capillas”, puesto que no dejaría de ser un “edificio moderno con sus tres naves y todas de bóveda, que la hace mucho más hermosa y contribuye mucho al decoro y aseo de la iglesia. Ojalá —se detiene a comentar— excitase a otras de este ejemplo porque es general en islas tener el techo los templos de maderaje solo que les da poca gravedad y menos hermosura”.¹⁶ Juicios tan positivos eran inusuales para edificios que no habían sido reconstruidos con un proyecto de nueva planta, sino que, como en el caso de esta iglesia grancanaria, cambiaron su imagen previa con no poco esfuerzo y alteraciones bien planificadas sobre una estructura heredada de signo mudéjar. De este modo se evitaban grandes desembolsos o el gravamen forzoso de los fieles coincidiendo con una época de crisis generalizada, ya que, al fin y al cabo, todo ello era producto de la necesidad y no de una aspiración desmedida que abanderaron sus promotores o regentes. Conviene, pues, incidir en esa idea para comprender la renovación a que se sometió el mobiliario litúrgico antes y después de la visita de Tavira.

HACIA LA DEFINICIÓN DE UN MARCO ADECUADO. EL RETABLO

El aspecto tan favorable que la parroquia de Guía mostraba en 1793 no era una circunstancia casual y, aunque en ese hecho influyeron diversos acontecimientos, la solvencia descrita respondió también a la corrección con que venía desempeñándose cotidianamente el culto. Conceptos en boga como ortodoxia, pulcritud y decoro eran principios que sus párrocos y clérigos adoptaron a modo de norma, no siendo ajenos a ellos cuando promovieron cualquier tipo de actuación o apaño momentáneo sobre la estructura arquitectónica previa. Así lo entendió el deán Jerónimo Roo al visitar la localidad en diciembre de 1784, ya que, por ejemplo, ordenaba entonces mejoras en el comulgatorio, regular el acceso y la ventilación de capillas laterales dedicadas a San José y el Nazareno, y —lo que más nos importa ahora— la adquisición de elementos indispensables para el culto. Además, mostró un interés mayor por reestablecer el número de altares que existían en el inmueble antes de su cierre momentáneo en 1772, un asunto que originaría no pocos problemas a sus mayordomos en los años siguientes por la reclamación de ciertos particulares. De ahí que el mismo Roo ordenara colocar el altar de San Lázaro donde “estaba antes de la obra de la iglesia, inmediato a la puerta del costado y enfrente de la capilla de Jesús Nazareno”.¹⁷

En este aspecto la iglesia de Guía era también un modelo a seguir, puesto que sus párrocos intentaron acercar el culto a las novedades de su tiempo y mejorar elementos indispensables para las celebraciones eucarísticas. De ahí que, por ejemplo, en diciembre de 1786 el obispo Martínez de la Plaza no dudara al mencionar “la buena proporción que actualmente ofrece el número y circunstancias de los eclesiásticos existentes en esta villa”. Aún así, dado su cometido y la extensión del ministerio con unos límites jurisdiccionales amplios que dificultaban “la aspereza y el peligro de los caminos”, propuso la creación de un teniente de párroco que cooperara en “el pasto espiritual de un enclave tan importante para esta isla”.¹⁸ Muchos de esos adelantos se reflejaron en el inmueble después de concluir las obras principales en el frontis y las techumbres, estando siempre bajo la supervisión de sacerdotes nacidos en la localidad. En este contexto adquieren un interés notable los hermanos Montesdeoca, Gaspar y Lorenzo, cada uno con un cometido distinto y con reconocimiento dentro de la feligresía guinense primero y en el entorno catedralicio de Vegueta después. No en vano, Gaspar fue desde su juventud mayordomo de la Virgen de la Merced¹⁹ y Lorenzo desempeñaría el cargo de párroco en un periodo relativamente largo [1787-1802] para luego acabar sus días como tesorero del Cabildo capitular de Santa Ana.²⁰

No estudiada aún en su justa medida, la labor de estos clérigos resultó decisiva para aproximar el templo y su actividad cultural a las directrices que impuso el clero de signo reformista. Por ello resulta comprensible el empeño que sintieron a la hora de destacar tres devociones de la parroquia: la efigie titular, el Santísimo y la Virgen de la Merced, involucrando en dicha dinámica a personajes de peso y a artistas de reconocido prestigio como el ya citado José Luján Pérez, a quien beneficiaron siempre con encargos de diverso tipo y con trabajos que tuvieron en el templo de Guía un escenario privilegiado por los vínculos que unían al maestro con su pueblo natal.²¹ No es casual, por tanto, que antes de que se produjera la vista de Tavira en 1793 ambos propiciaron la renovación de los sagrarios y demás enseres asociados con el Santísimo. Ninguna parroquia de Gran Canaria ejemplifica esa medida de un modo tan claro, puesto que dichos cambios respondieron siempre a inquietudes personales y al convencimiento de que las actuaciones previstas tenían como único objetivo el buen desarrollo de los cultos.²²

En su cruzada personal contra las prácticas más tradicionales de la feligresía los hermanos Montesdeoca contaron con el apoyo de la cofradía de la Virgen de Guía, encargada de velar por el aseo de la capilla mayor y de su retablo lignario. Por ese motivo son frecuentes las noticias que aluden a cambios en este altar desde la década de 1760, al tiempo que comenzaba una importante renovación de los enseres y del ajuar con que venía adornándose su efigie titular.²³ La preocupación que sintieron por él era tal que ocasionalmente lo decoraban con ricas flores de Génova,²⁴ aunque problemas surgidos con el manifestador previo exigieron su sustitución durante la década de 1780. Así lo expuso el obispo fray Juan Baustisa Servera en 1772, quien ordenó la reforma de los sagrarios que existían en el altar mayor y en la capilla del Rosario, el último cumpliendo la función de comulgatorio. Sus comentarios resultan sugerentes porque describen cierto atraso en los bienes de la parroquia y el uso tan continuado al que se exponían, pues, por ejemplo, dicho prelado censuraba que el sagrario de la capilla mayor estuviera abierto por los lados de modo que, “aunque se corra el velo principal”, la custodia “queda expuesta”. De ahí que mandase al mayordomo que “sin pérdida de tiempo componga con la mayor decencia el referido sagrario poniéndolo en disposición de que se evite lo que se ha notado”.²⁵

Su orden fue cumplida de inmediato, si bien lo que empezaría siendo una simple reforma desembocó en la sustitución de los dos sagrarios del templo. No es casual, por tanto, que Gaspar de Montesdeoca procurara primero el arreglo de los viejos expositores o sagrarios, de modo que como único mayordomo costeó entre 1772 y 1782 “una pintura y gradilla del sagrario de comunión”, además del dorado que importaba el añadido de otro cuerpo al manifestador existente en la capilla mayor.²⁶ Las décadas de 1770 y 1780 estuvieron marcadas por un auge en las celebraciones sacramentales, por lo que el mismo clérigo llegaría a costear diversos enseres para desarrollarlas satisfactoriamente. Así, por ejemplo, antes de 1780 hizo entrega de unas andas para los desfiles procesionales del Corpus que solo fueron cubiertas con plancha de plata en la parte delantera, un dosel de terciopelo para resguardar a dicho trono, y “un sagrarito que tendrá de alto dos tercias que está dorado todo por dentro y por fuera” con el fin de reservar el Santísimo en el monumento.²⁷

Este clima favorable para las prácticas eucarísticas se reflejó también en otras actividades patrocinadas por la hermandad sacramental, cuya economía tampoco atravesaba un momento de

esplendor a mediados del Setecientos. Con todo, entre 1767 y 1772 sus integrantes adquirieron nuevos faroles para la administración del viático y colaboraron con 400 pesos en el encargo de las andas anteriores. Cuatro años más tarde entregarían otra cantidad estimable con el fin de sufragar unos faldones que servían por igual al trono eucarístico y al de la Virgen de las Mercedes que contrató el citado mayordomo.²⁸ El protagonismo de los Montesdeoca en el seno de la cofradía también fue notorio desde que Gaspar ingresó como hermano en agosto de 1771 y Lorenzo en febrero de 1774, llegando el primero a ocupar cargos de responsabilidad en su dirección y a convertirse en el verdadero impulsor de los pocos adelantos que procuraron sus miembros durante los años setenta.²⁹ Poco después fue elegido consiliario y desempeñaría otras ocupaciones hasta final de siglo con el respaldo de los miembros más notables del vecindario, entre ellos sus íntimos colaboradores.³⁰

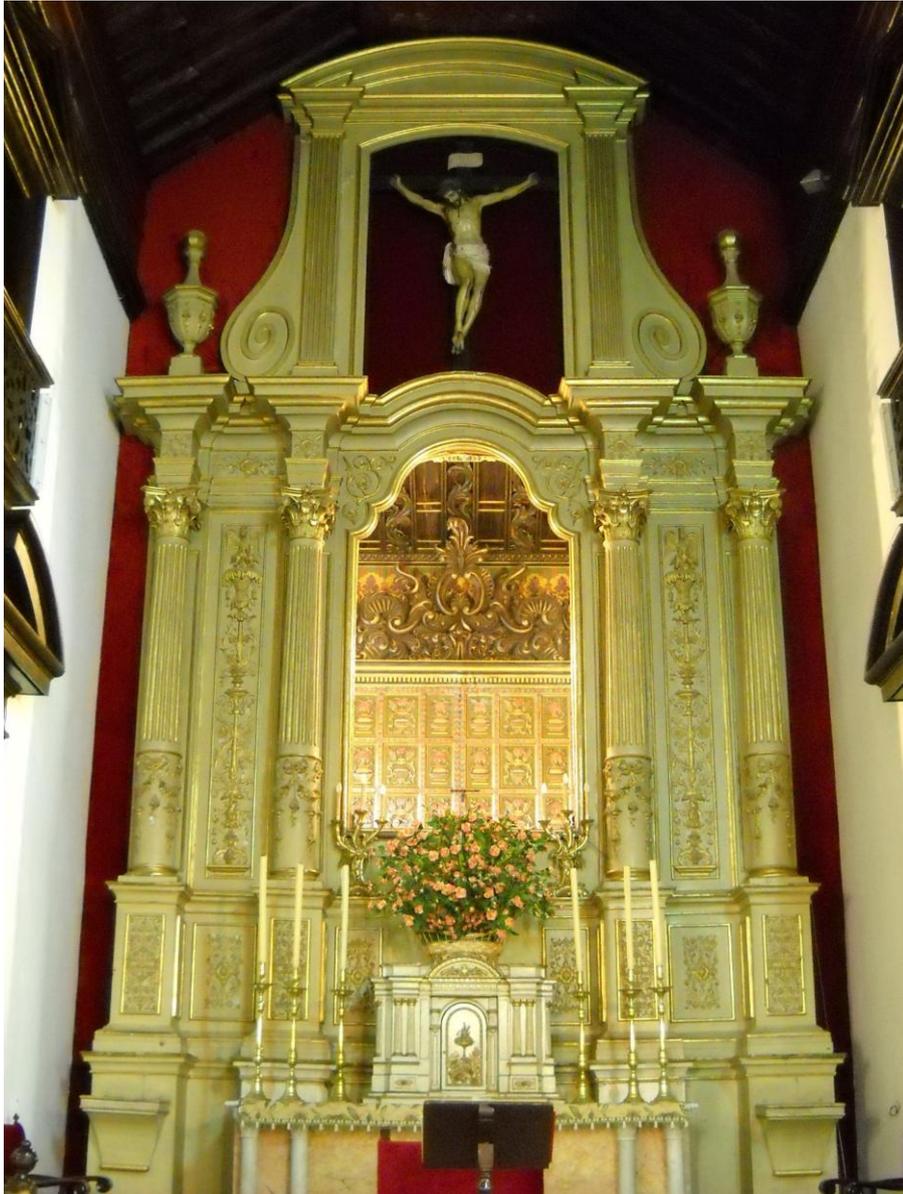
El boato procurado en estos momentos tan decisivos tuvo un reflejo evidente en los cultos, ya que, por ejemplo, en 1784 el visitador Jerónimo Roo advertía sobre la generalización de los maitines cantados en la víspera del Corpus, una fiesta que debía costear desde entonces la hermandad sacramental.³¹ Al hilo de estos acontecimientos se promovió una segunda renovación de los sagrarios y manifestadores de la parroquia, de forma que entre 1778 y 1780 sus mayordomos costearon la estructura y el tapizado de un nuevo expositor para la capilla mayor, en parte con limosnas dejadas a tal fin por el capitán José Cabrejas. En los años siguientes Gaspar de Montesdeoca fue comisionado para su conclusión, costeando él parte de la madera que requerían adornos pendientes o el salario de un oficial que procedió a dorarlo con todo el material necesario entre 1781 y 1784.³² No debía ser una obra sencilla, puesto que el inventario de 1784 lo describe como “un sagrario grande, dorado y muy costoso que está en el altar mayor”, al tiempo que otro sagrario dorado, “muy decente y con alto de una vara”, se había colocado ese mismo año en el altar del comulgatorio.³³

Estos bienes fueron supervisados por el obispo Tavira durante el verano de 1793 y no se expuso entonces reparo alguno sobre ellos, algo comprensible si tenemos en cuenta que su adquisición tuvo lugar pocos años antes. Además, después de conocer las bondades de su arquitectura y elogiar los trabajos emprendidos hasta el momento, sería consciente del proyecto iniciado en la parroquia durante la década de 1790: un nuevo retablo mayor, iniciativa que imposibilitaría la adopción del esquema coro-tabernáculo en la cabecera y, por tanto, su sometimiento a directrices perceptibles en la parroquia de Gáldar cuando Diego Nicolás Eduardo definió un segundo proyecto reedificador para ella en 1777-1778.³⁴ Por ese motivo resulta lógico que no hiciera comentarios al respecto en sus mandatos, donde refirió solo cuestiones vinculadas con irreverencias litúrgicas, la doctrina y el protagonismo de las representaciones escultóricas. No olvidemos que el culto profesado de modo erróneo a las imágenes era un tema crucial en su política de reformas y que en ocasiones logró resultados efectivos, ya que, por ejemplo, los obedientes clérigos de Guía cumplieron lo mandado sobre la Virgen de las Mercedes que presidía un altar lateral.³⁵ El prelado ordenaba en 1793 la sustitución de su talla primitiva por “una hermosa efigie vestida con propios ropajes de talla, que excite a la devoción y tenga toda la dignidad que corresponde al alto objeto que representa en lo cual acaso no se gastará tanto como en el vestido y ahorrará para lo sucesivo muchos dispendios”.³⁶ A los pocos años el mayordomo de la cofradía Gaspar de Montesdeoca pudo costear la realización de un soberbio grupo escultórico, encargado sin problemas a su buen amigo José Luján Pérez [fig. 3]. No fue bendecido hasta la festividad de septiembre de 1802 y pronto se convertiría en un referente para las novedades que ofreció el arte de este imaginero a principios del siglo XIX, coincidiendo con un periodo de indudable madurez creativa.³⁷



*Virgen de las Mercedes [pormenor]. Parroquia de Santa María de Guía, Gran Canaria.
Foto: Juan A. Lorenzo.*

En la época de Tavira ya se había definido el plan de actuaciones a seguir y, como sucedió en otros casos, la opinión del obispo pudo tener una influencia determinante en la reestructuración que sus responsables efectuaban sobre el presbiterio. Parece comprensible que el prelado no defendiera la idea de construir un tabernáculo exento junto a la nueva obra, ya que debemos suponer que el retablo era una realidad inexcusable en esos momentos [fig. 4]. El inventario de 1793 lo describe como “un retablo de madera sin dorar”, algo que invita a datar su construcción entre 1784 —fecha de las últimas cuentas rendidas en que no se cita— y 1793 —cuando data la referencia expuesta en el inventario general del templo—. ³⁸ Estudiado ya con detalle por algunos autores, ³⁹ lo interesante ahora es que su puesta a punto coincide con la materialización de un nuevo ideal artístico y con su plasmación en el interior de una parroquia convencional si nos limitamos con exclusividad a cuestiones de ornato. Obviamente, se trataba de una obra moderna en las formas pero no en el fondo, puesto que para los ilustrados seguía mostrando todos los males de un conjunto lignario, es decir, que resultó demasiado plano en volumetría y otorgaba poco protagonismo al culto eucarístico en una feligresía favorable al mismo.



*Retablo mayor. Parroquia de Santa María de Guía, Gran Canaria.
Foto: Juan A. Lorenzo.*

Los añadidos que recibió el nuevo altar mayor datan del periodo 1786-1790, cuando el mayordomo Gaspar de Montesdeoca gastó 220 reales en “un frontal con jaspes y dorado [...], sin contar dieciséis pesos que dieron de limosna para la obra”.⁴⁰ A este le siguió la instalación del retablo propiamente dicho por unos maestros que no fueron identificados en los asientos contables, aunque también se ignora la identidad de su promotor y tracista. En ocasiones han llegado a sugerirse los nombres del mismo Montesdeoca y de Luján Pérez, pero, como advertía en lo relativo al frontis, la temprana datación del conjunto y sus características actuales impiden confirmar dicha hipótesis. Además, debe tenerse mucho cuidado con las reflexiones estéticas que suscitó en el pasado, ya que la apariencia actual de la obra dista mucho de la que pudo manifestar entonces. Al conjunto de reformas que padecería durante la segunda mitad del siglo XIX cabe sumar las de mayor notoriedad que fueron practicadas en 1920-1921, cuando, según un inventario de la época, llegó a sustituirse la mesa de altar y los escalones que daban acceso al presbiterio por bellas creaciones de mármol blanco. Pero, sin duda, lo más revelador fueron “los adornos, tallados y dorados del altar mayor, sagrario y manifestador, que lo hacen riquísimo y completamente nuevo”.⁴¹ Cabe pensar, pues, que las decoraciones actuales simulando grutescos, los resaltes en volumen del primer cuerpo y los motivos

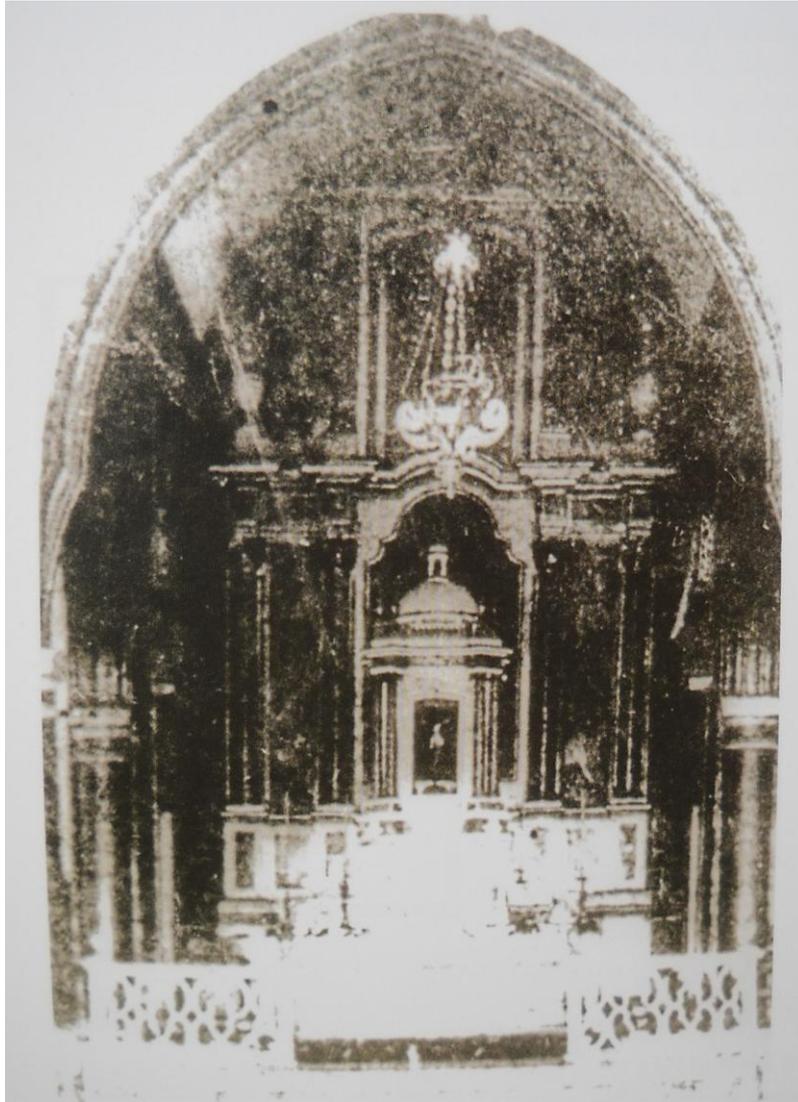
ornamentales de sus cuatro columnas corintias daten de este periodo y no de la fecha en que fue ensamblado por primera vez.

Lo que sí consta es la participación de Luján en el arreglo del remate después de 1799 y antes de 1811, puesto que de ese modo se describe en diversos documentos de la parroquia.⁴² Gracias a dichos apuntes sabemos que el artista recibió un total de 25 pesos por “la composición en el segundo cuerpo del retablo” y la elevada suma de 1.350 reales para emprender “la hechura del crucifijo” que ocuparía desde entonces la hornacina superior. La madera de esa efigie fue comprada al beneficiado con anterioridad y los mayordomos de la Virgen de Guía correrían con los gastos de su instalación, cruz de madera, corona de plata y policromado, porque hay una partida que refiere expresamente el pago de 375 reales al pintor por barnizarlo. Es muy probable que ese maestro fuera José Yanes, al haber constancia de que tuvo a su cargo el dorado del retablo por un total de 262 pesos y requirió materiales traídos a la isla para ello, sobre todo pinturas que cubrirían también “el adorno de la cornisa y la puerta del lado de la epístola”, existente entonces junto a la tribuna.⁴³ No obstante, como escribe Tejera, a la hora de concluir esas labores fue preciso recurrir a varios libros de oro que envió desde Cádiz el canónigo Pedro Gordillo, uno de los patrocinadores más importantes del templo junto a los citados Montesdeoca y Luján.⁴⁴

EL TABERNÁCULO

Con el remate del retablo en torno a 1811 se ponía punto y final a más de treinta años de intervenciones en un templo que mostraba ya directrices modernas en sus componentes esenciales: fachada, techumbres y altar mayor. No en vano, el aseo se había logrado con un nuevo pavimento para todo el recinto que costearon después de 1799 los vecinos, la cofradía de la Virgen de Guía y el ya ascendido a canónigo Lorenzo de Montesdeoca.⁴⁵ En ese contexto el conjunto lignario se convirtió en una obra de envergadura, por lo que pronto sería interpretado como un aliciente para perpetuar rasgos clasicistas en el interior de la parroquia. Sin embargo, adolecía de un requisito indispensable para el clero ilustrado al carecer de un manifestador o tabernáculo exento. La documentación no aclara cuál era el aspecto de su sagrario en estos primeros años, pero, dadas las restricciones económicas de sus promotores y la disponibilidad de piezas previas, resulta probable la reutilización de un antiguo manifestador, quizá el mismo que Gaspar de Montesdeoca concluyó en 1784.

En torno a él debieron celebrarse las funciones eucarísticas durante la primera década del siglo XIX, aunque su uso quedaría restringido por el boato logrado en templos de mayor estima y en proyectos de reconstrucción que contemplaban la posibilidad de acoger en su cabecera el esquema organizativo de coro-tabernáculo, de reestructurar viejos retablos, y —lo que más nos importa ahora— de ser presididas por una construcción exenta a modo de tabernáculo columnario. Sin ir más lejos, la catedral de Santa Ana proyectó una obra de esas características a finales del siglo XVIII y la parroquia de Gáldar ambicionaba contar con un templete para presidir su capilla mayor después de la bendición del templo en 1824-1826.⁴⁶ No es de extrañar, pues, que la parroquia de Guía intentara acomodar dicha novedad en su presbiterio después de que las obras del retablo llegaran a su fin en torno a 1811, aunque el alcance del plan previsto en ella resultaba menor si atendemos a las cortas dimensiones del templo y a los recursos que posibilitaban la materialización de tal aspiración por medio de un proyecto notable [fig. 5].



*Antiguo tabernáculo. Parroquia de Santa María de Guía, Gran Canaria.
Foto: Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria.*

Como es habitual, la documentación investigada silencia cualquier noticia al respecto y solo la existencia de un memorial sobre el pleito motivado por el nuevo tabernáculo aclara lo sucedido entonces, aunque, puestos a ser escrupulosos con las citas que contiene, no constituye un documento de vital importancia para ello.⁴⁷ De su lectura se desprende que la nueva empresa constructiva fue contemporánea a la conclusión del retablo e implicó a un personaje destacado en la feligresía guinense: Ignacia de Silva, dama de gran estima que mantuvo una estrecha relación con Luján Pérez a lo largo de su vida. A él le encargó una escultura de *San Sebastián* para que presidiera la ermita de su advocación que existía en el pueblo⁴⁸ y pudo apoyarle luego si atendemos al vínculo tan enigmático que unió a ambos cuando dio inicio el siglo XIX.⁴⁹ El tabernáculo fue posible gracias al dinero que dicha comitente entregó al párroco Francisco Almeida antes de que falleciera con motivo de la epidemia de fiebre amarilla desatada en 1811, si bien ese hecho invita a pensar en que la obra se concibió previamente y que pudo interpretarse como una evolución lógica de lo acontecido en torno al retablo mayor desde la década de 1790. Varias circunstancias dan pie a ello, porque, por ejemplo, Luján tuvo un protagonismo extremo en su construcción y en todo lo que rodeó al montaje posterior. Además, no debe obviarse que el nuevo añadido emplearía los mismos materiales y que ambas piezas, retablo y tabernáculo, respondieron al interés de acercar el presbiterio a los modismos del gusto moderno o neoclásico, en abierta oposición ya con el resto de retablos que se erigían en las naves laterales.

La descripción o memorial del artista refiere los fines del proyecto y añade que el expositor “fue concebido para colocarlo en medio de la capilla mayor, a fin de dar al coro que queda por atrás la debida extensión y la mejor vista y comodidad del pueblo. Porque es indudable que puesto en semejante sitio no quedará capilla ni ángulo de la iglesia desde no se descubra la Realidad, que es lo principal que debe procurarse en los templos”. La cita es bastante explícita y demuestra cuál era el aliciente de la obra, siempre en consonancia con las directrices que imponía el catolicismo ilustrado. La participación del párroco fue decisiva para ello, de modo que la adopción del esquema corotabernáculo se entendió a la vez bajo connotaciones funcionales y litúrgicas. No cabe duda de que dichos cambios suponían todo un adelanto para el templo y que, incluso, permitieron aventajarlo respecto a su antecedente más directo.⁵⁰ Sin embargo, a pesar de tantos beneficios para los fieles o de la conveniencia cultural, los problemas sobre su uso no tardarían en aparecer.

El gran escollo a las reformas del presbiterio vino dado con la reclamación que el capitán Blas Sánchez Ochando elevó al obispo Verdugo en 1813, por lo que debemos suponer que la obra se encontraba ya bastante adelantada o a punto de ser erigida en el inmueble. El inconveniente esgrimido era la inutilización de un sepulcro donde fueron enterrados sus suegros años antes y él conservaba en propiedad, tal vez con la esperanza de usarlo en un futuro si las condiciones eran favorables para ello. Dicha sepultura se ubicaba en la capilla mayor y quedaría oculta con la traslación del coro junto al retablo, detrás del espacio acordado para situar el expositor. Inquieto por el malestar en que se encontraban ambas partes, el prelado estudiaría el asunto con detenimiento y requirió de inmediato un informe a Luján, no sin aclarar antes que “bajo su dirección está informado haberse hecho el tabernáculo”. El artista cumpliría lo mandado sin demora y el día 22 de octubre entregó por fin su breve memorial al obispo.

Pese a que ya fue publicada por González Sosa,⁵¹ la respuesta de Luján tiene el interés de anteponer cuestiones profesionales a otras de talante personal, puesto que, como es sobradamente conocido, la tradición oral —y no documentación de la época— asocia al capitán Sánchez de Ochando con la instrucción del escultor en su juventud.⁵² Es más, concluye que de no colocarlo conforme a la idea prevista “se faltaría indispensablemente al plan con que se trazó y, por consiguiente, a la incomodidad del clero que se tuvo presente y a la mejor cabida del pueblo; pues mal puede servir de obstáculo a lo más útil y cómodo al pueblo y al clero el sepulcro de un particular que, según se expresa, no fue concedido sino solamente para don Marcos Falcón y su consorte, y por tanto no debe tener más uso, especialmente cuando ya en dicha iglesia no se entierra a nadie de tres años a esta parte sino en el cementerio que está fuera de poblado”.⁵³ La decisión del obispo no se hizo esperar y resultó favorable a los intereses de la parroquia, ya que, después de leer la carta anterior, el día 26 ordenó que “se coloque el nuevo tabernáculo en la iglesia parroquial de Guía conforme al plan con que ha sido trazado”. Por ello el párroco Juan Suárez Aguilar cumplió lo mandado y colocaba en el templo de Guía una construcción similar a la que había contratado antes con el mismo artista para la parroquia de Agaete, cuya mayordomía desempeñó también entre 1800 y 1819.⁵⁴

Al margen de las muchas lecturas que puedan hacerse sobre este pleito, resulta interesante que en él intervengan dos personajes con bastante influencia en el norte de Gran Canaria: el escultor y el teniente Sánchez Ochando. Coincidentes en Guía desde la llegada del militar a la isla, ambos vivieron intensamente la dinámica parroquial, apoyaron a los hermanos Montesdeoca en reformas previstas durante la década de 1780 y alentaron su hermandad sacramental con una dedicación desigual. Ya era sabido que Luján ingresó como cofrade en marzo de 1788⁵⁵ y hay constancia de que Ochando lo hizo cuatro años antes, obligándose entonces “a guardar y cumplir todas las constituciones de dicha hermandad”.⁵⁶ Con el paso del tiempo desempeñaría infinidad de cargos en su seno, llegando incluso a compartir ocupaciones con un hermano del artista, Carlos Luján, quien fue nombrado consiliario en julio de 1791 y hermano mayor en diciembre del año siguiente.⁵⁷ Relaciones de amistad al margen, lo atractivo es que Sánchez Ochando interponga intereses personales a las ventajas que reportaría el nuevo tabernáculo para una corporación de tanto prestigio como la hermandad sacramental, ya que sus integrantes eran partidarios de todo aquello que acrecentase el boato de las funciones dedicadas al Santísimo. No en vano, si aceptamos su adhesión a principios de talante ilustrado, resulta incomprensible que defendiera tanto el uso de antiguos sepulcros o la memoria de sus familiares en un templo donde ya no se enterraba, algo que, como es bien conocido, estuvo reglado por normativa específica desde la época de Carlos III.⁵⁸

De todas formas, los miembros de dicha cofradía no mostraron demasiado interés en la construcción del tabernáculo ni en las reformas que ocasionaría luego su instalación. La documentación investigada omite referencias explícitas sobre ello, pero a juzgar por descargos recogidos en los libros de contabilidad y por acuerdos de las juntas deduzco que centraron su interés en cuestiones relativas a la economía de la corporación y al enriquecimiento de los bienes que pertenecían exclusivamente a la hermandad. Muchos de estos enseres eran empleados en las funciones que estaban a su cargo, siendo de interés los relativos a Semana Santa. Por ese motivo, entre 1790 y 1811 entregaron 43 pesos a Luján para costear la nueva efigie del *Señor de la Columna*, cantidad a la que deben sumarse otros 6 pesos que importó el pago de la bestia y de los peones que la transportaron hasta Guía.⁵⁹ Ello invalida la tradición que entendía esa talla junto a una *Dolorosa* como donaciones del artista a su parroquia de bautismo y situaba el origen de ambas en Telde,⁶⁰ aunque no está de más recordar que el artista era integrante de dicho colectivo desde 1788 [fig. 6].

Al salir tan perjudicado con el dictamen del obispo, el mismo Sánchez Ochando no opuso resistencia a la instalación del tabernáculo en el lugar previsto de antemano. En cualquier caso, no sería policromado ni dorado hasta 1822, siete años después de que falleciera Luján y dos el conflictivo Ochando. El encargado de ejecutar esos trabajos fue el pintor José de Ossavarry [1781-1827], bien conocido en la isla por su labor docente y por otros trabajos que emprendió junto al escultor desde principios del siglo XIX. El recibo presentado por el artista al mayordomo de fábrica aparece firmado en Las Palmas de Gran Canaria en junio de ese año y refiere de modo explícito “el trabajo invertido en la pintura y dorado del tabernáculo junto a la reforma de la pintura del retablo principal”,⁶¹ por lo que debemos datar entonces una primera intervención sobre la policromía que, como ya sabemos, José Yanes le procuró antes de 1811.

Hay constancia de que este primer tabernáculo presidió la parroquia durante varias décadas, aunque la documentación investigada tampoco confirma si la sillería del coro se dispuso a su alrededor como estaba previsto desde un principio o si, por el contrario, dichas piezas de mobiliario responden a una adquisición alentada con posterioridad. El expositor de Luján lo refieren varios documentos del siglo XIX, aunque no siempre con juicios elogiosos porque ofrecía dificultades a la hora de exhibir la custodia con comodidad. Tal fue así que en 1892 los clérigos y mayordomos de la parroquia instalaron en el presbiterio una construcción de mayores dimensiones, proyectada el año anterior por el carpintero José Hernández Rita. Como ha estudiado Suárez Sanabria, ese proyecto forma parte de una renovación que afectó a casi todos los retablos del templo, en su mayoría debidos al mismo Rita y con una datación variable que se inicia en 1877.⁶²

El conocimiento de esta obra tan tardía plantea la posibilidad de que el único testimonio que conocemos sobre la obra de Luján, una fotografía datada en el siglo XIX sin mayor precisión, represente el conjunto de 1892 y no el expositor previo del imaginero, aunque debe prevenirse que dicha reproducción denota una antigüedad mayor y no contempla los ángeles que Arsenio de las Casas [1843-1925] esculpió para su ornato luego.⁶³ Se trataba de un conjunto bastante ambicioso, con la habitual distribución en torno a dos sagrarios diferentes: bajo de reserva y superior de exposición, aunque el último acogió temporalmente un pequeño *crucifijo* que se atribuye igualmente a Luján.⁶⁴ Sorprende por sus grandes dimensiones y por las reformas litúrgicas que implicaría la instalación en la cabecera, ya que, por ejemplo, la Virgen de Guía tuvo que ser retirada desde su hornacina del altar mayor a un retablo lateral. Por lo demás, plantea un uso correcto de los elementos arquitectónicos, centrados sobre todo en columnas dobles de orden jónico, sencilla cúpula y remate con un cupulín que parece remedar otras creaciones del imaginero. Hasta ahora esa fotografía es la prueba fehaciente de que el templo de Guía acogió realizaciones con ideales modernos en su presbiterio, el elemento principal de un edificio que por sí mismo, por su estructura y por la validez de los presupuestos que he relatado, debe estimarse como un referente notorio en la isla de Gran Canaria.



*Cristo de la Columna. Parroquia de Santa María de Guía, Gran Canaria.
Foto: Juan A. Lorenzo.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, A. (1972). "Guía y su historia", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23/V/1972.
- ALZOLA, J. M. (1956). "Notas para un estudio sobre Luján Pérez" [conferencia inédita, impartida en El Museo Canario]. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- Archivo Parroquial de Santa María de Guía, Guía [APMG]: *Libro de mandatos [1752-2004]*, f. 4v.
- APMG: *Libro III de cuentas de fábrica [1772-1810]*, f. 21v.
- APMG: *Libro de cuentas de la cofradía de la Virgen de Guía [1730-1836]*, ff. 2r-2v, 10r, 20r, 29v-31r.
- APMG: *Libro de actas de la cofradía del Santísimo [1707-1813]*, ff. 47r, 48r, 49r-49v,
- CALERO RUIZ, C. (1991). *Luján. José Luján Pérez* [Biblioteca de artistas canarios, vol. 1]. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 57-59.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2007). "El aprendizaje artístico de José Luján Pérez", en *Luján Pérez...*, pp. 124-126.
- CRUZ SAAVEDRA, A. (1992). "Luján Pérez en Agaete", en *Revista de Historia Canaria*, nº. 176, La Laguna: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna, pp. 77-89.
- FUENTES PÉREZ, G. (1990). *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Santa Cruz de Tenerife: ACT, pp. 210-212.
- FUENTES PÉREZ, G. (2004). "Nuestra Señora de las Mercedes", en *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 408-410.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (1990). *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para la biografía del hombre*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la Caja de Canarias, pp. 141-153.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (1994). *Fundación de las ermitas, capillas y altares de la parroquia de Guía*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- INFANTES FLORIDO, J. A. [estudio, introducción y notas] (1998). *Diario de Tavira*. Córdoba: Servicio de publicaciones de CajaSur, p. 108.
- LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2007). "Arquitectura y urbanismo en Canarias en la época de Luján Pérez [1756-1815]", en *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 195-211.
- LORENZO LIMA, J. A. (2007). "El artista en su época. Luján como referente de las inquietudes ilustradas: comitentes, patrocinadores y entorno social", en *Luján Pérez...*, pp. 149-157.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008). "Arquitectura religiosa e ideal lustrado en el pensamiento del obispo Tavira y Almazán. Reformas de componente sacramental en las parroquias de Canarias (1791-1796)", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº. 39, Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 79-92.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010). *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias [1755-1850]* [tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad de Granada, pp. 779-798.
- MARTÍNEZ DE ESCOBAR, B. (1850). *Memoria de don José Luján y Pérez, escultor, arquitecto y maestro de dibujo de la Academia de esta ciudad, e individuo de su Sociedad Económica de Amigos del País*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta Isleña, 1850.
- MORENO MOLINA, J. F. (1983). "El templo de Santa María de Guía", en *Aguayro*, nº. 174, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la Caja de Canarias, s. p.
- PÉREZ MORENO, F. (1978). "Las dos iglesias de Guía", en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23/VIII/1978.
- SANABRIA DÍAZ, O. (1993). "El retablo neoclásico en el norte de Gran Canaria", en MORALES PADRÓN, F. [coord.]: *IX Coloquio de Historia Canario-Americana [1990]*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, t. II, pp. 1375-1376.
- SAGUAR QUER, C. (1988). "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera de poblado", en *Fragmentos*, nº. 12-14, Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 241-259.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2001). *La Merced en las islas Canarias*. Islas Canarias: s. l., pp. 108-117.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2010). *Juan Bautista Cervera. De franciscano descalzo a obispo ilustrado*. Islas Canarias: s. l., pp. 194-199.
- TEJERA Y QUESADA, S. (1914). *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de José Luján Pérez*. Madrid: Imprenta Hispano-Alemana, pp. 55-57.

NOTAS

- ¹ Así lo hice ver en LORENZO LIMA (2010), pp. 779-798.
- ² Cfr. GONZÁLEZ SOSA (1994).
- ³ El alto volumen de información recopilada en los archivos insulares posibilitará el análisis de episodios notables para el inmueble como las reformas del siglo XIX o la construcción del nuevo frontis décadas antes, algo inviable ahora dada la limitación de páginas con que se concibe el presente ensayo.
- ⁴ MORENO MOLINA (1983). s. p.
- ⁵ ALMEIDA (1972), 23/V/1972; PÉREZ MORENO (1978), 23/VIII/1978; MORENO MOLINA (1983); GONZÁLEZ SOSA (1994), pp. 27-44.
- ⁶ Archivo Parroquial de Santa María de Guía, Guía [APMG]: *Libro de mandatos [1752-2004]*, f. 4v.
- ⁷ APMG: *Libro de mandatos...*, s/f.
- ⁸ Sobre la trayectoria de este personaje y sus importantes servicios a la parroquia, véase GONZÁLEZ SOSA (1994), pp. 77-101.
- ⁹ Cfr. APMG: *Libro de mandatos [1752-2004]*, s/f.
- ¹⁰ APMG: *Libro III de cuentas de fábrica [1772-1810]*, f. 21v.
- ¹¹ Cfr. APMG: *Libro III de cuentas de fábrica [1772-1810]*, ff. 11r, 21v, 41v.
- ¹² GONZÁLEZ SOSA, P. (1994), pp. 44-46.
- ¹³ LORENZO LIMA (2010), t. II, pp. 784-788.
- ¹⁴ Últimas valoraciones sobre esta obra, con bibliografía precedente, en LÓPEZ GARCÍA (2007), pp. 195-211.
- ¹⁵ Transcripción íntegra de ese documento en GONZÁLEZ SOSA (1990), pp. 141-153.
- ¹⁶ INFANTES FLORIDO (1998), p. 108.
- ¹⁷ APMG: *Libro de mandatos [1752-2004]*, s/f.
- ¹⁸ APMG: *Libro de mandatos [1752-2004]*, s/f
- ¹⁹ A él se debe el adelanto de su culto después de la misión mercedaria promovida en tiempos del obispo Morán, tal y como ha puesto de relieve SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2001), pp. 108-117.
- ²⁰ A ellos se suma Francisco Montesdeoca, quien profesó en la orden franciscana y se significaría en la época como un personaje de grandes virtudes. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2001), p. 110.
- ²¹ Idea en la que han insistido MARTÍNEZ DE ESCOBAR (1850); LORENZO LIMA (2007), pp. 149-157.
- ²² LORENZO LIMA (2010), pp. 779-798.
- ²³ No deseo profundizar en el análisis de estas actuaciones, descritas ya en parte por GONZÁLEZ SOSA (1994), pp. 45-49. Sin embargo, resultan de interés por ser contemporáneas al acomodo de directrices ilustradas en su seno o al añadido de nuevas construcciones neoclásicas en la parroquia. En ocasiones los cofrades contaron con los servicios de maestros importantes como el escultor Luján Pérez, el pintor José Yanes o los plateros Marcos Sánchez y Carlos Romero. Alusiones a todo ello en APMG: *Libro de cuentas de la cofradía de la Virgen de Guía [1730-1836]*, ff. 2r-2v, 10r, 20r, 29v-31r.
- ²⁴ Distribuidas en veinticuatro ramos que fueron comprados entre 1786 y 1793. APMG: *Libro de cuentas de la cofradía de la Virgen de Guía [1730-1836]*, f. 20r.
- ²⁵ APMG: *Libro III de cuentas de fábrica [1772-1810]*, f. 20v. Para una valoración genérica sobre la vista de este prelado a la localidad, véase la monografía de SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2010). *Juan Bautista Cervera. De franciscano descualzo a obispo ilustrado*. Islas Canarias: s. l., pp. 194-199.
- ²⁶ APMG: *Libro III de cuentas...*, ff. 41v-42r.
- ²⁷ APMG: *Libro III de cuentas...*, ff. 46v-47r, 59r.
- ²⁸ APMG: *Libro de cuentas de la cofradía del Santísimo*, s/f.
- ²⁹ Sirva de ejemplo lo sucedido en 1776, cuando el citado Gaspar de Montesdeoca pagó la punta de oro, el escudo y las orlas del nuevo estandarte de la corporación. Alusiones a todo ello en APMG: *Libro de actas de la cofradía del Santísimo [1707-1813]*, ff. 47r, 48r, 49r-49v.
- ³⁰ APMG: *Libro de actas de la cofradía del Santísimo [1707-1813]*, ff. 50v-51r, 52v.
- ³¹ APMG: *Libro de mandatos [1752-2004]*, s/f.
- ³² APMG: *Libro III de cuentas de fábrica [1772-1810]*, ff. 58r, 68r-68v.
- ³³ APMG: *Libro III de cuentas...*, ff. 75r-75v.
- ³⁴ Me he ocupado de este tema en LORENZO LIMA (2008), pp. 79-92.
- ³⁵ Una relación de los principales episodios de la devoción mercedaria en Guía la publica SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (2001), pp.108-117.
- ³⁶ INFANTES FLORIDO (1998), p. 112.
- ³⁷ Muchos autores la describen como uno de sus trabajos más notables. Cfr. TEJERA Y QUESADA (1914), pp. 55-57; FUENTES PÉREZ (1990), pp. 210-212; CALERO RUIZ (1991), pp. 57-59; FUENTES PÉREZ (2004), pp. 408-410; y LORENZO LIMA (2007), pp. 149-157.
- ³⁸ APMG: *Libro III de cuentas de fábrica [1772-1810]*, f. 101r.
- ³⁹ Esencialmente MORENO MOLINA (1983), s.p; GONZÁLEZ SOSA (1990), pp. 43-47, y (1994), pp. 46-48; CALERO RUIZ (1991), pp. 104-105; SANABRIA DÍAZ (1993), t. II, pp. 1375-1376. Debido al interés de las citas de archivo y a su relación con varios mayordomos opto por exponer al pie las noticias conocidas del conjunto, en su mayoría referidas por los investigadores previos de forma aislada.
- ⁴⁰ APMG: *Libro III de cuentas de fábrica [1772-1810]*, f. 88r. SANABRIA DÍAZ, (1993), t. II, p. 1375.
- ⁴¹ Incide en el alcance de dicha intervención el alto precio de 8.500 pesetas que tuvo la *restauración del retablo*, de cuya cantidad Carmen Galván Ramírez cedió un total de 5.500. Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran

- Canaria [AHDLP]: Sección 8, Parroquial. Caja «Guía», documentación sin clasificar. Resulta lógico que estas necesarias tareas de ornato sean contemporáneas a la consagración del templo en 1920, cuando se colocaron en él bancos y un nuevo púlpito que diseñó el escultor Eduardo Gregorio. MORENO MOLINA (1983), s. p.
- ⁴² SANABRIA DÍAZ (1993), t. II, pp. 1375-1376; GONZÁLEZ SOSA (1994), pp. 46-48.
- ⁴³ APMG: *Libro de cuentas de la cofradía de la Virgen de Guía [1730-1836]*, ff. 29v-30r.
- ⁴⁴ TEJERA Y QUESADA (1914), p. 147.
- ⁴⁵ APMG: *Libro de cuentas de la cofradía de la Virgen de Guía [1730-1836]*, f. 29v.
- ⁴⁶ LORENZO LIMA (2010), t. II, pp. 836-838.
- ⁴⁷ Referencias previas al tema en GONZÁLEZ SOSA (1990), pp. 43-45.
- ⁴⁸ CALERO RUIZ (1991), p. 72.
- ⁴⁹ Algo menor que el artista, Silva murió con la avanzada edad de ochenta y nueve años en 1857. GONZÁLEZ SOSA (1990), pp. 61-62.
- ⁵⁰ La parroquia de Gáldar no contó con un templete exento en su capilla mayor hasta 1850.
- ⁵¹ GONZÁLEZ SOSA (1990), p. 43-47.
- ⁵² Últimas aportaciones sobre el tema y sobre su biografía en CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (2007), pp. 124-126.
- ⁵³ El cementerio de San Roque fue abierto de modo provisional con motivo de la epidemia de 1811. El trazado de su simple pórtico de cantería, ya desaparecido, se atribuye también a Luján. Cfr. LÓPEZ GARCÍA (2007), p. 209.
- ⁵⁴ CRUZ SAAVEDRA (1992), pp. 77-89.
- ⁵⁵ APMG: *Libro de actas de la cofradía del Santísimo [1707-1813]*, f. 51r. GONZÁLEZ SOSA, pp. 58-59.
- ⁵⁶ APMG: *Libro de actas de la cofradía del Santísimo [1707-1813]*, f. 48r.
- ⁵⁷ Cfr. APMG: *Libro de actas...*, ff. 50v-54r.
- ⁵⁸ Comentarios genéricos al respecto en SAGUAR QUER (1988), pp. 241-259.
- ⁵⁹ APMG: *Libro de cuentas de la cofradía del Santísimo*, s/f.
- ⁶⁰ Hipótesis divulgada por GONZÁLEZ SOSA (1990), p. 38 y CALERO RUIZ (1991), pp. 26, 28, 34, quienes recogen manifestaciones previas de ALZOLA (1956).
- ⁶¹ Reproducción del documento en GONZÁLEZ SOSA (1990), p. 45.
- ⁶² Cuando emprendía iniciativas similares en el vecino templo de Gáldar. SANABRIA DÍAZ (1993), t. II, pp. 1376-1378.
- ⁶³ SANABRIA DÍAZ (1993), t. II, p. 1378.
- ⁶⁴ CALERO RUIZ (1991), p. 26.