

ESCULTURA BARROCA EN LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Carlos Javier Castro Brunetto
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Entre los siglos XVI y XVIII la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife ha ido enriqueciendo su patrimonio con un importante volumen de esculturas que, en sí mismo, encierra la historia escultórica del Barroco en Canarias. Y es que, de hecho, sólo se guarda una talla de la Virgen que podría datarse hacia finales del siglo XV, tal vez de origen borgoñón. El resto del acervo está conformado por imágenes de talla dorada y policromada, junto a esculturas de vestir, llamadas de candelero, las más antiguas de la segunda mitad del siglo XVII. Muchas fueron realizadas en talleres artísticos canarios, mientras que otras llegaron en el siglo XVIII desde Génova, como la célebre *Santa Teresa*, de Antonio María Maragliano, además de las que procederían de la Península. Por lo tanto, una visita a esta iglesia es realizar un viaje al pasado artístico insular.

PALABRAS CLAVE: Arte barroco en Canarias, escultura barroca en Santa Cruz de Tenerife.

ABSTRACT

Between the 16th and 17th centuries, the parish church of Nuestra Señora de la Concepción Santa Cruz de Tenerife enriched its art heritage with an important amount of sculptures, which themselves embody the statuesque history of the Baroque in Canary Islands. As a matter of fact, just one of carving of the Virgin Mary is kept that could be dated back to the end of the 15th century, perhaps of Borgonian origin. The rest of the patrimony consists of golden and polychromed carvings, together with dressing statues, called «de candelero», the oldest of which are from the second half of the 17th century. Many were carved in Canary art shops, while others arrived in the 18th century of Genoa, like renowned *Santa Teresa*, by Antonio María Maragliano, apart from those proceeding from the Spanish mainland. Therefore, a visit to this church is a journey to the artistic past of the Canary Islands.

KEY WORDS: Baroque art in Canary Islands, Baroque sculpture in Santa Cruz de Tenerife.

El estudio de cualquier ejemplo significativo del patrimonio artístico local presenta siempre múltiples dificultades por la evolución de los propios acontecimientos históricos, que frecuentemente afectan tanto a la conservación de las fuentes escritas como al propio acervo estrictamente artístico.

Éste es el caso de la obra escultórica de la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife, un templo que reúne en sí mismo la historia de la localidad, la evolución del pensamiento religioso-artístico y la identidad de los patronos y, por ello, de las familias más significativas de la ciudad. Podemos indicar que el estudio del arte en el templo es la mejor forma de aproximarnos, de tocar, la historia de Santa Cruz, y valorarla en el contexto canario.

Pero el objeto de nuestro estudio es aún más complicado, puesto que analizamos la constitución y conservación del patrimonio escultórico. De todos es sabido que entre las diferentes técnicas artísticas frecuentes en el Barroco, la escultura era la más próxima al pueblo por sus referencias figurativas de alto contenido humano. El acercarse a la Comunión, o al culto de un santo, aproximaba el espíritu del fiel a la contemplación de lo divino. El hombre participaba así de la obra de Dios de forma activa, que se identificaba fácilmente gracias a la presencia física del culto a través de las imágenes, ya fuesen esculpidas o pintadas.

La escultura va asociada, por tanto, a la devoción, y sólo desde este ángulo podrá establecerse una valoración certera del significado de la escultura y del encargo artístico. De hecho, en el caso canario, la escultura devocional está presente desde los primeros momentos de la conformación de la identidad local, quedando la pintura, esencial en el arte gótico y aún renaciente, relegada a un segundo plano dentro de las preferencias espirituales, que no culturales. Esta afirmación se constata al observar en los primeros inventarios y libros de fábrica de los templos isleños el estrecho espacio que ocupa la pintura de lienzo, tabla o al fresco, si la comparamos con la escultura exenta. Tal vez ello se deba a que el momento del despegue de la vida religiosa y artística insular, el siglo XVI, estuviese imbuido del espíritu de la Contrarreforma, amigo de exaltar todo lo puramente devocional.

Sea como fuere, la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife revela justamente ese ambiente desde los primeros momentos, abierto a la incorporación de la imagen fervorosa.

Ahora bien, la propia historia del templo dificulta el estudio del pasado escultórico, puesto que se han conservado pocos documentos que aludan de forma directa a ese patrimonio. De hecho, del siglo XVI sólo poseemos dos testimonios fiables, la relación de 1558, incluida en un libro de Visitas y Mandatos conservado en el Archivo del Obispado de Tenerife, y el inventario de 1580 incorporado en el Libro I de Fábrica.

Pero si escasa es la información del Quinientos, el siglo XVII ofrece un panorama aún más gris. Es cierto que en 1642 se realizó un inventario de las imágenes escultóricas, pero el incendio de 1652 acabaría con muchas de ellas. La situación se complica si tenemos en cuenta que las partidas de cargos y descargos de la mayor-domía parroquial, en la segunda mitad del siglo, no aportan datos directos sobre la reestructuración del acervo escultórico, y sólo conocemos alguna información indirecta por mejoras en los altares o adquisiciones de objetos de culto para determinadas devociones.

Sin embargo, el siglo XVIII es ya mucho más rico en informaciones, no tanto por lo recogido en los libros de fábrica, información bien escasa, siempre relativa a bienes de orfebrería o textiles, sino por los documentos hallados en los protocolos

notariales y estudiados por otros historiadores del arte, que revelan ya datos de gran interés¹. No obstante, el Archivo Parroquial de la Concepción guarda una información preciosa: un inventario detallado que se efectuó en 1744, justo en el momento de mayor esplendor artístico del templo, cuando se concluían buena parte de las obras que hoy podemos admirar. Tal documento es básico para reconstruir el patrimonio de la iglesia, valorar la importancia de las imágenes desde el punto de vista piadoso y conocer la identidad de los patronos de las capillas que fomentaban, con sus encargos, los trabajos escultóricos².

De hecho, no volveremos a encontrar un documento tan completo hasta mucho tiempo después, cuando en 1885 se elaboró un inventario exhaustivo de los bienes muebles del templo, detallándose el conjunto de las esculturas así como sus enseres. Entre ambas fechas hemos de recurrir, una vez más, a otras fuentes documentales para recomponer el pasado artístico del templo.

Para adentrarnos en el tema, hemos de indicar que la mayor parte del acervo artístico actual pertenece al siglo XVIII, constituyéndose mayoritariamente entre el segundo y tercer cuarto de la centuria (1725-1775) debido a dos razones fundamentales: en primer lugar, el crecimiento y enriquecimiento de Santa Cruz, debido a su actividad comercial, y en segundo, pero a su vez directamente relacionado con el desarrollo económico, la presencia de dos familias empeñadas en hacer del templo una imagen visual de su prosperidad personal: los Carta y los Logman.

El patronazgo artístico es, en este caso, la clave para entender el auge del templo santacrucero en aquellas fechas; además, ambas familias eran, hasta cierto punto, eruditas. La primera, de profundas vinculaciones comerciales, mientras que en la segunda, de origen flamenco o alemán, destacaron dos hermanos clérigos que más adelante citaremos³. Esta erudición se aprecia no sólo en la elección de los santos para ser llevados a escultura, algunos de los más significativos de la Iglesia de la Contrarreforma, sino también en la preferencia de los motivos iconográficos, adecuados siempre al espíritu grandilocuente del Triunfo Católico.

Pero dentro de la evolución de la escultura en el templo⁴, hemos de recordar que su patrimonio aumentó considerablemente a partir del siglo XIX, con moti-

¹ En este sentido destaca el trabajo de Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII: Santa Cruz de Tenerife a través de sus escribanías*, Aula de Cultura de Tenerife, 1983.

² Existe otro inventario en el archivo parroquial, sin fechar y como documento suelto, que se supone realizado hacia 1730, pero que recoge obras escultóricas ingresadas en el patrimonio de la iglesia con posterioridad a esa fecha. Por lo tanto, sería elaborado entre ese año y el datado en 1744. Puesto que el segundo es más fiable que el primero, preferimos guiarnos por las informaciones de 1744 y no por las de supuestamente escrito hacia 1730. Cf. carpeta 130.

³ Un magnífico estado de la cuestión sobre el patronazgo de los Carta y los Logman lo ofrece José CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ: *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995. Para los Carta, pp. 173-181, y para los Logman, pp. 299-308.

⁴ Sobre las primeras investigaciones acerca del patrimonio escultórico del templo, debemos señalar los múltiples artículos escritos por Sebastián Padrón Acosta y Pedro Tarquis Rodríguez entre





vo de la desamortización, primero del Trienio Liberal y luego entre 1835-1836, conocida como *Desamortización de Mendizábal*. Varias fueron las imágenes que finalmente se instalaron en la parroquia capitalina, algunas de gran devoción para los dominicos —convento del que procede la mayoría—, entre ellas el Cristo del Buen Viaje o la Virgen del Rosario, que, en poco tiempo, llegarían incluso a cambiar la denominación de las capillas, el primero instalado en la de San Bartolomé y la segunda en la de San Antonio, respectivamente, luego capillas del Buen Viaje y del Rosario.

Con el fin de realizar una lectura lógica de la historia de la escultura en el templo, comentaremos las imágenes procedentes del convento dominico al final, cuando estudiemos el siglo XIX, aunque casi todas ellas fuesen realizadas en momentos anteriores.

Asimismo, debemos añadir una circunstancia significativa: a través de las piezas ingresadas a lo largo del tiempo podemos establecer un estudio artístico de la evolución del arte escultórico en Canarias, ya que contamos con piezas significativas de los diferentes periodos y técnicas, y aún de los más notables artífices.

Así pues, este conjunto de circunstancias hace del estudio escultórico de La Concepción santacruzera algo verdaderamente interesante y significativo, a la vez que esclarecedor de la historia del arte en Santa Cruz y ejemplo de la construcción del patrimonio artístico canario.

Por último, debemos advertir algo muy importante. La tradición oral, y de forma siempre bienintencionada, hace que a veces, sin fundamento, se identifique una imagen con un determinado santo o culto de la Virgen. No obstante, el contraste de las fuentes documentales con los objetos artísticos denotan, en ocasiones, divergencias con tales fuentes de tradición oral, que, por otro lado, no suele remontarse más allá del siglo XIX, y en ocasiones, con datos posteriores a la llegada de imágenes procedentes de la desamortización. Por todo ello, aconsejamos prudencia, una prudencia que, creemos, ha presidido nuestro estudio, y con el que pretendemos puntualizar cuestiones que en el pasado han sembrado la controversia.

LA ESCULTURA EN EL SIGLO XVI

La primera centuria de vida del templo fue pobre en lo que se refiere a la existencia de obras escultóricas y su devoción religiosa. Claro que ello se debe a la pobreza de aquél, entonces denominado *de Santa Cruz*. La primera referencia fiable, de 1558, alude a un retablo de pintura en la capilla mayor, que nosotros consideramos de posible afiliación flamenca por la descripción realizada en el *Libro de*

los años cuarenta y cincuenta, publicados mayoritariamente en el periódico *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife. La consulta de muchos de esos artículos continúa siendo hoy esencial para desentrañar la historia artística de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife.

Visitas y Mandatos núm. 6, además de otras obras de pintura. Sin embargo, en lo que respecta a la escultura, sólo se indica en el interior de ese retablo —que habría de ser pequeño— un grupo de la *Natividad*, añadiéndose la existencia de un *Crucificado* de buena factura y de una *Virgen con el Niño* en el retablo de la Quinta Angustia.

Conforme avanzó el siglo, el patrimonio de la iglesia se enriqueció con otras devociones religiosas⁵. El ya mencionado inventario efectuado en 1580, con motivo de la visita de D. Cristóbal del Castillo Maldonado, relata con exactitud las piezas veneradas en el interior de la, entonces, pequeña y pobre iglesia. En él aparecen consignadas las tallas del Nacimiento del altar principal, si bien sólo se intuyen, pues no se mencionan específicamente como en el de 1558, pues ahora sólo se indica «un retablo dorado con su tabernaculo del nacimiento de nro Señor»⁶.

También se incluyen las referencias al Crucifijo grande sobre el altar mayor, y a la Virgen, añadiéndose que es «de pinsel [y] pequeña»⁷. Pero ya en ese momento se señala la presencia de otro *Crucifijo* pequeño del altar, dos imágenes de *San Sebastián*, una de ellas de papelón y otras dos imágenes, supuestamente de talla, *Santa Lucía* y *San Juan Bautista*. Es de suponer que la existencia de un San Sebastián de papelón, técnica de gran simplicidad y frágil para su conservación, facilitaba, en cambio, por su escaso peso, la realización de procesiones, lo que señalaría un primer testimonio de culto festivo a los santos. Por otro lado, la devoción tan notoria a ese santo en Santa Cruz, una ciudad portuaria, se justifica por ser protector ante las distintas enfermedades y la peste; recordemos que se recoge la cita de dos esculturas de San Sebastián.

EL SIGLO XVII

El Seiscientos se inicia de modo similar, y el número de imágenes escultóricas a recibir culto en el templo no habría de crecer mucho. Tal es así que en los libros de fábrica apenas se apuntan referencias significativas con respecto al culto en momentos anteriores. De hecho, la principal preocupación es la de dignificar el culto al Santísimo, que, hasta 1605, se guardaba en un cofre de madera, poseyendo ya entre esa fecha y 1609 un relicario de plata⁸. Por otro lado, el interés principal en aquellos momentos era continuar con la obra de la iglesia, labor muy lenta, y dotarla de todo

⁵ Sobre la historia artística del templo en esta centuria, cf. Carlos CASTRO BRUNETTO: «La parroquia de Santa Cruz en el siglo XVI: arte e iconografía», en *Revista de Historia Canaria*, La Laguna, núm. 177 (1992), pp. 63-75.

⁶ Archivo Parroquial de la Concepción de Santa Cruz (APCSC): carpeta 33, *Libro I de Fábrica*, fol. 1v.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, fols. 45v-51r.

lo necesario para el culto; de hecho, las primeras informaciones sobre la ampliación del templo e incluso la colocación del coro datan de 1625⁹.

Ese estado de cosas continuó por algún tiempo en la iglesia de Santa Cruz, denominada por primera vez bajo la advocación de la Concepción desde 1638¹⁰, y tal debía ser su estado de abandono que en 1640, con motivo de la visita efectuada al templo, se escribe en el libro de fábrica el siguiente comentario:

[...] atento a que la maiordomia de la fabrica parrochial de la yglesia de Nra. Sra. de la consepsion deste lugar de santa cruz esta baga muchos tiempos a y no a abido persona que la quiera aseptar por estar pobre y con muchas obligaciones [...] nombraron por tal maiordomo de dcha yglesia al cappan Anton Rodrigues alguasil maior del Sto Offio para que por tiempo de un año la sirba administrar [...]¹¹.

Tal comentario nos permite suponer que las imágenes escultóricas que por aquellas fechas existían recibirían culto en sencillas repisas, puesto que no hay indicios de la construcción de retablos.

Con ello llegamos a la fecha de 1642. En ese año se elabora un inventario de las imágenes del templo, cosido de manera desordenada al primer Libro de Fábrica, puesto que se incluye entre las visitas de 1601 y 1605. Es de gran interés porque observamos algunos cambios con respecto a fechas anteriores.

En primer lugar, las únicas esculturas que sobrevivieron hasta entonces son las de la Natividad, existentes en 1558, la imagen mariana antes señalada, que no podemos identificar con un culto específico, y la imagen del Bautista. También se alude a la presencia de un santo viejo, que podría ser Santa Lucía o San Sebastián, pero que por su deterioro sería entonces irreconocible, pero nada del San Sebastián de papelón.

Ahora bien, se suman novedades tales como la imagen de la *Inmaculada*, situada encima del Sagrario, *Nuestra Señora de la O*, que tendría gran trascendencia en el futuro, y las esculturas de *San Pedro*, *San Lorenzo*, *San Benito*, *San Andrés* y *San Antonio*. De estas imágenes de la primera mitad del Seiscientos nada sabemos hoy y suponemos que ardieron en el incendio de 1652, salvándose, tal vez, la Inmaculada y la Virgen de la O. Decimos que lo suponemos porque ambas han desaparecido hoy en día y no puede estudiarse su estilo artístico en busca de una correcta datación cronológica.

Sin embargo, las imágenes de San Benito, San Andrés y San Antonio, hoy veneradas, son del siglo XVIII, al igual que la imagen de San Lorenzo, que consignada como «de bulto» en este inventario¹², en el realizado en 1744 aparece como imagen vestidera, entendiéndose que se trata de una imagen posterior a la primera.

⁹ *Ibidem*, fols. 78v-79v.

¹⁰ *Ibidem*, fol. 84r.

¹¹ *Ibidem* fol. 88r.

¹² *Ibidem*, fols. 37v-38r.



De las esculturas del grupo de la Natividad, así como del retablo que las albergó, nada se sabe desde 1642 —en que aún aparece recogido junto a los de las Ánimas y de Nuestra Señora—, como tampoco hay constancia de que sobreviviesen al incendio la imagen de San Pedro y aquel santo, viejo y pequeño. En conclusión, la segunda mitad del siglo XVII se iniciaría con una pobreza absoluta en cuanto a esculturas; la única certeza es que sólo ha sobrevivido de todo este periodo de la historia santacruzera la talla de *Virgen de la Consolación*, patrona de una ermita creada en el siglo XVI que sirvió como base de la fundación dominica a comienzos del siglo XVII.

Con respecto a esta última escultura, hemos de hacer notar que sólo es mencionada con relación a la parroquia de La Concepción en el inventario efectuado en 1885, donde aparece consignada en el nicho inferior de la capilla de San Juan Nepomuceno, hoy de La Candelaria¹³. Con anterioridad, tal vez al llegar del convento tras el proceso político de la desamortización, se colocó en el retablo mayor.

Ya hemos mencionado el incendio que acaeció en el templo en 1652, en el que, según Viera y Clavijo, citando a Núñez de la Peña, sólo hubo tiempo de salvar la Eucaristía y las imágenes¹⁴, pero, a la luz de la documentación, presumiblemente sólo se salvarían las imágenes marianas mencionadas. Así pues, el patrimonio escultórico, como el restante, habría de recomponerse a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. Teniendo en cuenta la pobreza del puerto de Santa Cruz en aquellos momentos, es comprensible que, al menos, hasta el último cuarto del siglo, no se incorporasen demasiadas piezas.

Así pues, son pocas las obras que podemos considerar de factura seiscentista, entre ellas la imagen de *San Benito*, que contaba con su cofradía desde 1635 y que recibió numerosas alhajas desde entonces, incluso unas andas doradas por Juan González Puga en 1648¹⁵; tras el incendio no hay referencias concretas a que esta pieza se salvase, pero en 1720 vemos restablecida no sólo la cofradía, sino que se presentan, además, cuentas por el mayordomo¹⁶.

Por lo tanto, la imagen de San Benito, hoy venerada, pudo efectuarse entre 1652 y 1720. A ello responde el estilo artístico de la imagen, de cierta rigidez en la composición, siendo una talla vestidera; es decir, que bajo las ropas que luce se

¹³ APCSC, Carpeta 34 a), *Inventario efectuado por el mayordomo de fábrica y de las cofradías*, 1885, fol. 38v.

¹⁴ José de VIERA y CLAVIJO: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1971, tomo II, p. 686.

¹⁵ Clementina CALERO RUIZ: *Escultura Barroca en Canarias (1600-1750)*, Cabildo Insular de Tenerife, p. 325.

¹⁶ APCSC, carpeta 69 a), *Libro de la Cofradía de San Benito iniciado en 1720*. En ese año se inician las cuentas, recogiendo principalmente los dineros no cobrados. Sin embargo, con motivo de la célebre visita del obispo Juan Francisco Guillén en 1744, se efectúa un inventario de la cofradía donde destaca «[...] por un baculo dorado, por unas Andas doradas con el cielo carmesi nuevo con quatro carteras, quatro palomas en los remates y quatro orquillas. Por una mitra de razo y cogin de lo mismo [...]. sin foliar [s.f.]. Este libro continúa hasta 1760.





encuentra una talla en madera, siendo posible que así se presentase en los primeros momentos. De hecho, en el inventario de 1744 se indica que esta imagen, que tenía su propio altar —la actual capilla de La Candelaria—, era de talla. También sabemos que en 1751 estaría deteriorada, porque ese año el escultor Sebastián Hernández Suárez la «compuso», o retocaría, trabajando también en sus andas procesionales. Realmente, y a la luz de la documentación, podría decirse que 1751 fue el año en que se renovó todo el patrimonio de la cofradía, incluyendo alguna mejora para la efigie de San Benito¹⁷.

Otra imagen que podría haberse realizado a finales del siglo XVII es la *Virgen del Carmen*, venerada en su capilla. Consta que en 1659 D. Francisco Vera Pacheco fundó el altar del Carmen en la iglesia de La Concepción con el fin de poner en él una imagen de la Virgen. Se ha indicado la posibilidad de que la actual sea la pieza encargada por Vera¹⁸, pero lo cierto es que, aunque estilísticamente se corresponda con la época, en el inventario de 1744 se señala la existencia en el camarín de la Inmaculada «[que] en el testero [hay] un altar decente con un nicho en el que está colocada la ymagen Nra. Sra. del Carmen de vestir con la q. se hazen las procesiones de los Domingos quartos [...]»¹⁹, mientras el realizado en 1885 señala la existencia en la capilla del Carmen «debajo del nicho de la Virgen del Carmen [...] una imagen del Carmen antigua y sin uso»²⁰.

Estos datos nos invitan a pensar que nos encontramos con dos imágenes de la Virgen del Carmen, la colocada por Vera Pacheco hacia 1659 —aquella sin uso— y la hoy venerada en su altar, tal vez algo posterior, pero con un estilo seiscentista.

Por último, debemos mencionar el *Ecce Homo* venerado en su capilla, situada a los pies de la nave de la Epístola. Esta escultura de candelero, con los pies y brazos tallados, sería realizada, con toda seguridad, en fecha anterior a 1718, puesto que ese año se inicia el libro de su cofradía²¹; pero en función del estilo, no cabe

¹⁷ C. CALERO RUIZ: *op. cit.*, p. 325. La autora menciona el artículo de Pedro Tarquis: «La cofradía de San Benito», en el periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de agosto de 1980. Las cuentas del libro de la cofradía, antes mencionado, en 1751, señalando los siguientes descargos: «[...] por treinta Rs. de componer el sto por el escultor [...] por ciento ochenta Rs que costaron las andas del sto [...] por veinte Rs que costo el tafetan pa el cielo de las andas [...] por ciento y sesenta Rs que dio al Sr beneficiado Logman pr dorar el retablo [...] por ciento treinta y cinco Rs de importe de hace el vaculo del sto, calis y cruz del estandarte con el dorado [...] por quatroctos Rs que invie a España pa el habito del sto [...]», APCSC, *Libro de la cofradía de San Benito, iniciado en 1720*, s.f.

¹⁸ Cf. Jesús HERNÁNDEZ PERERA: «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, núm. 7 (1961), pp. 33 y 34. También J. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ: *op. cit.*, p. 300.

¹⁹ APCSC, carpeta 34 a), *Inventario de 1744*, fol. 13v.

²⁰ APCSC, *Inventario de 1885*, fol. 40r.

²¹ APCSC, carpeta 75 b), *Libro de la cofradía del Ecce Homo, iniciado en 1718*. Este libro, muy deteriorado, no presenta inventarios de la cofradía, sino cuentas de cargo y descargo, en ocasiones muy difíciles de leer por el mal estado de conservación. En cualquier caso, entre ellas no observamos ninguna que nos permitan ofrecer datos artísticos sobre la imagen.

duda de que es anterior, tal vez de mediados del siglo XVII²². Basamos nuestra suposición en que la segunda mitad de esa centuria se caracteriza por la difusión del tema del *Ecce Homo*, especialmente en el norte tinerfeño, gracias a la gubia de escultores como Antonio de Orbarán, Blas García Ravelo y Francisco Alonso de la Raya²³. No sería descabellado, pues, suponer que el triunfo de estas imágenes profundamente contrarreformistas animase el espíritu de algún devoto que impulsase la ejecución de esta escultura y la erección posterior de una cofradía. En cualquier caso, la imagen de *San Pedro de las Lágrimas* que lo acompaña parece ya una efigie de comienzos del siglo XVIII, siendo anterior a 1744, por constar en el inventario²⁴.

Con respecto a la *Virgen de los Dolores* que completaba el conjunto de este retablo en el siglo XVIII, tal vez se trate de la imagen de candelero hoy guardada en las dependencias interiores del templo, escultura de vestir, y la *Magdalena* hoy venerada en el retablo pudo llegar al templo como producto de la desamortización, si bien su origen real es indeterminado.

Finalmente, hemos de indicar que esta capilla perteneció al posible fundador de la misma, de la cofradía y, tal vez, autor del encargo de la escultura del *Ecce Homo*, D. Pedro Chevarría [¿Echevarría?], patrimonio que cuidaría tras su muerte su esposa, D^a. María Cabrera. Sin embargo, y según consta en el inventario de 1744, tal capilla estaba bajo el patrocinio de D. Matías Bernardo Rodríguez Carta «muchos años ha...»²⁵, quien tenía a su cargo el culto y procesión. Tal vez este último personaje fuese quien encargase las imágenes de San Pedro y la Dolorosa para enriquecer la procesión de la Semana Santa y el propio altar.

EL ESPLENDOR ARTÍSTICO DEL SIGLO XVIII

La ciudad de Santa Cruz de Tenerife conoce su verdadero esplendor en el siglo XVIII en función de la importancia que adquiere como plaza comercial. Una consulta de los protocolos notariales conservados de la ciudad revelan hasta qué punto su puerto era crucial en el comercio atlántico. Son numerosas las cartas de fletamiento de navíos, así como los llamados *conciertos de gente de mar*. Por otro lado, es notable el grupo de extranjeros residentes en el puerto, llamándonos especialmente la atención el número de franceses, que frecuentemente son citados en todo tipo de documentos, ya sean tales cartas, poderes o testamentos. Los destinos del comercio son, además de algunos puertos europeos, los de Campeche (México) La Habana (Cuba) y La Guaira (Venezuela).

²² De hecho, en el archivo de la parroquia de La Concepción se guarda un Breve de Alejandro VII, fechado en 1665, concediendo indulgencias a la cofradía del *Ecce Homo*. Cf. carpeta 75 a).

²³ Cf. C. CALERO RUIZ: *op. cit.*, pp. 131-178.

²⁴ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 9r.

²⁵ *Ibidem*, fols. 9r-9v.



Muchos de los objetos que ornaban las casas santacruceras tenían procedencia americana, tal y como reflejan los documentos notariales. Del relato de tales posesiones, principalmente en los testamentos, deducimos el contenido de las casas en el puerto de Santa Cruz, la procedencia de los mismos, en algunos casos, e incluso las devociones religiosas más frecuentes, detectadas a través de pinturas o esculturas en posesión del testador.

Como simples ejemplos podemos citar dos documentos que nos ilustran sobre el particular. Uno de ellos es el inventario de bienes de Marina Saravia, que fuera mujer de Juan Crispín Díaz, y realizado en 1727 ante D. Diego Manrique de Lara «*Alcalde deste dho lugar*». En él, entre otros objetos, se consignan los siguientes:

Por siete quadros de a dos varas de diferentes bocaciones = uno dho de a dos varas y tersia [...] yten dos colchas la una de olandillas de Algodon y otra de canpeche laminada usadas [...] yten una caja de sedro echura de Yndias de bara y quarta [...] yten quatro caxas de lo mismo dho tamaño echura de Yndias [...] yten un escritorio de canpeche viejo [...] [y sigue una relación de otros objetos provenientes de Indias]²⁶.

Otro documento, de fecha similar, es el inventario de bienes del capitán Francisco González Vizcaíno, vecino de Santa Cruz, de quien se consigna,

[...] en la sala de la casa «quatro cuadros grandes con guarnisiones negras y doradas. Dos laminas de a mas de largo de vara dorada yten ocho laminas pequeñas de guarnisiones de charol doradas [...] yten una sobrepuerta de la cruz de Xtro con su guarnicion y doradas las cantoneras. Yten otras dos sobrepuertas de la misma forma del nacimiento y nra S^a Difunta. Yten dos sobrepuertas S. Juan y el niño. Yten ocho quadros de a dos varas sin guarnision [...] yten cinco laminas de a vara con guarnisiones doradas las cantoneras [se pasó a la alcoba y en ella se hallaron, entre otros objetos, varias pinturas, de las que sólo se aportan las dimensiones y el tipo de marco. Sin embargo, nos parece interesante el que se detallasen] dos retratos del difunto y su muger [D^a Catalina Antonia Navarro y Franquis] con sus guarnisiones con esmalte dorado [...]²⁷.

Ambos documentos nos permiten comprender que entre las clases más acomodadas del puerto de Santa Cruz existían numerosas obras artísticas devocionales que, sin duda, serían, en buena medida, efectuadas entre los años finales del Seiscientos y los primeros años del siglo XVIII, e igualmente apreciamos la importancia que para el patrimonio mueble tenía el comercio americano. Por otro lado, al contemplar dos retratos en el último de los documentos mencionados, advertimos la

²⁶ AHP SCT, Protocolo Notarial (PN) núm. 1.277, *Escribanía de Bartolomé Uque Osorio*. Santa Cruz de Tenerife. Primer cuaderno de escrituras, 2-IV-1727, sin foliar (s.f.).

²⁷ AHP SCT, PN núm. 1.277, *Escribanía de Bartolomé Uque Osorio*. Santa Cruz de Tenerife. Primer cuaderno de instrumentos de 1728. 3-II-1728, s.f.

idea de prestigio social ya arraigada entre la sociedad santacruzera, antes incluso de que ese género artístico adquiriese notoriedad y se generalizase entre las clases pudientes de la isla, algún tiempo después.

También en la década de los años veinte del siglo podemos constatar, a través de otros documentos, el decisivo papel jugado por las importaciones artísticas en aquellos años. En el testamento del capitán Andrés Felipe Garcés de Salazar, en 1726, apreciamos las siguientes pertenencias:

Yten sico caxas de Yndias grandes = yten una dosena de sillas de moscobia de canpeche yten un escritorio echura de canpeche = media dosena de cuadros de a dos varas de diferentes advocaciones [...] yten un quadro de la Adbocacion de nra sra de Guadalupe de dos baras y m^a con guarnision dorada [...] quatro dosenas de laminitas pequeñas de guarnisiones doradas y negras = yten un escritorio pequeño y una papelerita echura de Yndias = una echura de un crucifixo pequeña [...] tres colchas campechanas [...]²⁸.

Otros tantos ejemplos podríamos citar sobre la presencia de obras de arte en Santa Cruz en los primeros años del siglo XVIII. Dado que, como vamos a comprobar, esta centuria determinará la conformación del patrimonio artístico de la iglesia de La Concepción, y que en buena medida hoy contemplamos, creímos posible que en los protocolos notariales de la ciudad halláramos informaciones de valor que no aparecen registradas en los libros parroquiales. Dicho trabajo, y como hemos indicado, ya había sido realizado por la Dra. Rodríguez González en una publicación antes mencionada²⁹; sin embargo, deseamos profundizar en las mismas fuentes a la hora de realizar este estudio.

Pese a ello, nada de especial relevancia hemos encontrado, y si bien nos quedan por consultar otros protocolos, y releer los anteriores, pues siempre es posible haber pasado por alto algún detalle, no parece probable que encontremos grandes informaciones, pues de los protocolos notariales que habría entonces en Santa Cruz, se conservan pocos legajos. Tampoco tuvimos fortuna al revisar determinados protocolos laguneros, lo que, en cualquier caso, indica que Santa Cruz continúa, en buena manera, siendo una incógnita para los investigadores; esto, lejos de desanimar, estimula.

Así pues, para conocer el patrimonio artístico de la iglesia de La Concepción habremos de retornar a los libros parroquiales. Las informaciones referidas en el capítulo anterior son las más fiables y pertenecen a la segunda mitad del siglo XVII; sin embargo, sabemos que entre 1640, aproximadamente, y 1775, fueron realizadas la mayor parte de las imágenes que hoy contemplamos en la iglesia. A pesar del cambio de siglo, no se aprecian profundas modificaciones en el tipo de trabajo

²⁸ AHP SCT, PN núm. 1.581. *Escribanía de José Antonio Sánchez de la Fuente*. Santa Cruz de Tenerife. Cuaderno cuarto de instrumentos, 1726, fols. 132r-132v.

²⁹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: *Panorama artístico...*, op. cit.



escultórico, ni en la intencionalidad de las obras; es decir, que no se aprecia en ellas una búsqueda de otras emociones que el fomento de la piedad. Esto, al menos, puede indicarse hasta que se produjo la arribada al templo de las imágenes italianas patrocinadas por los hermanos Logman y la familia Carta, donde la estética tardobarroca italiana se suma al deseado efecto piadoso.

Sin embargo, el siglo XVIII se divide claramente en tres momentos: el primero, que abarca aproximadamente hasta 1730, donde predominan las imágenes de vestir y algunas de talla, recogidas en el inventario de 1744; el segundo, a partir de 1730 hasta la última década del siglo, en que se produce la llegada de varias esculturas italianas, concretamente de los talleres de Génova, que habrían de influir en los artistas locales; por último, el periodo comprendido entre 1790 y 1820, cuando ingresan algunas imágenes de gran devoción esculpidas por insignes artífices del Barroco tardío en Canarias.

En el primer grupo, de obras de transición entre los siglos XVII-XVIII, donde se aprecia una cierta rigidez y ese carácter meramente devocional ya señalado, se conformaría por un conjunto de piezas entre las que podemos incluir la imagen de *San Bartolomé*, de su capilla, así como la imagen de la *Virgen de la O*, ambas de candelero y desaparecidas. Con respecto a la Cruz que se veneraba para hacer la fiesta de Mayo, poco sabemos de ella, sólo que Gumersindo Robayna a finales del siglo XIX realizó un estuche y peana de plata para la *Cruz de la Conquista*³⁰. Tal vez se trate de la misma que hoy continúa recibiendo culto en el mismo templo.

Las efigies de *Santiago Matamoros* y de *San Antonio «el viejo»* se hallaban en la capilla de Santiago, que en 1744 era la de Mareantes, cuidando de ella el mayordomo de San Telmo³¹. Esta vinculación marinera se manifiesta en la pintura que cerraba el ático del retablo, con la representación de la Virgen del Buen Viaje con San Telmo y San Francisco Javier. El denominado *San Antonio de Padua «el viejo»*, que tuvo gran devoción, pudo ser de candelero y habría desaparecido ya en el siglo XIX, si bien en la primera mitad del siglo anterior había otro San Antonio de talla, que sería de más reciente factura; con ello entendemos que ese San Antonio «el viejo», bien pudo ser una imagen inmediatamente posterior al incendio o, por qué no, la venerada en la primera mitad del siglo XVII y que escapase de aquél.

En lo que respecta al Santiago, sería una de las mejores piezas escultóricas hasta 1730-1740. Es una talla de buena ejecución, anterior por tanto a 1744, que garantizaba el éxito definitivo de ese modelo iconográfico jacobeo³². Desconocemos el origen del culto al apóstol en Santa Cruz, pero con la introducción de tal

³⁰ Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Robayna: Gumersindo y Teodomiro Robayna*, Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993, p. 99.

³¹ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 7v.

³² Un trabajo reciente donde se esquematiza la evolución iconográfica del Apóstol y el significado del Santiago caballero, es el de Manuel Jesús PRECEDO LAFUENTE: «Santiago, Apóstol, Peregrino y Caballero», en *Todos con Santiago: Patrimonio eclesiástico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 143-151.

esquema, la ciudad contó con la imagen preferida por el arte y los patronos desde el siglo XVII, si bien no conocería su verdadero apogeo hasta el siglo XVIII, incluso en Compostela —hablamos del tema iconográfico—, de ahí que la talla santacruzera fuera de una gran modernidad, sobreponiéndose a la iconografía del Santiago Peregrino, que había sido la habitual en la plástica canaria.

En la capilla de *San José* hubo una imagen del titular, de candelero, sustituida por la actual, venerada en el retablo, aunque tal vez podríamos identificar la primera con el San José de talla, pero vestidero, que se conserva en una dependencia interior de la parroquia. De todas formas, debemos tener en cuenta que también podría tratarse de la escultura que recibía culto en su altar del convento dominico de La Consolación. En cualquier caso, podría, en función del estilo, asociarse al arte de la primera mitad del siglo XVIII, sin que podamos documentar certeramente su historia.

Hubo en ese retablo una imagen de *San Lorenzo*, presente en el inventario de 1744³³, igualmente de vestir, que, como en el caso anterior, creemos que es la imagen tallada para ser vestida y conservada en la misma dependencia, puesto que si observamos la posición de las manos, sosteniendo la derecha un atributo de cierto grosor —tal como una parrilla— y la izquierda, más cerrada, que bien podría sostener una palma, podríamos llegar a la conclusión de estar ante el santo. Sin embargo, lo más significativo es la mirada elevada hacia lo alto, actitud propia en la iconografía de los mártires.

En la misma capilla se encontraba una imagen de *Santa Rita*, también de vestir, única pieza original que se conserva en el retablo de San José, presente en el mencionado inventario³⁴. Como todas las piezas de la primera mitad del siglo, es de candelero, pero bajo el hábito muestra el alma de madera policromada con finos dibujos de flores; en cuanto a la técnica artística en que está realizada, se asemeja a la empleada en la imagen de la Virgen del Rosario, compartiendo, tal vez, y con relación a su ejecución, una cronología semejante, si bien la efigie mariana perteneció al convento dominico de la ciudad.

También allí se encontraba una imagen de *San Sebastián* donada por D. José de Guezala, y que por el inventario de 1885 sabemos que era de mármol³⁵, pero hoy se halla en paradero desconocido.

Antes de 1744, fecha de constante referencia, se encontraba ya la escultura de talla, aunque vestida, de *San Cayetano*, recibiendo culto entonces en el Baptisterio, aunque ya en el siglo XIX se encontraba en el altar de San José, habiendo perdido el protagonismo en dicho espacio, primero en favor de San Agustín y luego para las imágenes del convento dominico. Es una escultura de talla policromada; de hecho,

³³ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 7v.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ APCSC, *Inventario de 1885*, fols. 33v-34r. Concretamente dice que «es de talla y de mármol», entendemos, en consecuencia, que quiere decir de mármol tallado.



entre sus pertenencias no se mencionan prendas textiles aunque sí atributos de plata, como su bonete.

Es otra de las imágenes que consideramos de transición entre los siglos XVII y XVIII, puesto que en 1674 el capitán D. Juan Rico de Moya había fundado una capilla a San Cayetano, pudiendo ser ésta la imagen donada por el fundador³⁶. Finalmente, hemos de decir que en el inventario de 1885 se añade que la cruz de madera forrada de plata que porta en una de las manos servía para los funerales, lo que demuestra que en aquellas fechas la imagen ya se vestía³⁷.

En el mismo Baptisterio tuvo su altar en la primera mitad del siglo XVIII la cofradía de San Agustín, que existía antes de 1735³⁸, de lo que se deduce que la imagen de candelero hoy conservada sería algo anterior a aquella fecha.

La capilla de San Clemente, situada tras el coro y frente a la puerta principal, no tuvo esculturas; las de la capilla del Ecce Homo ya las hemos mencionado anteriormente, de ahí que pasemos a analizar la imagen de *San Pedro Papa* en la capilla a él dedicada, donde tendría su lugar la Congregación de San Pedro instituida por los hermanos Logman. Esta escultura de candelero, con las manos enfundadas en guantes y pies tallados, al igual que la cabeza, ha sido identificada como obra del escultor Sebastián Fernández Méndez «el joven» (1700-1772) y fechada hacia 1738, producto del mecenazgo artístico de D. Rodrigo y D. Ignacio Logran³⁹. La obra, estilísticamente, está relacionada con la expresividad seiscentista que pervivía en la primera mitad del Setecientos y que, sin duda, se refleja también en el San Pedro de las Lágrimas de la vecina capilla del Ecce Homo.

En la capilla de San Benito, más adelante de San Juan Nepomuceno y luego de La Candelaria, al margen de la efigie del titular, ya comentada, se hallaba en 1744 una escultura de *San Nicolás de Tolentino*, desaparecida, colocada allí por Pablo Ruiz⁴⁰ y una pequeña escultura «de poco mas de media vara» de candelero de *Santo Domingo de Guzmán*, también desaparecida, que habían colocado los hermanos Logman⁴¹, y de las que nada más sabemos, sólo que la de San Nicolás de Tolentino, que era de talla, aún existía en 1885.

En la capilla de *San Antonio de Padua*, existía una efigie del titular, que tal vez sea la hoy venerada en el nicho inferior del retablo, puesto que no se especifica en el inventario de 1744 otra cosa relativa a la imagen que el hecho de su existencia y el poseer diadema y azucena de plata⁴²; de hecho, en 1885 se citaba un San Antonio de

³⁶ Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1977, vol. II, p. 269.

³⁷ APCSC, *Inventario de 1885*, fol. 33v.

³⁸ A. CIORANESCU: *op. cit.*, vol. II, p. 269.

³⁹ Cf. C. CALERO RUIZ: *op. cit.*, pp. 317-318. También M. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *op. cit.*, p. 127.

⁴⁰ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 10r.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*



talla. En el mismo retablo se encontraba un *San Ignacio de Loyola* y un *San Felipe Neri*, ambos anteriores a 1744 pero retirados del culto en 1885, debido a su estado de deterioro, encontrándose entonces sobre sendas columnas de la capilla mayor⁴³.

No obstante, podríamos identificar a San Felipe Neri con una escultura guardada en las dependencias parroquiales, pero en muy mal estado de conservación. Es imagen de talla a la que faltan las extremidades y buena parte de la propia escultura y policromía, pero va vestido con ropas sacerdotales y muestra una cierta ancianidad en el rostro, que eleva hacia lo alto: éstas son algunas de las características de la iconografía de San Felipe Neri⁴⁴.

Ahora bien, en el convento dominico de Nuestra Señora de la Consolación existió una representación de San Felipe Neri en el altar de San Vicente, declarándose en el inventario conventual de 1821 que era «de hermosa escultura»⁴⁵, lo que suele referirse a una talla policromada, dorada y estofada, de buen tamaño. Es decir, que bien pudiera ser ésta la efigie del convento dominico, habiendo desaparecido la de la iglesia de La Concepción a finales del siglo XIX, como indica el inventario de 1885, y todo ello siempre de que esta pieza realmente representase a San Felipe Neri.

En lo que respecta a la capilla del Carmen, ya hemos mencionado la imagen de la Virgen. Las esculturas que la acompañan en su retablo serán estudiadas más adelante.

Con respecto al altar de la Soledad, la imagen actual la analizaremos en otro apartado, siendo la anterior, hoy desaparecida, una imagen de vestir, anterior a 1714, mientras que las que la acompañaban son las de *San Juan Evangelista* y la *Magdalena con un Cristo en los brazos*, imágenes que identificamos con las guardadas en dependencias interiores de la iglesia, la primera de talla para ser vestida y la Magdalena de candelero y arrodillada, ambas mencionadas en 1744⁴⁶.

En sendos altares, situados bajo el arco toral, se encontraban en 1744 las imágenes de *San Juan Bautista*, desaparecida, y la de *San Francisco de Paula*, que no hemos conseguido identificar con imagen alguna.

Finalmente, en el coro se situaba sobre el facistol la escultura de talla de *San Miguel Arcángel*, pieza magnífica anterior a 1744, tal vez próxima a 1727, cuando se hacen notables obras en la iglesia y que afectan al coro⁴⁷. En ese mismo año se «[colocaban] los santos apóstoles Sn Pedro y Sn Pablo a la entrada del coro»⁴⁸, imá-

⁴³ APCSC *Inventario de 1885*, fol. 44r.

⁴⁴ Cf. Juan FERRANDO ROIG: *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950, pp. 108 y 109.

⁴⁵ Archivo del Obispado de Tenerife (AOT): Caja 2-legajo 1, Inventario del convento dominico de Santa Cruz, s.f.

⁴⁶ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 11v. La fisonomía del Evangelista, con aspecto de caballero español del siglo XVII, es semejante a la de imágenes de comienzos del siglo XVIII, como el San Fernando de la iglesia de San Antonio de Granadilla, realizado antes de 1710.

⁴⁷ APCSC, carpeta 33, *Libro II de Fábrica*, fol. 81v.

⁴⁸ *Ibidem*.



genes que posteriormente desaparecerían. Hemos de mencionar que en el coro, y en 1744, se encontraba ya «el repisón», tal y como figura en el inventario de ese año, es decir, una hornacina magníficamente tallada y dorada, en la que se incluían las armas de la Iglesia, para colocar en su interior un calvario con la Magdalena, mientras los dos ladrones se situaban sobre panoplias laterales. Todas estas tallas hoy se conservan en la sacristía, mientras que la hornacina se encuentra en el coro alto.

Esto es lo que puede señalarse con respecto a las esculturas del templo anteriores a 1730-1740, aunque en muchos casos sólo tengamos constancia de su existencia a partir del célebre inventario tantas veces mencionado. Sin embargo, después de la fecha indicada, 1730, siempre elegida como referencia estimativa, consideramos que se produjo un cambio en el gusto escultórico. En primer lugar, se va abandonando la tendencia, frecuente desde las últimas décadas del siglo XVII, de realizar esculturas de candelero, prefiriéndose las de talla.

Los motivos para este cambio son múltiples. En primer lugar, es cierto que la talla presenta dos inconvenientes: el costo del encargo artístico y el peso que tienen, si se quieren procesionar. Pero, en cambio, ofrecen dos ventajas, una mayor expresividad de los ideales de la Contrarreforma —misticismo, agitación en la comunicación divina, etc.—, y prestigio para el autor del encargo artístico. Debemos tener en cuenta que justo en aquellos momentos es cuando los hermanos Logman, desde 1728, compartieron el beneficio de la parroquia de La Concepción⁴⁹, lo que determinaría desde entonces buena parte de su acción artística. Por otro lado, el rico comerciante D. Matías Rodríguez Carta iniciaría su periodo de mecenazgo artístico más pleno a partir de la década de los años treinta, y sus contactos con los círculos artísticos canarios y genoveses serían importantes⁵⁰.

El hecho de tratarse de personas cultas, adineradas y con contactos en el extranjero, hizo de estos personajes verdaderos mecenas de la iglesia santacrucera, hasta el punto de manifestar en sus encargos un esmero, tanto en la calidad artística de las obras como en su capacidad expresiva. Mostraron así la plenitud del pensamiento contrarreformista y del Triunfo Barroco, al asumir estas piezas el lenguaje escultórico de ese estilo, siguiendo modelos profundamente hispanos, en unos casos, e italianos, en otros. Además, estas obras resaltaban la capacidad elocuente y teatral del Barroco: son esculturas declamatorias que bien podrían asimilarse a la retórica de los sermones.

Pero también debemos tener en cuenta la elección de los santos a ser representados. Entre ellos figuran San Francisco Javier, San Felipe Neri, Santa Teresa de Jesús o San Ignacio de Loyola, santos cuya devoción había sido muy difundida desde su canonización a comienzos del siglo XVII, siendo todos ellos valedores de la Contrarreforma. Los Logman y los Carta encargaron muchas de estas piezas o fueron patronos de las capillas donde se les veneraba, de modo que podemos considerarlos defensores del espíritu de Trento.

⁴⁹ A. CIORANESCU: *op. cit.*, vol. II, p. 260.

⁵⁰ Cf. J. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ: *op. cit.*, pp. 179-181.

Esta nueva manera de realizar esculturas entendemos que se inicia con las imágenes laterales del retablo de Nuestra Señora de la O. La capilla fue fundada por el capitán D. Bernardo de Espinosa antes de 1724⁵¹ y dedicada al culto de San Francisco Javier, junto al propiamente mariano.

Tal vez ello explica la elección de las efigies, *San Bernardo*, patrono del fundador, y *San Francisco Javier*. Ambas esculturas serían realizadas a lo largo de esa década, si bien son anónimas. Pero no podemos negar su calidad artística, con magníficos estofados en el caso del jesuita, ni la profunda espiritualidad emanada de San Bernardo; de hecho, su escultor buscó entre las diferentes maneras iconográficas la más expresiva, aquélla donde se le muestra en un arrebato místico ante la visión de María (y no olvidemos que el retablo estaba presidido por una imagen de la Virgen), de ahí que figure arrodillado. Tampoco olvidemos que San Francisco Javier es un ejemplo preclaro de la evangelización contrarreformista, un jesuita universal que podía ser asemejado a la trascendencia de San Ignacio de Loyola, motivo por el cual también aparece de rodillas.

Consideramos que cabría la posibilidad de relacionar de alguna manera la gubia de José Rodríguez de la Oliva con ambas efigies, toda vez que «el Moño» realizaría hacia 1731 las esculturas de *San Joaquín y Santa Ana* del retablo mayor, en el que se venía trabajando activamente desde 1724⁵². Ambas imágenes, estudiadas por la Dra. Fraga González, son excepcionales en el panorama artístico canario⁵³, tanto por la elegante torsión del cuerpo para presentar, con un grácil movimiento de manos, a su Hija, en el nicho central del retablo, como por insistir en factores puntuales tales como las arrugas sobre la frente de Santa Ana, buscando el reconocimiento de la ancianidad como garantía de sabiduría.

También se ha asociado a Rodríguez de la Oliva con la ejecución de los cuatro Padres de la Iglesia: *San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio Magno y San Ambrosio*, tallados en madera para coronar el sombrero del púlpito de jaspe y mármol traído de Génova en 1736 por D. Matías Rodríguez Carta y su esposa⁵⁴. Asimismo se relaciona con la gubia de este escultor la restauración que realizara del altorrelieve de la *Virgen de la Merced*, rescatada de un navío en 1730 por D. Ignacio Logman y que fue destinada a la capilla de San Pedro⁵⁵, hoy guardada en dependencias interiores del templo.

⁵¹ A. CIORANESCU: *op. cit.*, p. 169.

⁵² Ese año se decide aprovechar la madera procedente del desbaratamiento del barco «La Camorra» para emplearla en la construcción del mencionado retablo. APCSC, *Libro II de Fábrica*, fol. 68r.

⁵³ Cf. Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1983, pp. 82 y 83.

⁵⁴ La Dra. Fraga mantiene esta atribución, realizada por Sebastián Padrón Acosta. Cf. C. FRAGA GONZÁLEZ: *Escultura y pintura...*, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 95.





Precisamente los hermanos Logman, D. Ignacio y D. Rodrigo, serán los grandes impulsores de este nuevo sentimiento escultórico, lo que se manifiesta en la *Santa Teresa de Jesús*, encargada en la década de los veinte-treinta del siglo XVIII a Génova, habiéndose atribuido al escultor Antonio María Maragliano (1664-1739)⁵⁶. Esta obra es una de las que mejor expresan el *pathos* del Barroco y, por tanto, el sentimiento de la Contrarreforma y una buena muestra del misticismo declamatorio. El propio Dr. Hernández Perera aproxima al círculo genovés la escultura de *San Nicolás de Bari*⁵⁷, puesta hacia 1738 por los Logman en la capilla de San Pedro, tal vez con motivo de fundarse la Congregación de eclesiásticos ese año al alcanzar el vicariato de Santa Cruz D. Rodrigo Logran⁵⁸.

Hemos de indicar que en el retablo del Carmen se encontraba una escultura de talla, hoy desaparecida, de *Santa Catalina Mártir*, la cual pudo tener igualmente un origen genovés. Lo cierto es que esta imagen se veneraba en su retablo en 1885, según consta en el conocido inventario.

Dentro de esas maneras artísticas, y tal vez influida por el gusto italiano, es la talla anónima de *San Juan Nepomuceno* existente también en el templo antes de 1744⁵⁹, primero en el retablo de San Bartolomé y más tarde en el de San Benito, llegando a ser denominada como capilla de San Juan Nepomuceno durante el siglo XIX, hasta que ese privilegio queda en manos de la Virgen de Candelaria. La talla, muy repintada, muestra también un sentido ampliamente dramático con el movimiento de las manos, y desde el punto de vista puramente plástico, no se aleja del sentido dramático de la Santa Teresa del genovés Maragliano. Nos recuerda, en su composición, a otro San Juan Nepomuceno de gran calidad, venerado en la iglesia de la Asunción en San Sebastián de La Gomera, de buena factura, y quién sabe si también italiano.

En el retablo de Ánimas, y bajo el cuadro, en un nicho, encontramos una magnífica talla de la *Virgen Dolorosa*, con un espléndido estofado, que el Dr. Hernández Perera aproxima al artista ligur mencionado⁶⁰. Esta imagen, producto asimismo del mecenazgo de los clérigos Logman, existía ya en 1744 en el mismo retablo⁶¹, pudiendo haber llegado a Tenerife en el mismo envío que la talla de Santa Teresa y no en fechas posteriores, posibilidad señalada por el mencionado autor.

Por último, dentro de este grupo debemos incluir las pequeñas tallas de madera de *San Matías*, *San Andrés* y *San Carlos Borromeo* que se encuentran en el magnífico retablo de madera de la capilla de Carta, en el corredor de la sacristía, encargadas a Génova hacia 1737 por D. Matías Rodríguez Carta. Son obras de

⁵⁶ J. HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, pp. 34-35.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁸ Sebastián PADRÓN ACOSTA: «La Congregación de S. Pedro Apóstol», periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de diciembre de 1943.

⁵⁹ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 6v.

⁶⁰ J. HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, p. 35.

⁶¹ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 8v.

magnífica ejecución y elocuencia, si bien el Dr. Hernández Perera, aunque señala su indudable origen genovés, no las acerca tanto a Maragliano como a otros escultores de ese origen y escuela⁶². Estas imágenes se pondrían en la capilla en fecha posterior a 1744, pues ese año, al realizarse el inventario, se dice acerca de la capilla «[...] tiene un retablo de madera mui pulido como lo esta el techo, que es de simborrio, faltante las 4 imagenes que alli se han de colocar y en su lugar esta una lamina de Sn Phelipe Neri con Guarnizion dorada la que pertenece a la Escuela de Xpto [...]»⁶³.

Por último, hemos de aludir al grupo de esculturas ingresadas en el templo en fecha posterior a la segunda mitad del siglo. En primer lugar, hemos de destacar la escultura del *Cristo Difunto*, pieza de La Habana llegada en 1796 y comprada en 1887 para la capilla del Rosario por el subteniente de guerra D. Matías Álvarez de la Fuente⁶⁴. Es una escultura de características similares a los Cristos difuntos hispanoamericanos, sirviendo también para otras ceremonias de la Pasión. Según el inventario de 1885 —se inicia ese año pero se entrega en 1889— se hallaba en el velatorio de la iglesia, una pequeña dependencia del conjunto parroquial, junto a las imágenes de los *Santos Varones* —Nicodemo y José de Arimatea—, ambas de candelero, de las cuales no poseemos otras referencias históricas⁶⁵.

En la iglesia se encuentran otras dos imágenes de talla que llegarían a finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Se trata de *San Roque* y *San Antón*, la segunda de mejor calidad, con magníficos estofados, pudiendo datar de mediados del siglo XVIII. En cuanto a la primera, también de buena calidad, realizada probablemente en fechas semejantes, ya se encontraba en el altar del Ecce Homo en 1885⁶⁶.

Sobre las restantes piezas de calidad conservadas en el templo, hemos de destacar la de *Nuestra Señora de los Dolores*, atribuida a José Luján Pérez hacia 1798 para el altar de la Soledad⁶⁷, siendo donación de D. Gaspar Fuentes Spou. Este altar tuvo su cofradía fundada, según D. Alejandro Cioranescu, hacia 1745⁶⁸; sin embargo, no hemos hallado el libro de su cofradía hasta 1755, año en que se da inicio a las cuentas de la Hermandad, que no llegó a contar con importantes prendas, ni un patrimonio artístico notable⁶⁹. Sin embargo, a finales de la década de los noventa

⁶² J. HERNÁNDEZ PERERA: *op. cit.*, pp. 36 y 37. J.J. HERNÁNDEZ GARCÍA: «Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por A.M. Maragliano», periódico *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de noviembre de 1991.

⁶³ APCSC, *Inventario de 1744*, fol. 13r.

⁶⁴ A. CIORANESCU: *op. cit.*, vol. IV, p. 169.

⁶⁵ APCSC, *Inventario de 1885*, fol. 29v-30r.

⁶⁶ *Ibidem*, fol. 36r.

⁶⁷ Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias: el clasicismo en la escultura*, Cabildo Insular de Tenerife, 1990, pp. 188-189.

⁶⁸ A. CIORANESCU: *op. cit.*, vol. IV, p. 274.

⁶⁹ APCSC, carpeta 69 a), *Libro de la cofradía de la Soledad, iniciado en 1755*, s.f. Desde el punto de vista escultórico, lo más destacable son los seis ángeles para su trono el Viernes Santo, consignados en el inventario de su patrimonio realizado en 1765. El libro concluye con las cuentas de 1791.



dejamos de tener referencias sobre esta imagen primera, que era de candelero, tal vez por estar completamente deteriorada, motivo por el que se encargaría la nueva efigie. Hemos de recordar que la verdadera advocación de la imagen sería la de Virgen de la Soledad, y no de los Dolores, pero la costumbre arraigada ya a finales del siglo XIX de denominarla así ha modificado la tradición histórica⁷⁰.

En el altar de *San José* se halla la actual efigie del santo, una de las más notables del patrimonio del templo, de gallarda apostura, plenamente tardobarroca, aunque mostrando la serenidad clasicista. Fue encargada por D. Santiago de Miranda⁷¹ al escultor grancañario José Luján Pérez y realizada hacia 1812⁷². Esta soberbia obra de talla y telas encoladas vino a sustituir a la anterior y, como hemos indicado, podría conservarse aún en el templo.

A pesar de haberse ejecutado en esas fechas, no ingresaría como patrimonio de la parroquia de La Concepción hasta una fecha posterior a 1835, pues en ese año se dirige al alcalde ordinario de Santa Cruz un expediente reclamando la talla, que se encontraba sin pintar y ni estofar, en la casa del mayordomo Francisco María Herrera, fallecido por aquellos tiempos. Por lo tanto, la policromía y demás revestimientos artísticos de la talla serían realizados por otro artista, debido a que Luján falleció en 1815; tal vez pudo hacerlo el pintor y escultor Juan Abreu, que trabajó en algunos encargos para la iglesia de La Concepción en fechas posteriores a 1835, tales como restaurar la imagen de San Agustín en 1853⁷³.

Finalmente, hemos de aludir a la *Inmaculada Concepción*, obra de candelero realizada 1820 por el más notable escultor de la época, Fernando Estévez del Sacramento⁷⁴. Esta efigie sustituyó a otra anterior, tal vez por su estado de deterioro, habiendo desaparecido con posterioridad, puesto que el inventario de 1885 no menciona ninguna Inmaculada «antigua», como solía hacerse en esos casos. La escultura se corresponde con el gusto del artista y con las pautas de dulzura clasicista de aquellos momentos finales del gusto tardobarroco canario, contrastando de forma notable con el resto del patrimonio escultórico de la iglesia, profundamente barroco en el sentido más pleno del estilo y su significado.

No podemos concluir este trabajo sin aludir al conjunto de piezas llegadas al templo en el siglo XIX como producto del proceso desamortizador, pero que en poco tiempo se integraron perfectamente en la vida religiosa de los vecinos, hasta el punto de fundirse con la historia y tradiciones de La Concepción. Nos referimos a

⁷⁰ En el inventario de 1885 ya es mencionada como *Virgen de los Dolores*.

⁷¹ APCSC, carpeta 69 a) *Expediente instruido por fallecimiento de D. Francisco María Herrera, Mayordomo de la Cofradía del Señor San José...*, 1835, s.f. A lo largo de la lectura de dicho expediente, consta la lectura del donante, pero no del artista.

⁷² G. FUENTES PÉREZ: *op. cit.*, p. 242. C. CALERO RUIZ: *Vececonsejería de cultura y deportes, gobierno de canarias, Santa Cruz de Tenerife*, 1991, p. 72.

⁷³ Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Cabildo Insular de Tenerife, 1981, p. 57.

⁷⁴ G. FUENTES PÉREZ: *op. cit.*, p. 325.

las imágenes llegadas del convento dominico santacruzero de Nuestra Señora de la Consolación, fundado en 1610 y sujeto al edicto de exclaustración de 1820. El mejor documento para conocer cuál era la composición del patrimonio conventual en esa última fecha es el inventario efectuado en 1821 e incluido en un legajo sobre las alhajas de los conventos desamortizados⁷⁵.

Si contrastamos dicho documento con las piezas hoy veneradas en el templo capitalino, podremos comprender cuáles llegaron finalmente y cuáles no. Sea como fuere, ese inventario es muy escueto a la hora de ofrecer datos y sólo señala la existencia de imágenes, sin añadir comentarios, salvo alguna excepción.

Sin duda alguna, la escultura de mayor valor es la de la *Virgen de la Consolación*, talla en madera policromada⁷⁶, que ya hemos mencionado, la cual fue trasladada en primer lugar al retablo mayor y luego al de La Candelaria; sin embargo, esta efigie mariana fue perdiendo parte de la devoción de los santacruzeros, conservándose actualmente en la sacristía. Asociada al arte andaluz de finales del siglo xv, personalmente no deja de recordarnos el estilo de la escultura popular de Borgoña en aquellas mismas fechas, que tanto éxito tuvo en Castilla y, por extensión, en Andalucía. Nos remitimos a detalles tales como la angulosidad del manto o la frente despejada. No obstante, al carecer de documentos que fundamenten nuestra sospecha, no vamos más allá de una mera suposición.

Pero tan importante como la anterior es la imagen de talla del *Cristo del Buen Viaje*. La imagen, un Cristo ya difunto cuya disposición nos recuerda a la estatuaria sevillana (pensemos en el *Cristo de la Clemencia*, por Martínez Montañés, o el *Cristo de la Buena Muerte*, por Juan de Mesa), podría fecharse hacia mediados del siglo xvii y contaba con cofradía antes de 1674, puesto que en ese año se inicia un libro de cofradía donde el presbítero D. Mateo Perdomo presenta cuentas en nombre de D^a. María Cabrera, heredera del capitán D. Amador González, ya difunto, que había sido mayordomo de aquélla. De ello se deduce que la cofradía sería anterior a esa fecha.

Esta cofradía contó con capilla en el convento, pero su patrimonio fue muy escaso y evolucionó lentamente. En el efectuado en 1674 apenas contaba con unas lámparas de plata⁷⁷, ya en los descargos de 1714 apreciamos un gasto de setecientos cuarenta reales pagados por el costo de un nicho; en 1724 se pagan quinientos reales al carpintero que hizo el retablo, además de otros gastos menores vinculados con esa obra⁷⁸. De hecho, continúan las cuentas a lo largo de la centuria y en el

⁷⁵ AOT, Caja 2 documento 1, *Inventarios de las alhajas procedentes de los conventos desamortizados*.

⁷⁶ Cf. FUENTES PÉREZ, Gerardo: «Nuestra Señora de la Consolación», ficha núm. 1.2, en HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a Reyes [Comisaria]: *Arte en Canarias [siglos xv-xix]. Una mirada retrospectiva*. Gobierno de Canarias, 2001, tomo II, pp. 18-20.

⁷⁷ APCSC, carpeta (69 a), *Libro de la cofradía del Cristo del Buen Viaje, iniciado en 1674*, s.f.

⁷⁸ *Ibidem*.



inventario realizado en 1789 sólo es de destacar que la cruz, de madera, poseía cantoneras e *Inri* de plata⁷⁹.

De ello se deduce que, pese a ser una imagen de gran devoción, su cofradía fue bastante pobre. No hay constancia en aquellos momentos de que otras imágenes lo acompañasen en su retablo, pero en 1821 figuraban en la capilla las imágenes de *San Juan*, *la Virgen de los Dolores*, *San Jacinto* y *San Nicolás*. De los dos últimos nada sabemos. Con respecto a San Juan, la Dra. Fraga lo clasifica como obra de José Rodríguez de la Oliva hacia 1743⁸⁰, por lo que suponemos que la Dolorosa que lo acompaña pudo ser realizada en fechas aproximadas, si bien es una obra de candelero de escasa calidad.

Otra imagen de la pasión muy venerada en el convento, hoy en la iglesia de La Concepción, concretamente en el Baptisterio, es la de *Jesús Nazareno*, que ya existía con anterioridad a 1709 en el convento y tenía su cofradía, según se deduce de la visita efectuada ese año por el obispo D. Juan Ruiz Simón⁸¹. Hacia 1714 poseería esta cofradía las imágenes de la Virgen de Dolores, en paradero desconocido, y de la Magdalena, también desaparecida, mientras que antes de 1724 se habían incorporado las de *San Juan Evangelista* y *La Verónica*, hoy en el retablo del Baptisterio de la Concepción. Son imágenes de candelero, de factura un tanto popular.

De una cronología semejante deben ser las efigies de *Santa Rosa de Lima* y *Santa Catalina de Siena*, hoy en el retablo de Santiago. Ambas son de candelero y presentan características semejantes, pudiendo ser de algún taller de la primera mitad del Setecientos.

Lo mismo puede indicarse de las imágenes de *Santo Tomás de Aquino* y *San Vicente Ferrer*, situadas en el retablo del Baptisterio. San Vicente tenía retablo en el convento dominico, y junto a él se hallaban las esculturas de *San Felipe Neri*, al que ya nos hemos referido, y un *San Pedro Mártir*, que pasó al templo parroquial y se veneraba en 1885 en la capilla del Carmen, si bien luego desapareció⁸². La imagen de *Santa Bárbara*, hoy ubicada en la capilla del Rosario, tuvo retablo propio en el convento. Es una imagen de candelero que posee una curiosa peluca de chapa de madera y telas encoladas. Tras la desamortización pasó a recibir culto en el retablo de los Dolores bajo el cuidado del Regimiento de Artillería, llegando a poseer varias alhajas, tal y como se describe en el inventario de 1885⁸³.

También hemos de señalar la presencia en el templo de las imágenes marianas del convento. En primer lugar, la *Virgen del Rosario* es la más notable, contando con un armazón de madera policromado que hace de alma de la escultura, con un mag-

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ C. FRAGA GONZÁLEZ: *Escultura y pintura...*, *op. cit.*, p. 84.

⁸¹ Esta imagen y todo lo que tiene que ver con ella fue bien estudiado por Sebastián PADRÓN ACOSTA: «La efigie de Jesús Nazareno», periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de octubre de 1943.

⁸² APCSC, *Inventario de 1885*, fol. 40r.

⁸³ *Ibidem*, fol. 41r.

nífico policromado de flores, que hace de esta escultura una de las más exquisitas del templo. Podría fecharse, en función de su estilo, en la transición entre los siglos XVII y XVIII.

La imagen de la *Virgen de Candelaria* no es tan notable, y tal vez algo posterior. Se veneraba en el capítulo del convento, junto a las imágenes del grupo de Jesús Nazareno y un pequeño *Cristo Predicador* hoy ubicado en la escalera de acceso al camarín de la Inmaculada, también del siglo XVIII, como la imagen de la Patrona de Canarias.

Finalmente, la efigie mariana situada en la hornacina central del segundo cuerpo del retablo del Nazareno, en el Baptisterio, sólo puede ser identificada con la *Virgen de Regla*, que tenía altar en dicho convento⁸⁴. Sin embargo, es curioso que el inventario parroquial de 1885 no mencione esa efigie, por lo que su historia en el templo de La Concepción es algo confusa.

Como conclusión, podemos indicar que en la parroquia estudiada se distinguen cuatro periodos claros. El primero, comprendido entre la fundación y el incendio de 1652, del que no quedan vestigios. El segundo, entre 1652 y 1730-1740, aproximadamente, marcado por la conformación de la mayoría del patrimonio escultórico, debido a la acción de patronazgo sobre las sucesivas capillas. El tercero entre 1730-1750, momento en que el mecenazgo de las familias Carta y Logman se hace patente con los encargos a Génova, que influirían en los artistas canarios. Por último, el cuarto periodo abarcaría las imágenes llegadas en la última década del siglo XVIII y primeras del XIX, además de las provenientes del convento dominico de La Consolación.

Por lo tanto, estudiar el patrimonio escultórico de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife no sólo podemos considerarlo como un hecho artístico de la historia local, sino como un verdadero ejemplo de la evolución de ese arte en Canarias y de las formas de mecenazgo habidas en el Archipiélago a lo largo del mundo moderno.

⁸⁴ AOT, Caja 2-documento 1, *Inventario de las alhajas de los conventos desamortizados, 1821*, fol. 39r.



Foto 1. San Lorenzo. Anónimo canario, antes 1744.



Foto 2. Santa Teresa de Jesús. Antonio María Maragliano, 1720.



Foto 3. San José. José Juan Pérez, 1812.



Foto 4. Nstra Sra. de la Consolación. ¿Anónimo borgoñón?, s. xv.



Foto 5. Cristo del Buen Viaje. ¿Anónimo sevillano?, 1650.



Foto 6. San Juan Nepomuceno. ¿Anónimo italiano?, antes 1744.