

# DE LA CABAÑA RÚSTICA AL TEMPLO BARROCO: LOS JESUITAS Y LAS ARTES EN LA OROTAVA (III)

Jesús Rodríguez Bravo  
Licenciado en Historia del Arte

## RESUMEN

La tercera parte de este trabajo estudia los maestros de obras que intervinieron en la construcción del colegio jesuita de San Luis Gonzaga, fundado en La Orotava a finales del siglo XVII. Así mismo, analiza el programa iconográfico a él asociado y hace un recorrido por la pintura, la escultura, los autores y los temas.

**PALABRAS CLAVE:** Colegio de San Luis Gonzaga, La Orotava, Compañía de Jesús, arte en Canarias, iconografía, pintura, escultura.

## ABSTRACT

«From the rustic cabin to the baroque temple: the Jesuits and the arts in La Orotava (III)». Studies the developers who participated in the construction of San Luis Gonzaga Jesuit college, founded in La Orotava in the late seventeenth century. It also analyzes the iconographic program associated with it and makes a tour through painting, sculpture, authors and topics.

**KEY WORDS:** San Luis Gonzaga Jesuit college, La Orotava, Society of Jesus, art in the Canary Islands, iconography, painting, sculpture.

## 1. INTRODUCCIÓN

En entregas anteriores de este trabajo nos acercamos al estudio del origen y posterior desarrollo del colegio jesuita de San Luis Gonzaga, fundado en La Orotava a finales del siglo XVII. Analizábamos entonces los diferentes planes arquitectónicos diseñados para su construcción y los dos proyectos para levantar una iglesia acorde con los postulados tradicionales de la arquitectura jesuítica, el primero en 1700 y el segundo y definitivo en 1731. Resaltábamos la importancia del diseño de este segundo templo, los avatares de su fábrica, nunca acabada, y la singularidad de su portada salomónica, magnífico ejemplo de una arquitectura escasa en el panorama artístico insular. Señalábamos también la significación que estos planteamientos tienen dentro de la historia del arte en Canarias y la influencia que tuvieron en



otras construcciones de la época<sup>1</sup>. Nos queda, por lo tanto, acercarnos a los autores que les dieron forma y al programa iconográfico asociado a una construcción tan significativa en el ámbito del siglo XVIII en nuestras islas.

## 2. DOS NOMBRES Y UNA AUTORÍA: JUAN PÉREZ, JUAN FERNÁNDEZ Y EL COLEGIO JESUITA DE SAN LUIS GONZAGA DE LA OROTAVA

Una de las intenciones que tiene la investigación artística es la de demostrar quién es el autor de la obra que se estudia, o al menos adscribirla a un estilo o a una época que se relacione con algún artífice, escuela o círculo artístico. En todos los casos es la obra en sí misma la que primero muestra los síntomas, la que brinda los parámetros para relacionarla con su creador. Luego es el documento el que cerciora la hipótesis y el que confirma los hechos. Pero a veces no existe certeza física, no hay obra que observar que muestre la mano del artista y es entonces cuando el documento adquiere una importancia decisiva, pues corrobora plenamente la investigación. En el caso del colegio de San Luis Gonzaga de La Orotava se da esta segunda circunstancia. El edificio ha desaparecido como tal y no es posible perfilar claramente un estilo que clarifique quién lo llevó a cabo. Por esta razón el documento es el que da las pautas para adjudicar la obra, o al menos vincularla con sus posibles autores.

Una edificación como esta tuvo que suponer el empleo de una nutrida mano de obra formada por simples peones, albañiles, herreros, carpinteros... encargados, a lo largo de diferentes etapas, de dar forma a un proyecto dilatado excesivamente en el tiempo y fruto de momentos históricos desiguales. Muchos de ellos han pasado desapercibidos para la historia y sólo dos nombres han quedado junto a los de los jesuitas promotores. Dos nombres mencionados casi de pasada, inadvertidamente, que fueron al fin y al cabo los ejecutores de un planteamiento ideado por otros, pero que supieron materializar los pensamientos de los sucesivos rectores bajo quienes trabajaron y que marcan el camino por el que discurrir: *Juan Pérez y Juan Fernández*<sup>2</sup>. Al primero es complicado seguirle la pista porque apenas tenemos noticia histórica y su nombre nos permite atisbar limitadamente alguna hipótesis o establecer al menos un criterio, pues apenas trabajó dos años planteando los cimientos. Sobre el segundo de los nombres también ha habido controversia, pues aunque nos faculta para cerciorar la autoría, sobre él se suceden los equívocos, por lo que se hace nece-

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: «De la cabaña rústica al templo barroco: los jesuitas y las artes en La Orotava (I)», en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 193, 2011, pp. 71-113, y «De la cabaña rústica al templo barroco: los jesuitas y las artes en La Orotava (II)», en *Revista de Historia Canaria*, Universidad de La Laguna, número 194, 2012, pp. 123-160.

<sup>2</sup> Tomamos como base el manuscrito de Matías Sánchez conservado en la British Library, reeditado en edición facsímil en 2008 y del que se conserva una copia manuscrita en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. SÁNCHEZ, Matías: *Semi-Historia de las fundaciones, Residencias o Colegios que tiene la Compañía de Jesús en las Islas Canarias*, British Library, ref. 25090.



Fig. 1. Firma del rector Matías Sánchez.

sario aclarar algunos datos. Esta confusión sobre ese *Juan Fernández* que cita Matías Sánchez (fig. 1) es fruto de la escasa información que se tiene sobre él y consecuencia de la similitud de los nombres de varios maestros canteros que trabajaron en la misma época. Pedro Tarquis relacionaba en 1960 la portada de la iglesia jesuita con un Juan Alonso, al que denomina *de Taoro*, que José de Anchieta y Alarcón nombrara en su *Diario* como gran labrante natural de La Orotava y autor también de la Aduana de Santa Cruz de Tenerife. En 1966 el propio Tarquis afirmaba que otro importante artista, Juan Fernández de Torres, trabajó en la Villa norteña. La confusión se acrecienta al existir un tercer artifice, Juan Alonso García de Ledesma (c. 1678-1755), activo en la capital tinerfeña en el siglo XVIII y autor, entre otras obras, de la iglesia del Pilar<sup>3</sup>. No son los únicos *juanes* que aparecen en la documentación de esa época como albañiles de distinta categoría trabajando en el ámbito insular<sup>4</sup>. En ese mar nominativo se incluyó igualmente la equivocada identificación de la actual capilla del cementerio orotavense con la portada del colegio jesuita y su adjudicación consecutiva a los citados Juan Alonso de Taoro y Juan Alonso García de Ledesma, ya aclarada por varios investigadores<sup>5</sup>. Por lo tanto, lo más conveniente

---

<sup>3</sup> Véanse TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «Los alarifes de Taoro», en *La Tarde*, 25 de enero de 1960; TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 12, Madrid-Las Palmas, 1966; y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVII. Santa Cruz de Tenerife a través de las escribanías*, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1983. Escribano Garrido, siguiendo a Tarquis, afirma que la portada de la iglesia jesuita fue tallada por Juan Alonso de Taoro, a pesar de que Matías Sánchez da el nombre de Juan Fernández. Véase ESCRIBANO GARRIDO, Julián: *Los jesuitas y Canarias. 1566-1767*, Facultad de Teología, Granada, 1987, p. 321.

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 54 y siguientes.

<sup>5</sup> Véase ALLOZA MORENO, Manuel Ángel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel: «Uno de los más bellos pórticos del barroco canario, arruinado por el fuego», en *El Día*, 9 de noviembre de 1986; y ALLOZA MORENO, Manuel Ángel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel: «Los pórticos de las claras y de los



debe ser partir de los nombres citados por Matías Sánchez, ya que al fin y al cabo fue él quien tuvo relación con ambos, y desde ellos construir la teoría. A todos los encontramos trabajando sobre la misma obra, la iglesia pensada por Matías Sánchez en 1731 y modificada por Juan Vicentelo. A Juan Pérez le toca plantearla sobre el terreno, empezarla, cuadrar la idea del jesuita sobre la tortuosa topografía; a Juan Fernández le corresponde sucederlo, continuar la obra, levantarla y darle su sentido. Alrededor de ellos girará la fábrica del emblemático templo<sup>6</sup>.

## 2.1. JUAN PÉREZ, *PRIMER ALARIFE*

En junio de 1731 el rector Matías Sánchez encargó la ejecución de la iglesia del colegio a un albañil llamado Juan Pérez que como él mismo dice era «un hombre de avilidad, que corría con nombre de Maestro, y avía executado en el Puerto... con gran primor el ochavo de la esquina de cierta Casa»; era sólo «medio oficial de Albañil, y con mui poca tintura de Arquitecto; apenas podía merecer el de cantero» pero «se avía acreditado mucho con nuestros Caballeros de la Orotava; y en conclusión no avía a mano otro».

A Juan Pérez le correspondía hacer realidad el proyecto trazado por el jesuita, una iglesia de 30 × 9 metros que debía ocupar parte de la calle y adaptarse a un terreno nada propicio para levantar un edificio de esas dimensiones. Esa *acreditación* que refiere Sánchez debió valerle al artífice lo suficiente como para que se le encargara una obra tan importante para el desarrollo arquitectónico de la Compañía en Canarias. Pero, al margen de aquella casa en el Puerto de la Cruz, poco más se sabe de este maestro que pertenece, como otros, a la generación de los maestros de obras y albañiles que trabajaron fundamentalmente en la primera mitad del siglo XVIII. Tarquis cita a un maestro de cantería llamado Juan Pérez, vecindado en La Laguna, que en 1676 se compromete con el beneficiado de la parroquia de la Concepción de

---

jesuitas de La Orotava», en *Homenaje al profesor Telesforo Bravo*, tomo II, Universidad de La Laguna, 1991.

<sup>6</sup> En el manuscrito original de la *Semi-Historia*, conservado en Londres, Matías Sánchez escribe textualmente: «Para vencerlo avia hechado mano de un hombre de habilidad, Justo Gómez, que corría con nombre de Maestro». Tan solo un folio más adelante vuelve a decir: «...avia dexado el Rector sus órdenes, e instrucción al Maestro Juan Pérez de que prosiguiese abriendo el cimientto». No sabemos si se corresponde con dos maestros distintos o sólo se trata de una confusión ya que en la copia de la Real Sociedad Económica desaparece el nombre de Justo Gómez, mezclando ambos textos. Dice así: «Para vencerlos avía hechado mano de un hombre de avilidad, Juan Pérez, que corría con nombre de Maestro». Ignoramos si Matías Sánchez se equivocó al escribir la primera vez el nombre, ya que no volverá a aparecer en todo el manuscrito, al contrario que Juan Pérez, que sí es mencionado en varias ocasiones. ¿Pudo el copista de la Real subsanar el primer error y por eso escribir Juan Pérez donde ponía Justo Gómez? Esto parece lo más plausible, teniendo en cuenta que la copia de la institución lagunera está escrita por distintas manos. Nos decantamos por pensar que el nombre de Justo Gómez aparece por error y que en principio no se corresponde con ningún maestro activo en esas fechas.



Santa Cruz de Tenerife para construir la capilla mayor de la iglesia de San Andrés<sup>7</sup>. Nada más se sabe de él, aunque es muy poco probable que se trate del artista que trabaja con los jesuitas, por una cuestión cronológica.

De los maestros que aparecen en Canarias en el siglo XVIII, Juan Pérez Izquierdo es el que más se aproxima a esta posibilidad por diversas razones. Primero por la cronología, ya que debió nacer hacia 1708, pues en 1755 declara tener cuarenta y siete años<sup>8</sup>. Si fuera el autor que menciona Sánchez, hubiese comenzado la obra con veintitrés años, juventud que no impediría su autoría si tenemos en cuenta otros casos parecidos. La segunda razón tiene que ver con su vinculación con el citado Juan Fernández de Torres, como veremos más adelante.

Sabemos que Juan Pérez Izquierdo estaba casado con Águeda Francisca Perera, con la que tuvo un hijo, Antonio Pérez Izquierdo, que seguirá los pasos de su padre. Sin embargo, no tenemos constancia de su labor al menos hasta finales de los años cincuenta, cuando vivía en el barrio del Toscal de Santa Cruz, como otros muchos maestros, al amparo de una creciente población. Pedro Tarquis le adjudica la construcción de la ermita de San Juan Bautista de Tacoronte, ya que aparece en el libro de fábrica del templo, pero dice también que debió nacer hacia 1750, cosa que como hemos visto no es cierta<sup>9</sup>. En febrero de 1754 compró media casa terrena a su cuñado Lucas Cabrera Gutiérrez en dicho barrio santacrucero, que había sido tasada por Juan Fernández de Torres y Gregorio Morin. Es probable que se trate de la misma casa que su mujer y su hijo venden en 1760 a Enrique Mackarty, comerciante y vecino de la ciudad, actuando como tasadores José Miguel Álvarez y Juan José Alfonso y de nuevo Juan Fernández de Torres<sup>10</sup>. El mismo Juan Pérez fue nombrado en 1755 por Marcos Torres como perito «*maestro de Albañil vesino de este sobre dicho Puerto*» en los autos referidos anteriormente. Trabaja en este caso de nuevo junto a Juan Fernández, que a su vez había sido nombrado por el clérigo de menores Matías Oramas Fiesco y Villareal<sup>11</sup>. Ya en 1753 había ejercido como perito junto a Juan Alonso García de Ledesma<sup>12</sup>. Su testamento pasó ante Francisco Antonio Muñoz el 1 de marzo de 1758<sup>13</sup>.

---

<sup>7</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 11, Madrid-Las Palmas, 1965, p. 249.

<sup>8</sup> Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante AHPT), PN 1595, ante Bernardo José Uque Freire, febrero de 1755, f. 107 v. Autos sobre los sitios pertenecientes a la capellanía fundada por Susana Martín.

<sup>9</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), *op. cit.*, p. 540.

<sup>10</sup> AHPT, PN 1594, ante Bernardo José Uque Freire, 4 de febrero de 1754, f. 41 v-44 y AHPT, PN 1600, ante Bernardo José Uque Freire, 5 de julio de 1760, f. 22 v y siguientes.

<sup>11</sup> AHPT, PN 1595, ante Bernardo José Uque Freire, febrero de 1755, f. 107.

<sup>12</sup> AHPT, PN 1593, ante Bernardo José Uque Freire, 1753, f. 116-119.

<sup>13</sup> AHPT, PN 1593, ante Bernardo José Uque Freire, 1753, f. 116-119; sobre su hijo véase AHPT, PN 1602, ante Bernardo José Uque Freire, marzo de 1763, f. 19 y siguientes.



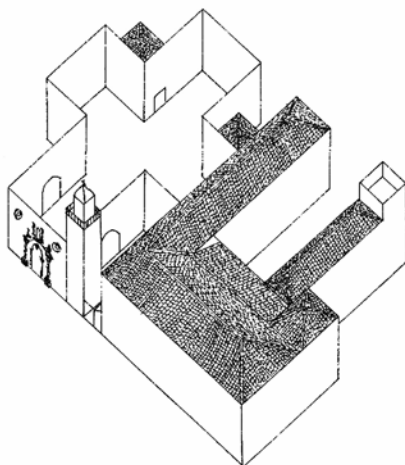


Fig. 2. Perspectiva figurada del diseño llevado a cabo por Juan Fernández de Torres. Dibujo del autor.

## 2.2. JUAN FERNÁNDEZ DE TORRES, *EL MAESTRO DE OBRAS*

La iglesia de San Luis Gonzaga es fruto de dos mentes activas. Una piensa la obra, la proyecta; la otra la ejecuta, la lleva a cabo. Entre ambas debe existir una comunicación clara, un buen entendimiento y cierta concordancia estilística. Matías Sánchez había contratado a Juan Pérez para que materializase su idea, pero cuando vuelve a Tenerife en junio de 1734 el padre Juan Vicentelo había concertado ya al nuevo artífice, *Juan Fernández*. Se encuentra con una situación diferente a la que él había dejado poco tiempo antes y con la necesidad de entenderse con el recién llegado, de saber transmitirle sus imágenes respecto a la construcción y, hasta cierto punto, de imponerle su propio criterio. La obra la había ideado él mismo y del maestro dice el proyectista lo siguiente: «*solo ha leído á un Fray Lorenzo Religioso de profesión, y celebrado en la Arquitectura en España. Vé á los Vitrubios, los Palladios, los Scamozzis, por quienes se hacen las Obras de Canarias*»<sup>14</sup>. Este *Juan Fernández* que cita el jesuita se corresponde con seguridad al maestro Juan Fernández de Torres (fig. 2), considerado por los diversos especialistas como un gran artífice. De esa manera lo vio Pedro Tarquis al calificarlo como «*uno de los mejores arquitectos que trabajaron en el Archipiélago en la primera mitad del siglo XVIII*»<sup>15</sup>. Y por su vinculación a la Compañía de Jesús, debemos considerarlo como tal.

<sup>14</sup> SÁNCHEZ, *op. cit.*, f. 150 v.

<sup>15</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), *op. cit.*

En la diversa documentación de la época aparece mencionado de múltiples maneras: «maestro de cantería»<sup>16</sup>, «maestro de albañilería»<sup>17</sup>, «pedrero»<sup>18</sup>, «maestro del oficio de mampostería»<sup>19</sup> y «perito de albañilería»<sup>20</sup>. Y él mismo, al declarar sobre el reconocimiento hecho a la casa de los herederos de Gregoria Leal en Santa Cruz de Tenerife, se autotitula «maestro de lo fino en Albañilería»<sup>21</sup>.

Nació en Hermigua, en la isla de La Gomera, hacia 1700, pues en febrero de 1755, al tasar los sitios en Santa Cruz de Tenerife pertenecientes a la capellanía fundada por Susana Martín, se declara de cincuenta y cinco años de edad<sup>22</sup>. Era hijo de Amador Fernández Feo y Ana Rodríguez Plasencia, naturales de aquella isla. Debió pasar a Tenerife en torno a 1733, pues en ese año aparece ya avecindado en La Orotava, debiendo ser en esa misma fecha cuando es contratado por los jesuitas<sup>23</sup>. En este lugar se casó con Catalina Padrón de Figueroa, con quien tuvo cuatro hijos<sup>24</sup>.

Su posición económica no debió ser mala pues de sus padres heredó una «casa alta y sobrada en Armigua» compuesta de «dos mitades», una suya, de alto y bajo, «y la otra mitad perteneciente a la Capellanía que fundó María Rodríguez de Plasencia», su tía, de la cual era patrono, con «viña y sitio hasta el molino» y otros bienes como los morales del Barranco de la Lima y los de la Cruz del Puerto. Y de sus tías heredó partes de viña y morales en el «serco de Machado», también en Hermigua<sup>25</sup>. En La Gomera compró propiedades a los nietos de Felipe de la Cruz, en la zona conocida como La Laja. Asimismo era heredero de los bienes de su medio hermano Bartolomé García, a quien «embarcó a Indias», donde falleció sin descendencia. Recibía a su vez nueve reales anuales del tributo de unas tierras en dicha isla<sup>26</sup>. Al llegar a La Orotava compra una casa baja al presbítero Diego del Carmen en la calle Viera por ochenta pesos, de la que se pagaban treinta reales al convento de San Nicolás

---

<sup>16</sup> AHPT, PN 1592, ante Bernardo José Uque Freire, 5 de julio de 1752, f. 424 v y siguientes.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> AHPT, PN 549, ante Juan Antonio Muñoz, 31 de diciembre de 1758, f. 393 v y siguientes.

<sup>19</sup> AHPT, PN 550, ante Juan Antonio Muñoz, 11 de enero de 1759, f. 15 y siguientes.

<sup>20</sup> AHPT, PN 1602, ante Bernardo José Uque Freire, 19 de enero de 1763, f. 17.

<sup>21</sup> AHPT, PN 1593, ante Baltasar Vandama de Lessama, 9 de marzo de 1753, f. 112.

<sup>22</sup> AHPT, PN 1595, ante Bernardo José Uque Freire, 1 de febrero de 1755, f. 107. Así lo refiere igualmente RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 54.

<sup>23</sup> Juan Fernández de Torres aparece como vecino de La Orotava aunque natural de La Gomera, dando poder a José Varreto, vecino de aquella isla, para administrar sus bienes. AHPT, PN 3054, ante Domingo de Currás, 14 de octubre de 1733, f. 161 v-163 v.

<sup>24</sup> Testamento de Juan Fernández de Torres. AHPT, PN 313, ante Santiago Penedo, 28 de julio de 1763, f. 219-226 v. Sus hijos fueron: Agustina Fernández, casada con Antonio de Acevedo, a quien dejará una casa, 100 pesos y el ajuar; Catalina Fernández, casada con Juan de Lugo, a la que dejará más de 3.000 reales de dote y las alhajas de su casa; Francisco y Esteban Fernández, este último ausente en Cuba al menos desde 1763.

<sup>25</sup> AHPT, PN 313, ante Santiago Penedo, 28 de julio de 1763, f. 219-226 v.

<sup>26</sup> *Ibidem*. Las tierras se las cedió Diego de la Cruz y estaban situadas a la entrada del Barranco de la Carbonera, teniéndolas a tributo Fernando Peraza.





Fig. 3. Portada de la casa Díaz Flores o *casa Brier*, en la que se incluyeron elementos de la portada de Fernández de Torres.

Obispo de dicha Villa<sup>27</sup>. La reedificó desde los cimientos, aumentándole su valor hasta los «*sinco mill reales*»<sup>28</sup>. En la misma población compró a los herederos de Diego Rodríguez un «*sietesito entresientos reales*»<sup>29</sup> y una casa inmediata a este sitio a las hijas de Pedro Liño en mil setecientos reales, al parecer en el barrio del Farrobo<sup>30</sup>. Esto indica que preveía estar en aquella población durante algún tiempo, el que le llevaría efectuar una obra de tanta envergadura. Debió permanecer en La Orotava hasta 1742, pues entre ese año y 1746 se traslada a Las Palmas para trabajar en la iglesia que la Compañía de Jesús estaba levantando en esa ciudad, en sustitución de Alonso de Mújica y junto al ingeniero Francisco de la Pierre. Recordemos que la iglesia gran Canaria había comenzado a construirse siendo rector el padre Juan Vicentelo y que este mismo jesuita lo había contratado en La Orotava. Fernández de Torres (fig. 3) se convertía de esta manera en un maestro relacionado directamente con la arquitectura jesuítica en Canarias. En esa fecha los responsables de las nuevas

<sup>27</sup> *Ibidem*. Luego fue redimida en tiempos de su mujer por escritura ante el escribano Domingo de Currás. Sobre Diego del Carmen, véase CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

<sup>28</sup> AHPT, PN 313, ante Santiago Penedo, 28 de julio de 1763, f. 219-226 v.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), *op. cit.*, p. 470.



obras que se iban a llevar a cabo en la parroquia de los Remedios de La Laguna le encargan la dirección de la obra<sup>31</sup>. Para ello tiene que contar con la autorización de los jesuitas, que no se mostraron muy conformes con esta decisión del maestro ya que la iglesia grancanaria aún no se había concluido. Por ello le hacen prometer por escrito que sólo se ausentará dos meses, debiendo volver a la isla al término de ese tiempo, comprometiéndose a no hacer ninguna otra obra en Tenerife hasta concluir la iglesia de su Colegio. Este primer contacto de Juan Fernández con la iglesia de los Remedios consistió, tal y como se afirmaba en el compromiso establecido con los jesuitas grancanarios, en el reforzamiento de los arcos torales, con la mente puesta en levantar una cúpula<sup>32</sup>. Sin duda la contratación de Juan Fernández de Torres obedecía a su buen nombre, amparado en una trayectoria arquitectónica singular en los maestros canarios del setecientos.

Cuando llega a La Laguna lo hace con el bagaje indiscutible que suponían las dos iglesias jesuitas canarias y la intención de cubrirlas con bóveda. Por lo tanto su fama y reconocimiento se debía a su capacidad para llevar a cabo obras de mayor envergadura y que implicaban un mejor conocimiento de las técnicas constructivas. A pesar de los problemas surgidos en la iglesia de Los Remedios, debidos al débil aguante de los pilares y los arcos y al excesivo empuje de la cúpula, no cabe duda que el mismo hecho de su construcción constituye toda una novedad en la isla, y sitúa a Juan Fernández de Torres como el maestro de obras más capacitado del momento. La capilla mayor de la iglesia lagunera fue cubierta por una estructura ochavada, más tarde decorada por el pintor Francisco de Rojas y Paz, autor que también decorará la cúpula jesuita grancanaria.

Debió volver a Las Palmas hacia 1747 y desde entonces trabajar en la iglesia jesuita, que ya estaba concluida en 1749, tal y como afirma el obispo Juan Francisco Guillén al escribir a Roma dando cuenta de su diócesis: «[a los jesuitas] *les he hecho a mis expensas una iglesia, que ya está concluida... absolutamente es la más hermosa que hay en todas las siete yslas... pero me ha costado muchos miles de pesos*»<sup>33</sup>.

En el puerto de Santa Cruz poseía seis casas: cuatro que había fabricado en sitios que tomó a tributo a la cofradía del Santísimo Cristo de La Laguna, valoradas en su testamento en unos ocho o nueve mil reales; y dos casitas más que se le entregaron por auto con el soldado Tomás Pérez. En 1751 el maestro de albañilería

---

<sup>31</sup> DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa, *Arte, religión y sociedad en Canarias. La catedral de La Laguna*, Ayuntamiento de La Laguna, 1998, p. 65.

<sup>32</sup> Solicitó el permiso el 4 de mayo de 1746 para trasladarse a La Laguna a «*sentar tres arcos*», obligándose «*a que por el mes venidero, de este presente año, estará en esta dicha Isla a proseguir la obra de dicha iglesia en dicho Colegio, y se obliga a no encargarse de otra obra alguna en dicha Isla de Tenerife sin primero fenecer y acabar la de este dicho Colegio*» y proseguir la obra del colegio gran canario «*por el amor y cariño que ha experimentado y reconocido de los Padres de dicho Colegio, y por circunstancias de dicha iglesia que se le ha encomendado a su cuidado*», DARIAS PRÍNCIPE y PURRIÑOS CORBELLA, *op. cit.*, p. 65-66. También en ESCRIBANO GARRIDO, *op. cit.*, pp. 337-394. Debido a su corta estancia en Tenerife debió llevar a cabo únicamente este trabajo, aunque las crónicas de aquel momento señalan que los desmontó y reconstruyó.

<sup>33</sup> Fragmento de la carta de 1749 reproducida en ESCRIBANO GARRIDO, *op. cit.*, p. 378.



Esteban Montesdeoca lo contrató para la ampliación de un solar en el barrio del Toscal en Santa Cruz que tenía a tributo perpetuo de la esclavitud del Cristo de La Laguna<sup>34</sup>. Cuatro años después el mismo Montesdeoca hizo declaración y dejación de estos sitios a Juan Fernández para que «*tenga título que lexitime dicha dejación*» y atendiendo a que no le había cobrado interés por las obras<sup>35</sup>. Entre 1752 y 1763 aparece tasando diferentes inmuebles en Santa Cruz, lo que da idea de su reputación como buen maestro<sup>36</sup>. En la mayoría de las ocasiones actúa en compañía de otros maestros de albañilería: Gregorio Morin en 1754<sup>37</sup>; Manuel Álvarez Espínola en 1759 y 1760<sup>38</sup>; y Antonio Pérez Izquierdo, hijo de Juan Pérez, en 1763<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> «...*abrá Quatro años contraté con Juan Fernández de Thorres, Vecino deste dicho lugar [Santa Cruz de Tenerife]...*», AHPT, PN 1595 ante Bernardo José Uque Freire, 11 de junio de 1755, f. 361 v.

<sup>35</sup> Cuyos linderos eran «...*la frente Calle Real que sube a las cassas que nueuamente a fabricado Don Thomas Russell así a los Canales del agua, por la parte de arriua otra Calle que bá a Pasoalto, por el lado del naciente Sitio de mi el dicho Esteuan y por las Espaldas sitio de la misma Esclauitud que es conocido.*», *Ibidem*.

<sup>36</sup> En mayo de 1752 tasa la casita que María de Castro vende a Carlos Burrony para poder sostener a sus hijos, en 1.923 reales, AHPT, PN 1592, ante Bernardo José Uque Freire, f. 283 v-286; en marzo de 1753 aprecia en 2.330 reales una casa frente a la placeta de la carnicería, que había sido de Ignacio y Rodrigo Logman, y en ese momento era propiedad de Carlos Bignony, AHPT, PN 1593, ante Baltasar Vandama, marzo de 1753, f. 112 y siguientes; en febrero de 1754 tasa la vivienda terrera de Lucas Cabrera Gutiérrez en el barrio del Toscal, AHPT, PN 1594, ante Bernardo José Uque Freire, 4 de febrero de 1754, f. 41 v-44; en enero de 1755 aprecia los sitios pertenecientes a la capellanía fundada por Susana Martín en el puerto de Santa Cruz, AHPT, PN 1595, ante Bernardo Uque Freire, enero de 1595, f. 71 y siguientes; en diciembre de 1758 actúa como tasador en la venta de una casa en el barrio del Cano, apreciándola en 1.109 reales corrientes, AHPT, PN 549, ante Juan Antonio Muñoz, 31 de diciembre de 1758, f. 393 v-397; en enero de 1759 hace lo mismo sobre unas casas junto al convento de Santo Domingo, AHPT, PN 550, ante Juan Antonio Muñoz, 11 de enero de 1759, f. 15-17 v; en julio de 1760 ejerce de perito de albañilería al tasar una casa alta y sobrada en el barrio del Toscal, AHPT, PN 1600, ante Bernardo José Uque Freire, 5 de julio de 1760, f. 22 v y siguientes; a partir de 1763 aprecia los importantes bienes raíces quedados por el fallecimiento del capitán Santiago Echeverría, administrador general de la renta del tabaco, AHPT, PN 1602, ante Bernardo José Uque Freire, 1763, f. 17-21 v.

<sup>37</sup> AHPT, PN 1594, ante Bernardo José Uque Freire, 4 de febrero de 1754, f. 41 v-44.

<sup>38</sup> AHPT, PN 550, ante Juan Antonio Muñoz, 11 de enero de 1759, f. 15-17v y AHPT, PN 1600, ante Bernardo José Uque Freire, 5 de julio de 1760, f. 22 v y siguientes, respectivamente.

<sup>39</sup> AHPT, PN 1602, ante Brenardo José Uque Freire, 19 de enero de 1763, f. 17. Asimismo aparecen en estas tasaciones diversos maestros de carpintería como Juan José Alfonso en 1752, 1758 y 1759, cuando el también maestro de carpintería Domingo Rodríguez vende dos casas a Domingo Pérez, y 1760; Gregorio Morin en 1753 en el caso del inmueble de los hermanos Logman; José Miguel Álvarez en 1760; y junto a Antonio Chacón y Francisco Tomás Coronado en 1763. Véanse distintos documentos para cada una de las fechas: AHPT, PN 1592, ante Bernardo José Uque Freire, mayo de 1752, f. 283 v-286. AHPT, PN 549, ante Juan Antonio Muñoz, 31 de diciembre de 1758, f. 393 v-397. AHPT, PN 550, ante Juan Antonio Muñoz, 11 de enero de 1759, f. 15-17 v. AHPT, PN 1600, ante Bernardo Uque Freire, 5 de Julio de 1760, f. 22 v y siguientes. AHPT, PN 1593, ante Baltasar Vandama, 9 de marzo de 1753, f. 112 y 112 v. AHPT, PN 1600, ante Bernardo José Uque Freire, 5 de julio de 1760, f. 22 v y siguientes. AHPT, PN 1593, ante Baltasar Vandama, 9 de marzo de 1753, f. 112 y 112 v. AHPT, PN 1600, ante Bernardo José Uque Freire, 5 de julio de 1760, f. 22 v y siguientes. AHPT, PN 1602, ante Bernardo José Uque Freire, 19 de enero de 1763, f. 17.



En estos últimos años trabajó en La Laguna, donde al parecer fabricó la casa de Amaro González de Mesa y Salazar, entre las calles del Agua, Piteras y San Agustín, donde el citado había comprado un solar a José de Lara y Ocampo<sup>40</sup>. También se compromete a labrar dos columnas para el conde del Valle de Salazar en 500 reales de plata, que en su testamento valora en 400 ya que no estaban terminadas, mandando sean cobradas por sus herederos. Y realizó el segundo claustro del convento agustino del Espíritu Santo en dicha ciudad<sup>41</sup>.

Su muerte tuvo lugar en 1763, fruto de un percance tal vez relacionado con su profesión pues así se encuentra reseñado en su testamento que pasó ante Santiago Penedo, escribano público de La Laguna, el 28 de julio de ese año, al señalarse que no puede firmarlo por la gravedad de su accidente. En esa fecha era ya vecino de dicha ciudad y habitaba en el convento de San Agustín desde hacía tiempo. Pidió ser enterrado en la capilla del Cristo de Burgos, de cuya hermandad era miembro, dejando mandas forzosas y 2 reales de plata a la Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de la Concepción de esa ciudad<sup>42</sup>.

También a Matías Sánchez debemos la única referencia conocida sobre la formación del artista. En aquel análisis, ya referido, sobre la capacidad del maestro para acometer la obra y en general sobre la preparación de los *arquitectos* canarios dice que «...solo ha leído á un Frai Lorenzo Religioso de profesion, y celebrado en la Arquitectura en España»<sup>43</sup>. Este religioso al que hace referencia el jesuita es fray Lorenzo de San Nicolás (Madrid 1593-1679), en opinión de algunos autores el tratadista

---

<sup>40</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), *op. cit.*, p. 436.

<sup>41</sup> Controvertida resulta la relación de Juan Fernández de Torres con la construcción, hacia 1742, de la Aduana de Santa Cruz de Tenerife, con la que se lo ha relacionado en alguna ocasión. Este edificio fue levantado sobre los restos de una fortificación del siglo XVI gracias al comandante general Andrés Bonito Pignatelli. En ella se efectuó una llamativa entrada con una puerta tallada sobre un bloque que estaba en bruto y que estaría terminada en 1743, un trabajo sencillo pero equilibrado, enmarcado por una moldura rectangular coronada con puntas de flecha y un escudo. En las obras que completarían los servicios del puerto de Santa Cruz intervendrán los ingenieros Francisco de la Pierre y Francisco Gozar. El primero de ellos redactará el proyecto de un nuevo muelle hacia 1749 y juntos trabajarán entre 1756 y 1758 en la construcción de la Casa de la Pólvara. De la Pierre participará en la construcción de la iglesia jesuita de Las Palmas y Gozar diseñará posteriormente el nuevo templo de la Concepción de La Orotava. Véanse TARQUIS RODRÍGUEZ (1966), *op. cit.*, p. 433, y HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Candelaria: *Los maestros de obras en las Canarias Occidentales (1785-1940)*, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 145.

<sup>42</sup> Pide que se le hagan tres funciones; que a las dos primeras vayan las tres religiones y a las demás sólo la de San Agustín. Nombra herederos a sus hijos y albaceas al prior del convento, Agustín de San Jerónimo Castillo y Román; a su yerno Juan de Lugo, vecino de Santa Cruz; y a Domingo del Rey, maestro del oficio de carpintería. Testamento de Juan Fernández de Torres, AHPT, PN 313, ante Santiago Penedo, 28 de julio de 1763, f. 219-226 v. Tanto Pedro Tarquis como Margarita Rodríguez señalan que murió el 1 de julio pero su testamento se redactó el 28 por lo que debió morir a finales de ese mes.

<sup>43</sup> SÁNCHEZ, *op. cit.*, f. 151.



de arquitectura más importante del siglo xvii en España<sup>44</sup>, autor de *Arte y Uso de la Arquitectura* (Madrid, 1639) y *Segunda Parte del Arte y Uso de la Arquitectura* (Madrid, 1665), ambos volúmenes reeditados en 1736 y 1796<sup>45</sup>. Nacido en Madrid y perteneciente a la orden de los descalzos agustinos, en su obra hace referencia a las doctrinas de Vitrubio, Serlio, Palladio, Vignola, Cattaneo, Labacco, Rusconi, Picardo, Viola, Scamozzi, Diego de Sagredo y otros, de los que incluye información acerca de la teoría de los órdenes en el segundo volumen de su obra. Gutiérrez de Ceballos señala su posición ecléctica respecto a los órdenes, y así toma de Vitrubio el orden toscano, el dórico de Serlio, el jónico de Palladio, el corintio de Vignola y el compuesto de Scamozzi<sup>46</sup>. Las ilustraciones de sus libros sirvieron a muchos autores para trazar portadas, realizar bóvedas o levantar cúpulas (fig. 4). Este tratado no sólo fue el más difundido sino también el más práctico, fruto de su propio trabajo. Estaríamos ante un amplísimo compendio teórico que basa su éxito en el carácter práctico y *popular*, encaminado más a los maestros de obras que a los arquitectos<sup>47</sup>. En palabras de González Moreno, la obra de Lorenzo de San Nicolás tiene un fin claro: la construcción de edificios, llegar a materializar la idea<sup>48</sup>. Muy famoso fue su diseño para la llamada *cúpula encamonada* (fig. 5), que puso en práctica en el templo de las benedictinas de San Plácido en Madrid (1641), la segunda en levantarse en la capital tras la utilizada en el Colegio Imperial, un sistema ficticio de doble cúpula que aislaba la apariencia interior del edificio de su visión exterior<sup>49</sup>. El acceso de Juan Fernández de Torres a un tratado como éste no es un hecho aislado en Canarias, pero tampoco es demasiado frecuente. La circulación de grabados y estampas constituye la base de muchas obras de la plástica canaria, aunque en ar-

---

<sup>44</sup> WIEBENSON, DORA: *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Hermann Blume, Madrid, 1988, p. 98; KRUFFT, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura. I Desde la Antigüedad hasta el siglo xviii*, Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 291.

<sup>45</sup> La primera parte apareció en 1633 y la segunda en 1664 o 1665. En 1667 se imprimió de nuevo la primera y las dos en 1736. Asimismo el segundo volumen fue reeditado en 1796. Véanse WIEBENSON, *op. cit.*, p. 98; LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, M<sup>a</sup>. Virginia: *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo xviii*, CSIC, Madrid, 1994, p. 80 y siguientes; y KRUFFT, *op. cit.*, p. 291 y siguientes. Sobre su vida véase también DÍAZ MORENO, Félix, «Fray Lorenzo de san Nicolás (1593-1679). Precisiones en torno a su biografía y obra escrita», en *Anales de Historia del Arte*, vol. 14, Universidad Complutense, Madrid, 2004, pp. 157-180.

<sup>46</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «La Regla de J. Barozzi de Vignola y su difusión en España», en *Regla de los órdenes de arquitectura*, colección Juan de Herrera, núm. 6, Albatros Ediciones, Valencia, 1985, p. 31.

<sup>47</sup> Krufft resalta el carácter didáctico de este tratado y el interés que muestra hacia las matemáticas, la geometría y la construcción, así como la importancia que concede a los materiales, sobre todo a su carácter local. Véase KRUFFT, *op. cit.*, p. 299.

<sup>48</sup> GONZÁLEZ MORENO, José Luis: *El legado oculto de Vitruvio*, Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 89.

<sup>49</sup> SUÁREZ QUEVEDO, Diego: «Toledo y Fray Lorenzo de San Nicolás. Precisiones sobre la iglesia de las Gaitanas», en *Anales de Historia del Arte*, vol. 4, Universidad Complutense, Madrid, 1993, pp. 275-284. Dice en su tratado que «...otro género de armadura se te puede ofrecer, donde pretendes encima de los arcos torales, elegir un cuerpo ochavado por de fuera y por de dentro redondo, que es un género de edificio muy vistoso y que se va acostumbrando a hacer... y aconsejo a todos que lo hagan».





Fig. 4. Antigua iglesia de Los Remedios de La Laguna.  
Detalle de una postal antigua.



Fig. 5. Cúpula de la iglesia de San Francisco de Borja, Las Palmas de Gran Canaria.

quitectura esta circunstancia se produce en menor medida. El conocimiento de esta obra eminentemente práctica facultaba al artista para atreverse a construir bóvedas y cúpulas ajenas a la tradición lignaria canaria y situarlo dentro del escaso número de maestros conocedores de la teoría escrita en nuestro Archipiélago. No podemos



determinar si Fernández de Torres se establece en La Orotava al ser llamado por los jesuitas o bien es al contrario, es decir, que Vicentelo decide contratarlo una vez que lo conoce; pero en una y otra posibilidad lo que sí queda claro es que el artista tenía que ceñirse a la obra diseñada por otros, lo que implicaba aceptar una serie de condiciones sobre la traza ya dada. Probablemente el artista encajaba en las ideas de Vicentelo para realzar la construcción y cabría pensar que el conocimiento que el maestro tenía del tratado de Lorenzo de San Nicolás se produjera a través del jesuita.

Este tratado comienza con una introducción sobre aritmética y geometría; a continuación explica algunos pormenores relacionados con la traza de edificios, disposición de las piezas de una construcción, elección del solar, cimentación, materiales, elementos generales de los órdenes, disminución de la columna, análisis de cada orden, trazado de arcos, clases de maderas, armaduras y cubiertas, jaharros y blanqueos, bóvedas, fachadas y frontispicios, torres, escaleras y caracoles, puentes, conducciones de agua y cañerías, pozos, estanques y aljibes; continúa con figuras geométricas en su resolución arquitectónica, medida de pechinas, arcos y bóvedas; y por último incluye el libro primero de los *Elementos Geométricos* de Euclides. Utilizó en su quehacer algunas otras obras importantes, como la reconstrucción del templo de Jerusalén que realizaran Prado y Villalpando, pero fundamentalmente se vio influido por la simplicidad arquitectónica emanada de Vignola y que habían recogido los seguidores y discípulos de Juan de Herrera<sup>50</sup>.

Como hemos ya señalado, entre 1742 y 1746, Juan Fernández de Torres se trasladó a Las Palmas para terminar la iglesia jesuita de San Francisco de Borja, junto al ingeniero Francisco de la Pierre. Ya hemos hablado de este templo, por lo que sólo diremos que a ambos les correspondió la erección de la bóveda y cúpula, asunto sobre el que tenían conocimientos previos<sup>51</sup>.

Cuando se encontraba trabajando en Gran Canaria es llamado para reforzar unos arcos en la parroquia lagunera de Los Remedios. Como señala Darías Príncipe, la remodelación de este templo se vio favorecida por la expansión del sector cerealista frente a la decadencia del vino. Las rentas eclesiásticas en cereal propiciaron nuevas obras en un momento en que la situación económica general no parecía favorecerlas. Este impulso económico estimuló la ampliación del edificio, ocupando el callejón de las Monjas, ganando de esta forma espacio en torno a la capilla mayor y las naves<sup>52</sup>. El proyecto pretendía elevar una cúpula, para lo que era necesario afianzar los pilares y arcos del crucero. La labor de Fernández de Torres, aceptada con condiciones por la Compañía de Jesús, se enfrentó a grandes inconvenientes estructurales, derivados de la imposibilidad de soportar el empuje de la nueva estructura. Con el paso del tiempo los pilares y arcos cedieron y el peligro de

---

<sup>50</sup> CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel: *El Barroco*, Ediciones Istmo, Toledo, 2001, pp. 25-26 y Véase WIEBENSON, *op. cit.*, p.125. Para la obra de Lorenzo de San Nicolás seguimos a BONET CORREA, Antonio y otros: *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Turner Libros, Madrid, 1980 y a LEÓN TELLO y SANZ SANZ, *op. cit.*

<sup>51</sup> RODRÍGUEZ BRAVO, *op. cit.*

<sup>52</sup> DARIAS PRÍNCIPE y PURRIÑOS CORBELLA, *op. cit.*, p. 65.

derrumbe obligó a cerrar el templo y a su posterior demolición, levantándose en su lugar la actual catedral. Tenemos noticias del trabajo de Torres gracias al *Diario* de Anchieta y Alarcón, en el que se menciona que el artista está efectuando la obra y que posteriormente el pintor Francisco de Rojas y Paz pintará su interior, en claro paralelismo con la iglesia de San Francisco de Borja de Las Palmas. Gracias a varias postales antiguas conservadas en los fondos del Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC podemos apreciar su estructura. En ellas se observa que se trata de una cúpula de no muy gran tamaño, elevada sobre el crucero de la iglesia y que apenas sobrepasa la altura de la cubierta de la capilla mayor y se ve ligeramente absorbida por el conjunto de la construcción, sin elevarse demasiado sobre el cimborrio. Su forma perfectamente esférica se remata con un pequeño cupulín apenas desarrollado. En otra serie de fotografías conservadas en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna pueden verse los pilares que se construyeron para soportar su empuje. Resulta curioso apreciar la decoración de las bases de los pilares pues recuerdan inevitablemente a los roleos de la portada jesuita de La Orotava. A pesar de la debilidad de la obra, que no pudo soportar el peso de la nueva cúpula, la obra de Fernández de Torres respondía a una nueva mentalidad, que encontraba en este tipo de soluciones una respuesta formal más apropiada a las nuevas demandas artísticas. Después de su paso por La Laguna, regresará a Gran Canaria para concluir la iglesia de San Francisco de Borja, que estará terminada en 1749.

Tras su regreso a Tenerife se establece en Santa Cruz, donde realizó algunos encargos particulares al tiempo que intensificó su participación en tasaciones, y en los últimos años de su vida fijó su residencia en La Laguna. De esta época deben ser la ya citada casa de Amaro González de Mesa y Salazar, una vivienda interesante sobre todo en su fachada, que pretendía rivalizar con los palacios de Nava y Salazar<sup>53</sup> y el segundo claustro del convento agustino, fundado a comienzos del siglo XVI bajo la advocación del Espíritu Santo. Para este cenobio el siglo de las grandes obras y reformas fue el XVIII. En 1700 se hizo un nuevo campanario y hasta el año 1765 se sucedieron diferentes trabajos, tanto en el convento como en la iglesia. Precisamente en esa fecha se reedificó el templo, retranqueándolo tal como lo vemos hoy. Actualmente el segundo claustro se encuentra muy modificado, tal y como sucede con otras partes del edificio que fue intensamente reformado por Manuel de Oraá a partir de 1862 para adaptarlo a la enseñanza<sup>54</sup>. Juan Fernández debió realizar su labor

---

<sup>53</sup> La casa es una sugestiva construcción que se estructura en dos pisos con vanos simétricos. En el primer cuerpo sobresale la portada de cantería adintelada, sobre la que se coloca una ventana con base de cantería. Hacia ambos lados del segundo cuerpo se desarrollan dos balcones de rejería con grandes puertas-ventanales de madera rematados con decoración de perillones, que observamos en otras casas laguneras. El alero es igualmente de piedra, en la base de un tejado a cuatro aguas, así como el zócalo. La simetría y plasticidad de la fachada hacen de esta vivienda un ejemplo de bella factura, en el que se emplea la piedra sólo en los elementos nobles, dejando el trabajo de la madera para las ventanas, y añadiendo el hierro para la planta principal.

<sup>54</sup> Véase CIORANESCU, Alejandro: *La Laguna. Guía histórica y monumental*, La Laguna, 1965, pp. 172-190; TARQUIS, Miguel y VIZCAYA, Antonio: *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias*, tomo I, Instituto de Estudios Canarios, Fontes Rerum Canariarum x, Santa Cruz de





Fig. 6. Columna salomónica de la iglesia de San Agustín, La Laguna.

entre 1759 y 1763 aproximadamente pues en su testamento se afirma que ya estaba avecindado en La Laguna desde hacía tiempo y viviendo en el convento agustino. Desconocemos cuál fue en su totalidad su intervención en el edificio pero teniendo en cuenta que fue una época de reformas y que el artista residía en el propio monasterio, debemos suponer que a su dirección se deben las obras realizadas en él hasta su muerte en 1763. Dos años después se acomete definitivamente la reedificación de la iglesia, en la que se colocan dos columnas salomónicas (fig. 6) en la entrada bajo el coro. Precisamente Juan Fernández labraba dos columnas en el momento de su muerte, que manda cobrar a sus herederos, aunque desconocemos si pueden ser las mismas que se hallan en la iglesia.

### 3. ADVOCACIONES Y DEVOCIONES: EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

#### 3.1. CONSIDERACIONES GENERALES

La plástica había sido para los jesuitas un recurso aleccionador nada despreciable. En los primeros momentos del siglo xvii la influencia de la visión religiosa de Ignacio de Loyola, junto con los decretos del Concilio de Trento, habían comenzado

---

Tenerife, 1977 y GALANTE GÓMEZ, Francisco: *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, p. 157.



a dar sus frutos y a convertirse en soporte artístico de lo que hoy llamamos Barroco<sup>55</sup>. En cierto modo puede decirse que una sociedad sacralizada busca en el santo el ideal de perfección. En ese contexto las órdenes propiciaron la proliferación de advocaciones, un tipo de *riqueza espiritual* en el sentido que favorecía el culto popular a un santo suyo, por lo que alentaban la fiesta en torno a su beatificación o canonización. A veces esto daba lugar a enfrentamientos entre órdenes por la preeminencia de sus santos, una especie de *antigüedad* adquirida frente a los nuevos. Y hasta cierto punto puede decirse que la expulsión de los jesuitas en 1767 favoreció al resto de comunidades, aunque a la larga fuera un ensayo de la posterior desamortización<sup>56</sup>.

La labor pedagógica jesuita y su vanguardia en la enseñanza propiciaron la difusión del culto a sus santos, poco arraigados en Canarias y con un carácter más individual, dado que, salvo excepciones posteriores, se había manifestado en devociones particulares muy concretas. No se debe obviar tampoco que la Compañía había fomentado la idea del santo mártir, capaz de resistir los desmanes y la crueldad de los heréticos<sup>57</sup>. El recuerdo de aquellos que habían dado su vida por defender la fe, la idea de santidad de sus miembros o la incorruptibilidad física de algunos de ellos siempre fue motivo de honra, por lo que no es extraña la categoría del suceso de los mártires de Tazacorte, ni su importancia en la plástica canaria como ejemplo de esa política aleccionadora, en el marco de la espiritualidad que emanaba de los *Ejercicios Espirituales* de Loyola.

Desde las primeras décadas del siglo XVII la pintura religiosa había experimentado un auge considerable y a nivel europeo la decoración de iglesias con temas alusivos a vidas de santos había desplegado un programa iconográfico menos rígido y más ornamentado que incluso encontró una justificación teórica que dio pie a complejas composiciones que adornaban el interior de muchos templos<sup>58</sup>. Este programa iconográfico reforzaba ese carácter escénico con que se dotó a muchos edificios religiosos del siglo XVIII y que confiere al caso de la arquitectura jesuítica insular un valor escenográfico acorde con la nueva concepción de la ciudad y el contexto urbano. Señalan Fernando Checa y José Miguel Morán que «*la fusión entre figura y escenario en un todo armónico es producto de la evolución técnica de la pintura y de las necesidades de demostrar al fiel, de manera contundente, el triunfo de la religión*»<sup>59</sup>. Entendido como tal, se explica que el oratorio jesuita de La Orotava tuviera «*todo el cielo de la capilla mayor pintado de perspectiva con ángeles y el Jesús* [anagrama de JHS]

<sup>55</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 22.

<sup>56</sup> Sobre este asunto, ver EGIDO, Teófanos: «Mentalidad colectiva del clero regular masculino», en *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen*, volumen 1, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994, p. 568.

<sup>57</sup> WRIGHT, Jonathan: *Los jesuitas. Una historia de los «soldados de Dios»*, Debate, Buenos Aires, 2005, p. 44.

<sup>58</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 211. La decoración de la iglesia jesuita grancanaria se llevó a cabo a partir de 1754, después de la estancia de Francisco de Rojas y Paz en Tenerife. Véase también RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias en el siglo XVIII*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 455 y siguientes.

<sup>59</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 220.



en los cuatro lados y en medio, el arco también pintado y todo el cielo del cuerpo de la Yglesia de blanco, con tres jeroglíficos»<sup>60</sup>. De esta forma la combinación entre espacio y pintura que se da en las iglesias de La Orotava y Las Palmas son un ejemplo de esa concepción unitaria del arte que busca provocar en el espectador, a través de la persuasión artística, la conciencia del valor espiritual de la orden; y esta persuasión, que había evolucionado en los siglos XVII y XVIII a través de un lenguaje propio, debe ser entendida en el contexto espiritual y escénico del espacio pero también en la trascendencia individual de la pintura. Los ciclos pictóricos de jesuitas y la representación de los milagros convertían al representado en un nuevo héroe, poseedor de cualidades modélicas e imagen de *lo maravilloso*<sup>61</sup>.

En ese contexto, el desarrollo plástico más completo de santos jesuitas que existe en las Islas es el que cubre el templo grancanario de San Francisco de Borja. Como en el caso de Fernández de Torres, se da también aquí una estrecha relación entre la Compañía y el artista, Francisco de Rojas y Paz (c. 1700-1756), que despliega con una capacidad desconocida hasta ese momento en el Archipiélago una composición que ocupa las pechinas y la cúpula de la iglesia. Esta última ofrece siete escenas representativas de los más destacados santos de la Compañía y una octava ocupada por la Virgen. Se trata de composiciones sencillas, centradas en la figura del santo representado; aunque los evangelistas que cubren las pechinas se nos presentan más dinámicos, con cierto barroquismo, en una composición más compleja y mejor resuelta, de mayor calidad compositiva y mejor paleta, lo que ha llevado a asociarlos al supuesto discípulo de Rojas y pintor por excelencia del setecientos canario, Juan de Miranda<sup>62</sup>. La composición gira en torno a la figura de la Virgen María, representada a través de la Asunción. A partir de ella se despliegan los santos jesuitas, algunos recién canonizados y de los que no se tendría mayor información iconográfica, en una continua repetición de esquemas en los que la monotonía es rota por querubines y ángeles músicos, así como por una leyenda en forma de texto musical<sup>63</sup>. De entre las siete composiciones destaca la del titular de la iglesia. Rojas y Paz lo pinta con la iconografía y atributos tradicionales, con la mano derecha en el pecho y la mirada dirigida a la figura de la Virgen. A su izquierda se sitúa san Ig-

---

<sup>60</sup> El oratorio era una larga habitación en la que había cinco retablos, uno mayor con tres nichos presidido por la Concepción, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier; y otros cuatro laterales dedicados a san José, san Francisco de Borja, san Estanislao de Kotska y de nuevo la Concepción pero en forma de lienzo; además de *una pila y un pulpito pintados*. Biblioteca Municipal de La Orotava (en adelante BMO), *Libro de alhajas de Iglesia y Sacristía de la Residencia de San Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús*, Fondo A. Lugo, sin foliar.

<sup>61</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 228.

<sup>62</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, (1986), p. 457 y siguientes.

<sup>63</sup> San Luis Gonzaga, san Juan Francisco Regis, san Estanislao Kostka, san Francisco Javier, tres santos mártires, san Francisco de Borja y san Ignacio de Loyola. En otro conjunto similar, la *Apoteosis de la orden jesuítica* que cubre la bóveda de la iglesia de San Francisco de Utrera, atribuida al pintor sevillano Juan de Espinal, aparecen los mismos santos, aunque presididos por Ignacio de Loyola. Véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1986, p. 335.



nacio de Loyola, ataviado con el hábito litúrgico, y a la derecha san Francisco Javier, que deja salir su corazón ardiente del pecho. En las ocho pinturas de la cúpula las figuras aparecen arrodilladas sobre un conjunto de nubes, excepto en el caso de la Virgen. En la parte inferior, una serie de ángeles y querubines portan instrumentos musicales (arpas, trompetas, flautas y un órgano) y unas cartelas con pentagramas en las que puede leerse parte de un texto en latín. En la parte superior de cada ochavo otra serie de ángeles y querubines portan los atributos propios de cada figura. Hacia el interior de la cúpula las pinturas se abren a un cielo que hace de fondo común y que conduciría al rompimiento de gloria que representan la linterna y el cupulín, decorados ambos. Destaca el trabajo del cuerpo y rostro de los evangelistas, muy distinto al de la cúpula, y el equilibrio de cada escena, perfectamente adaptada a la forma triangular del paño de pared. En conjunto predominan los tonos rojos, azules y verdes, en una equilibrada y bien ejecutada obra, singular en el ámbito canario. Es indudable que estas cuatro figuras inspiraron al pintor Cristóbal Afonso cuando a finales del mismo siglo pintó las pechinas de la iglesia de La Concepción de La Orotava<sup>64</sup>.

### 3.2. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El análisis de las obras pictóricas y escultóricas de los jesuitas orotavenses choca con un problema derivado de la expulsión de 1767 ya que, al contrario de lo sucedido en Gran Canaria, el legado jesuita de La Orotava quedó repartido tras el extrañamiento. Por esta razón, para analizar el programa iconográfico asociado al edificio resultan imprescindibles cuatro documentos: el manuscrito de Matías Sánchez, el inventario realizado en 1767, el manuscrito *Historia de esta Casa* y el *Libro de alhajas*, a partir de los cuales conocemos las obras que se hallaban en él desde su fundación hasta finales del siglo XVIII<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> La presencia de Rojas y Paz en Tenerife coincide con un florecimiento del puerto santacrucero y se desenvuelve posiblemente al amparo de la fama de su taller. En 1752 se trasladó a La Laguna para efectuar la decoración del crucero y la capilla mayor de la antigua iglesia de Los Remedios, que había sido reformada previamente por Juan Fernández de Torres. A través del diario de Anchieta y Alarcón, sabemos que estas composiciones giraban en torno a los evangelistas y escenas de la vida de la Virgen, ya que desaparecieron al construirse la actual catedral. Cuando Rojas y Paz ejecuta las pinturas en San Francisco de Borja tiene en su haber una experiencia valiosísima, pues hay que tener en cuenta que nos enfrentamos ante el desarrollo de una de las mayores composiciones realizadas en unas islas en las que no existía tradición para sustentar esta técnica. Véase RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, (1986), p. 455 y siguientes.

<sup>65</sup> Nos referimos a la *Semi-historia*; al *Inventario de los Bienes del Colegio de Padres Jesuitas de la Villa de La Orotava...*, 1767, conservado en el AHPT; la obra anónima *Historia de la Compañía de Jesús en la Villa de La Orotava*, conservada en la Real Academia de la Historia (en adelante RAH); y el *Libro de alhajas de Iglesia y Sacristía de la Residencia de San Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús*, conservado en la Biblioteca Municipal de La Orotava. Sigue siendo importante el manuscrito de Matías Sánchez.





En primer lugar sorprende la escasa presencia del santo que da nombre al Colegio. Solamente un cuadro «*de cuerpo entero*» de san Luis Gonzaga de dos varas y media de alto y una de ancho aparece en el oratorio, haciendo pareja con otro de san Francisco Regis<sup>66</sup>. Su ausencia puede estar relacionada con que su canonización no se produjo hasta 1726. En el codicilo del testamento fundacional se mandaba colocar en el altar mayor de la iglesia una imagen de bulto del santo, aunque dadas las circunstancias de construcción del templo es probable que esto nunca se llevara a cabo. De cualquier manera es factible que no se dispusiese de ninguna escultura suya, al menos en madera, ya que en 1735 aún se esperaba que en un navío que debía arribar a Santa Cruz el 8 de diciembre, en el que venía el nuevo rector Juan Vicentelo, llegara «*una estatua de S. Luis Gonzaga*» junto a una serie de libros, que Matías Sánchez había pedido a José de Andrade; pero en el barco sólo llegaron los libros<sup>67</sup>. Andrade había donado en su momento una imagen de *San Ignacio de Loyola* y se había comprometido a enviar desde Andalucía otra del titular, pero parece que no llegó a hacerlo. Por otra parte, los nichos de la fachada principal iban a ser ocupados por imágenes de san Luis Gonzaga, san Ignacio de Loyola y un tercer santo sin identificar, y Sánchez afirma que las dos primeras se trajeron desde Cádiz, pero en el inventario de temporalidades no se menciona ninguna imagen del primero. No cabría la posibilidad, como han mencionado algunos autores, de que dos imágenes de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier, que en 1767 se hallaban en un cuarto sobre la portería, correspondiesen a las que se pensaba situar en la fachada, ya que Viera y Clavijo afirma que en ella ya había «*estatuas y adornos*»<sup>68</sup> desde mucho antes. Por lo que es menos probable que se hubiese cometido un error de identificación durante el inventario y el san Francisco Javier fuera en realidad san Luis Gonzaga, como apunta Julián Escribano. La certeza de que en la fachada se situaron varias estatuas en piedra, tal vez traídas desde la Península, tal y como afirma Sánchez, confirma que al menos existió una imagen del titular de la iglesia. Sobre su paradero resulta muy difícil concretar algún dato. Dado que la fachada del edificio sufrió las consecuencias del incendio de 1841 y que hacia mediados del siglo XIX fue completamente desmontada, lo más probable es que desapareciera en esas fechas.

Lógicamente, la advocación que más se repite es la de san Ignacio de Loyola. Según se recoge en el manuscrito *Historia de esta Casa*, el padre José de Andrade había donado en 1695 una imagen del santo con motivo de la inauguración del primer oratorio, el situado en una de las habitaciones del *Colegio Viejo*, lo que hace

---

<sup>66</sup> BMO, *Libro de alhajas...* El cuadro aparece citado en este documento con anterioridad a 1734 y vuelve a aparecer en el Inventario de 1767.

<sup>67</sup> «*En esta ocasión remitía de regalo al Colegio de La Orotava el Padre Joseph de Andrade un caxón de libros muy útiles. Avíasele insinuado sobre esto y sobre una estatua para S. Luis Gonzaga el Padre Mathias Sánchez un año antes: el Andrade ofreció uno y otro; pero sus atrasos y vejez, con que se avía retirado de Gramática a morir en la Profesa, no le dieron lugar a diligenciar la estatua.*», SÁNCHEZ, *op. cit.*, f. 146 v.

<sup>68</sup> Véanse ESCRIBANO GARRIDO, *op. cit.*, p. 321, y VIERA Y CLAVIJO, José de: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1982, p. 817.

suponer que el portugués la había transportado consigo desde la Península<sup>69</sup>. Para esa apertura Francisco de Alfaro había dado otra escultura de san Francisco Javier valorada en 600 reales, que hacía juego con la traída por Andrade. Ambas seguían colocadas en el altar mayor en 1741, con motivo de la llegada del visitador pues así quedó recogido en el *Libro de alhajas*<sup>70</sup>. Sin embargo, en este mismo documento, se añade una anotación en 1765: «*Estas tres Estatuas [se refiere a las dos citadas y a la imagen de la Concepción] se han renovado con otras trabidas de Sevilla bien estofadas de oro, muy hermosas, i la de la Sma. Virgen estofada de oro hermosa en su Altar de Concepción*». No cabe duda de que las dos esculturas originales de Andrade y Alfaro fueron sustituidas antes de 1765, año de la última visita anotada. En otro de los folios, con motivo de la misma visita, se recogen ya las cuatro esculturas, dos de cada advocación, y se dice sobre la donada por José de Andrade que «*está recogida*»<sup>71</sup>. Por lo tanto, el Colegio contó con una pareja de estas advocaciones desde sus comienzos, que entre 1763 y 1765 fueron sustituidas por dos imágenes nuevas traídas de Sevilla. Al hacer el inventario de temporalidades en 1767 se nombran dos imágenes en el altar mayor y otras dos en una habitación sobre la portería, lo que confirma que las donadas en 1695 fueron retiradas del culto y sustituidas por las nuevas tallas sevillanas<sup>72</sup>. En la actualidad sólo conservamos estas últimas, que estudiaremos a continuación, siendo desconocido el paradero de las originales que donaron Andrade y Alfaro a finales del siglo XVII.

Como hemos dicho, actualmente sólo conservamos una de las parejas, que se halla en la parroquia de La Concepción de La Orotava, y que es con seguridad la que se encontraba en el oratorio del nuevo colegio, pues su factura está más cercana a los postulados estilísticos de la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que llegaron con vistas a ser colocadas en la iglesia que se estaba construyendo. Centrémonos por tanto en el *San Ignacio de Loyola* (fig. 7) y el *San Francisco Javier* (fig. 8) que presidían el oratorio en 1767 y que habían sido traídas desde Sevilla tan sólo cuatro años antes.

Según consta en el citado *Libro de alhajas*, antes de 1765 se había renovado el retablo mayor del oratorio con nuevas esculturas. Este retablo de madera «*aparejado para dorarse*» desde 1741, se componía de un solo cuerpo con tres nichos, el central dorado y en forma de venera, donde estaba colocada una imagen de la Concepción, a su derecha san Ignacio de Loyola y a su izquierda san Francisco Javier<sup>73</sup>. Gracias a

<sup>69</sup> RAH, *Historia de la Compañía de Jesús en la Villa de La Orotava*, sign. 9/2148.

<sup>70</sup> «...dos estatuas, una de Ntro. Pe. S. Ignacio y otra de S. Fco. Xavier.», en BMO, *Libro de alhajas*...

<sup>71</sup> Ambas contaban con peanas de plata con anterioridad a 1741. BMO, *Libro de alhajas*...

<sup>72</sup> «*Ytem se pasó a otro quarto que está sobre la portería y en él se hallaron dos Ymágenes del Patriarcha San Ygnacio de Loyola, la una; y la otra de San Francisco Xavier, ambas de bulto*», y cuando se pasa al oratorio se anota: «*Ytem una Ymagen del Señor San Ygnacio de Loyola de bulto, como de vara y media de alto... en su nicho... Ytem otra Ymagen de San Francisco Xavier de bulto, vara y media de alto, con su solio y báculo de plata y azusena de lo mismo*», AHPT, *Inventario de los Bienes del Colegio de Padres Jesuitas de la Villa de La Orotava...*, 1767.

<sup>73</sup> BMO, *Libro de alhajas*...





Fig. 7. *San Ignacio de Loyola*. Círculo de Benito de Hita y Castillo, c. 1763. Parroquia de la Inmaculada Concepción, La Orotava.



Fig. 8. *San Francisco Javier*. Círculo de Benito de Hita y Castillo, c. 1764. Parroquia de la Inmaculada Concepción, La Orotava.

dicho documento sabemos que en julio de 1763 se colocó en el altar mayor del oratorio una nueva escultura de *San Ignacio de Loyola* que había sido traída desde Sevilla, en un intento por dar más realce a una capilla que parecía convertirse en el único templo del edificio, dada la paralización que sufría la obra de la nueva iglesia<sup>74</sup>. Este hecho se añadía al proceso de mejora iniciado desde el rectorado de Matías Sánchez, y que había incluido la realización del retablo mayor antes de 1741 o la donación realizada en 1756 por el capitán Antonio Francisco de Aponte de 1.000 reales de vellón para el adorno del altar. Debió ser en esta época cuando se gestionó la adquisición de la imagen de san Ignacio, aunque en el documento no se especifica quién la costeó, si fue un encargo de un particular o de los propios jesuitas. Lo cierto es que un año después se trajo, también desde Sevilla, la de san Francisco Javier, encargada por el

<sup>74</sup> «Una estatua de S. Ignacio traída de Sevilla y colocada en su día año 63», *Ibidem*.

canónigo Estanislao de Lugo Viña<sup>75</sup>. Las evidentes concordancias estilísticas entre ambas esculturas hacen suponer que se traten de obras de un mismo taller.

Sabemos que ambas esculturas fueron trasladadas a la ermita del Valle de Jesús, situada en las proximidades del Barranco de Llarena, tras la expulsión de la Compañía, probablemente en la época en que fue su mayordomo José de Montenegro, escribano que había redactado el Inventario de Temporalidades y que era una figura destacada dentro de la burguesía agraria orotavense<sup>76</sup>. La ermita había sido fundada en el siglo XVII por Juan Pereira de Lugo, pero a finales del mismo se pidió trasladarla de lugar pues se veía constantemente afectada por la crecida del barranco. El informe del cabildo fue favorable y se concedió un terreno más seguro pero a condición de obtener el patronato, lo que provocó el rechazo del sobrino del fundador, Miguel de Alfaro Lugo y Franchi<sup>77</sup>. El resultado debió ser favorable al cabildo ya que en enero de 1782 el mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de La Concepción, Francisco Bautista de Franchi, se dirige al cabildo para agregar la pequeña ermita a los bienes de su cofradía, para ampliarla y mejorar el culto de los alrededores. A finales del siglo XVIII había en su interior dos pequeños cuadros representando a la Virgen del Rosario, que al parecer había sido hallado en un lugar de Indias llamado Chinguquirá, y a San Juan de Dios; tres bancos de madera sin espaldar; una casulla y un alba muy usados; un cáliz, una corona y un estandarte de plata; y tres imágenes, las mencionadas de *San Francisco Javier* y *San Ignacio de Loyola* (fig. 9), y una tercera del titular, entre otros bienes<sup>78</sup>. Sabemos que durante la mayordomía de José de Montenegro fue ampliada pero que a finales del siglo XVIII había sido casi abandonada. Con tal motivo, en abril de 1793 el obispo Antonio Tavira, a petición del síndico personero Pedro de Toledo, agregó los tributos de la ermita a las obras del Hospital de la Santísima Trinidad en el llano de San Sebastián. En 1826 y debido a un fuerte aluvión, la ermita fue arrasada, concluyendo así una azarosa historia de más de doscientos años. En algún momento en que su conservación estuvo en manos de la mencionada Hermandad, las esculturas debieron pasar a la parroquia, tal vez cuando en 1788 se inauguró el nuevo templo, y luego colocadas

---

<sup>75</sup> «Otra de S. Franco Xavier nueva en traje de peregrino traída de Sevilla y colocada en 1764. Se ha costeado el Sr. Estanislao de Lugo y Viña, canónigo y tesorero de la Iglesia», *Ibidem*.

<sup>76</sup> Archivo Municipal de La Orotava (en adelante AMO), *Testimonio de las Diligencias Originales que se hallan en el Archivo del Muy Ilustre Ayuntamiento de esta Ysla, reducido el contenido de ellas, a la Donación de un Sitio, por este respetable Cuerpo, para la nueva construcción de la Hermita que llaman del Valle de Jesús en el Barranco de Llarena de esta Villa, que dota con la Tierra y Andenes que allí están; Y a la agregación de dicha Hermita, a la Esclavitud del Santísimo Sacramento de esta Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, fenecidas en Abril de este Año de 1783.*

<sup>77</sup> *Ibidem*. Véase también Archivo Municipal de La Laguna (en adelante AMLL), D-VIII, 17. Datas por el Adelantado y su Cabildo, 7, *Data de sitio en el barranco de Llarena para construir la ermita al Dulcísimo Nombre de Jesús, cuyo patronato tiene el Cabildo. Hace la solicitud la hermandad del Santísimo de la Concepción de la Orotava. Dicha ermita había sido fundada en 1611 por el Lcdo. D. Juan Pereira de Lugo, presbítero, y estaba construida en lugar expuesto a que la llevase el barranco. Contiene el expediente diversos documentos relacionados con su fundación.*

<sup>78</sup> A comienzos del siglo XIX aparecían además doce cuadros viejos.





Fig. 9. Detalle del lienzo *Inmaculada con San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, atribuido a Gaspar de Quevedo, c. 1670. Parroquia de la Inmaculada Concepción, La Orotava.

en el bello retablo de Cristo Rey, que las ha acogido muchos años. Al menos en la primera década del siglo xx estaban ya colocadas en él, donde también existe otra imagen del siglo xviii del arcángel San Miguel batiendo al demonio<sup>79</sup>.

Ambas esculturas fueron en su día relacionadas por la doctora Carmen Fraga con Pedro Duque Cornejo (1678-1757) y así han sido siempre tenidas por los diversos autores que las han investigado, incluso recientemente, y es indudable que estilísticamente son deudoras de la plástica del artífice sevillano<sup>80</sup>. A pesar de ello, hace pocos años se las relacionó con el también sevillano Benito de Hita y Castillo (1714-1784), escultor tardobarroco formado en el ámbito de la influencia del taller de Pedro Roldán y deudor igualmente del estilo de Cornejo<sup>81</sup>. Al no tener constancia documental de su autoría, no cabe otra posición que acercarse cronológica y estilísticamente y apuntar los datos históricos necesarios para situar de la manera más cierta posible el momento de su ejecución.

<sup>79</sup> «Otro retablo con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús y las efigies de San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola y San Miguel; además un cuadro de ánimas al óleo y otro alusivo al Corazón de Jesús; un crucifijo, sacras y seis candeleros de metal», Archivo de la Parroquia de la Concepción de La Orotava (en adelante APCO), *Inventario de la Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de la Concepción, Villa de La Orotava, 1911*. Sobre la imagen de San Miguel, véase MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel: *Miguel. El arcángel de Dios en Canarias*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 397. En los últimos años han sido trasladadas al retablo del Señor Preso.

<sup>80</sup> Véase FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Santa Bárbara de Icod y el arte de Duque Cornejo», en *Boletín de Bellas Artes*, núm. 10, 1982, y LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: «Escultura sevillana en Canarias. Una nueva obra de Pedro Duque Cornejo en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 47, Madrid-Las Palmas, 2001.

<sup>81</sup> AAVV: *La Huella y la Senda*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Diócesis de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 456 y siguientes.





Fig. 10. *San Francisco de Borja*, anónimo del siglo XVIII.  
Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava.

En Canarias se conservan tanto obras de Duque Cornejo como de Hita y Castillo. En el marco de los intercambios habidos con diversos lugares peninsulares, el Archipiélago tuvo una relación directa con Cornejo a través del encargo de varias obras que adornan diversos templos de las islas de Gran Canaria, La Palma y Tenerife<sup>82</sup>. Precisamente de Duque Cornejo es la imagen de *San Francisco de Borja* (fig. 10), titular de la iglesia de la Compañía de Jesús en Las Palmas, que fue encar-

---

<sup>82</sup> Se sabe que la familia Massieu y Monteverde encargó al artista sevillano cinco esculturas para la capilla de San Nicolás del convento de la Inmaculada Concepción, hoy iglesia de San Francisco de Asís, de Santa Cruz de La Palma. *San Nicolás de Bari* es una magnífica escultura en la que el santo adopta una actitud de caminante, acentuado por el vuelo de los ropajes pontificales, perfectamente policromados. El conjunto de estas imágenes recuerda mucho a las que tallara para la Cartuja de El Paular en Madrid en 1725. En 1733, Josefa Massieu y Monteverde encargó a Cornejo la realización de una *Santa Teresa de Jesús* que hiciera conjunto con el resto de las imágenes del altar de su capilla funeraria en la iglesia del convento de Santa Clara de Santa Cruz de La Palma, imágenes salidas igualmente del taller del artista sevillano. Por esas mismas fechas debió llegar a Tenerife una *Santa Bárbara* conservada en la Iglesia de Santiago Apóstol de Los Realejos, encargada por el presbítero Manuel Fernández de Vasconcelos y que guarda claras similitudes con la citada. Además, en 1719, el presbítero Manuel Pérez Domínguez había encargado otra imagen de *Santa Bárbara* para la ermita de su nombre en Icod de los Vinos, que presenta afinidades estilísticas con esta última. De Cornejo parece ser también una *Inmaculada* conservada en el tesoro de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas, encargada en Sevilla en 1748 para la Hermandad del Santísimo. Para esta última, véase IZQUIERDO GUTIÉRREZ, Sonia M<sup>a</sup>: «El traspaso de la vida religiosa sevillana a la catedral canaria: devoción inmaculista en su hermandad sacramental», en *XIV Coloquio de historia canario-americana*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002.



gada en Sevilla hacia 1732 a través del padre Arana, por el orotavense Bartolomé Benítez de Lugo, chantre de la catedral de Canarias y gran benefactor de la orden en Gran Canaria<sup>83</sup>. Magnífica escultura en la que destacan de manera muy especial la expresión del rostro, algo sorprendido al tiempo que ligeramente absorto, y las manos, sobre todo la que apoya en su pecho, delicadamente talladas.

Su obra conservada en Canarias, tanto la que ha sido atribuida como la relacionada con el autor hispalense, puede ser catalogada entre 1715 y 1750 aproximadamente, coincidiendo con los últimos cuarenta años de su vida. Una vida desarrollada en el seno de una familia vinculada a la estatuaria pues su padre era también escultor, su madre pintora, y su tía Luisa Roldán, *La Roldana*, así como su abuelo, el famoso Pedro Roldán, fueron máximos representantes del estilismo escultórico andaluz<sup>84</sup>. Resalta René Taylor que Cornejo tomó de su abuelo la agitación de los paños y el juego de volúmenes aunque se alejó de la monumentalidad de aquél, imprimiendo a su obra la delicadez y exquisitez, casi femenina, de la creatividad del barroquismo hispalense del siglo XVIII<sup>85</sup>. La obra de Cornejo se inscribe en la plástica sevillana de la primera mitad del siglo XVIII, dándose en él una singular combinación de pliegues volantes y acuchillados con composiciones caracterizadas por la gesticulación y los escorzos pero de rasgos estilizados, elegantes y algo femeninos. Es una producción arrebatada plásticamente, donde la imaginación se concibe en el marco de la retablistica, plena de imaginación y sensibilidad<sup>86</sup>. Su trayectoria artística como imaginero y retablista se extiende desde Sevilla a Madrid en una amplísima y fructífera producción que hace de él uno de los principales artistas de su época. Este hecho, así como sus desplazamientos y la evolución de su arte, nos haría relacionar las obras conservadas en Canarias con sus primeras etapas granadina y sevillana. Parece evidente que hallarse ante una talla de la categoría del *San Ignacio* de La Orotava invita a relacionarla con su obra. Sin embargo, las últimas aportaciones documentales desvinculan las esculturas orotavenses de su gubia, pues no llegaron hasta 1763. Cornejo muere en 1757, lo que haría muy poco probable

---

<sup>83</sup> CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 24.

<sup>84</sup> Recientemente se ha atribuido a La Roldada la bellísima escultura de *San José con el Niño* que guarda la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, anteriormente relacionada con talleres italianos. Véase AAVV, *op. cit.*

<sup>85</sup> TAYLOR, René: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*, Instituto de España, Madrid, 1982, p. 23. Recordamos que en la parroquia de San Juan de La Orotava se conserva un Cristo atado a la Columna atribuido a Pedro Roldán, donado en 1689 por Francisco Leonardo Guerra, personaje vinculado reiteradamente a la capital andaluza, donde fue capellán de Nuestra Señora de los Reyes. Por otro lado sus relaciones con los jesuitas son claras desde el momento en que se interesa por la fundación de un colegio de la orden en Icod de los Vinos, apareciendo igualmente en algunos de los primeros momentos de la fundación jesuita de La Orotava, donde había nacido en 1632. Sobre estos temas, véase ALLOZA MORENO, Manuel Ángel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *La Prodigiosísima Imagen del Santísimo Cristo atado a la Columna*, La Orotava, 1983.

<sup>86</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: «El arte del Barroco. Escultura-Pintura y Artes Decorativas», en *Historia del Arte en Andalucía*, volumen VII, Ed. Gever, Sevilla, 1998, p. 258.

su autoría, relacionándose entonces con el segundo de los autores, el citado Benito de Hita y Castillo.

Su caso es parecido al de Cornejo, es decir, un artista cotizado en su época que supera los límites de su tierra y encuentra en Canarias un buen lugar para prologar su arte. Su producción, con obras de gran y pequeño formato, se concentra básicamente en la isla de La Palma y en su gran mayoría corresponde a la segunda mitad del setecientos. La más antigua de sus obras datadas sería la bella imagen del *Señor de la Caída* de Santa Cruz de La Palma, encargada por María Massieu y Monteverde para la ermita de su nombre que se estaba construyendo junto a su casa de la calle Real. Al parecer en un principio se pensó en Duque Cornejo para su realización pero al final se optó por Hita y Castillo por la avanzada edad del primero, buscando en todo caso al mejor artífice del momento para ejecutarla. La obra, firmada y fechada en 1752, llegó a la isla en 1753 y afortunadamente se salvó del incendio de la ermita a mediados del siglo XIX y hoy en día se encuentra en un altar lateral de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma. La imagen evidencia el influjo de Pedro Roldán y de Duque Cornejo. El expresivo rostro, con la imagen del dolor, demuestra la calidad técnica de Hita. Le seguiría el encargo para el oratorio privado de la familia Massieu de un *San José con el niño*, la *Inmaculada*, ambas de 1758, y un *Niño triunfante sobre el mundo* de 1759; también un *San Miguel Arcángel* y un *San Antonio de Padua* en el municipio de Puntallana, fechados por el autor en 1773; *San Juan Nepomuceno* y *San José y el niño*, ambas en la parroquia de El Salvador; o un *San Miguel batiendo el demonio* de la iglesia de San José de Breña Baja, entre otras similares de la misma época, todas en la isla citada. Destacada es también la imagen de *Nuestra Señora del Carmen* de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Barlovento, encargada por Francisco de Lugo y Molina para su ermita de San Estanislao y firmada por Hita y Castillo en 1773. Los estofados del manto, los pliegues algo menos desarrollados que en otras ocasiones y los rostros, identifican la gubia de Hita y Castillo. El canónigo Estanislao de Lugo Viña, tío del donante de esta obra, gestionó hacia 1767 aproximadamente la llegada a Gran Canaria del *San Ramón Nonato* de la basílica del Pino de Teror, atribuida estilísticamente a Hita, como también un *San Gabriel* y un *San Rafael*. La posición de la figura, el policromado y estofado de la talla o los pliegues del ropaje recuerdan al escultor sevillano, aunque el rostro, de indudable calidad en la encarnación, es menos expresivo. Estanislao de Lugo Viña había sido el donante de la imagen de san Francisco Javier para el Colegio jesuita orotavense. Parecería lógico que se acudiera al taller de este artista en el momento en que se decide encargar las nuevas imágenes, coincidiendo con un florecimiento del autor en la Sevilla de la segunda mitad del XVIII. Atribuidas a Hita y Castillo son igualmente una *Virgen de la Encarnación*, de una colección privada de La Orotava o el *Señor de la Columna* y la *Virgen de la Soledad*, de la capilla de los Dolores de Icod de los Vinos en Tenerife, llegadas a la isla en 1771<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> A Hita y Castillo se atribuye igualmente una *Virgen de los Remedios* de 1762, tallada para la capilla de la antigua Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, actualmente en la capilla universitaria.





Nos encontramos con que Benito de Hita y Castillo tiene una ingente producción estatuaría, o al menos adscrita, en las Islas, que sigue las pautas estilísticas de Pedro Roldán y por extensión de Pedro Duque Cornejo. Aunque tengamos estas piezas por obra de Hita y Castillo, es indudable que recuerdan los postulados de Duque Cornejo, influyentes aún años después de su muerte, en la producción estatuaría sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII. Pueden inscribirse en la estela de las obras realizadas por Cornejo para la iglesia de San Luis de la capital andaluza, pero se asemejan también a las homónimas del antiguo colegio jesuita del Puerto de Santa María (Cádiz). Incluso algunos rasgos del rostro presentan parecidos razonables con el *Señor de los azotes* de Icod de los Vinos o el *Señor atado a la columna* de Utrera (Sevilla), uno y otro atribuidos igualmente a Hita. Por lo tanto, sobre las imágenes jesuitas orotavenses, cabría afirmar que cronológicamente no pueden ser obra de Pedro Duque Cornejo y que estilísticamente se acercan a la producción de Benito de Hita y Castillo.

En el *San Ignacio de Loyola* se muestran algunas de esas características, sobre todo la concepción del movimiento, tanto de la figura como de los ropajes. El santo avanza con su pie izquierdo mientras adquiere una posición forzada con la parte superior del cuerpo, casi en un contraposto, para llevar ambos brazos a su izquierda, con los que portaba la custodia que aparece como «custodia de plata la qual pesa con sus vidrios y flores siete libras» en el Inventario de Temporalidades. Los paños, ricamente dorados a base de rocallas y cenefas que anticipan cierto estilo rococó, se pliegan y giran a lo largo del cuerpo, enfatizando el movimiento con una ligereza excepcional, como llevados por el viento. El tipo del rostro es elegante y estilizado, la mirada absorta y los rasgos limpios. La obra de Hita y Castillo, continuadora en parte del barroco andaluz de Roldán y Cornejo, va sin embargo más allá de la reiteración formal de estos autores al final de sus vidas. En un momento de cambio estilístico, Hita dota a sus obras de una tensión y sentimientos propios del triunfo de la sensualidad y fruto de la búsqueda de un lenguaje que expresara la totalidad de la acción, es decir, que reflejase el momento exacto y pasajero del movimiento con que dota a sus figuras. Así *San Ignacio de Loyola* parece estar avanzando en un escorzo de indudable calidad técnica, pero al mismo tiempo expresa en su rostro lo efímero del momento.

San Ignacio fue muy conocido gracias a la obra *Vida del Padre Ignacio* de Pedro Ribadeneira, editada por primera vez en latín en 1572 y que fue supervisada directamente por Francisco de Borja. En 1583 se imprimió la primera versión en español y volvería a reeditarse en 1586 y 1622. En ella aparecían numerosas ilustraciones debidas a Juan de Mesa y grabadas en Flandes por los hermanos Cornelio y Teodoro Galle, Adrián Collaert y Carlos van Mallery, acompañando a los pasajes

---

En ella destaca el quiebro del ropaje, finamente decorado a base de rocallas y flores que pudieron haber sido pintadas por Juan de Espinal (1714-1783), que había trabajado anteriormente con Hita. Véase ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, LORENZO: «Julián Ximénez y Benito de Hita y Castillo en la capilla de Jesús Nazareno de Cádiz», en *Atrio*, núm. 2, 1990.

de la vida del santo. Como fundador de la orden, su iconografía se remonta a los momentos de su muerte, cuando se le hace una mascarilla que servirá de modelo para su representación, que parte básicamente del retrato que le hiciera el florentino Jacobino del Conte (1510-1598) y sobre todo del pintado por Alonso Sánchez Coello. En el siglo xvii se hicieron cuatro colecciones de grabados sobre su vida: la primera en 1609, publicada en Amberes, que se corresponde con los autores flamencos citados; la segunda un año más tarde, también en Amberes, que es la realizada por Mesa y dirigida por Ribadeneira; una tercera realizada en Augusta en 1622, obra de George Mary<sup>88</sup>; y una cuarta, aunque poco conocida, editada en Roma en 1609 y realizada por Jean-Baptiste Barbé (Amberes 1578-1649), sobre composiciones de Rubens, en la llamada *Vita Beati P. Ignatii Loiolae*. Anterior a todas ellas sería la serie realizada por Jerónimo Wierix hacia 1590<sup>89</sup>. Los episodios de su vida y milagros fueron repetidamente utilizados por los jesuitas para decorar sus templos, más por propagación de la fe que por cierto carácter místico y ascético. El grabado adquirió una función fundamental, en tanto que servía de medio eficaz para difundir la iconografía más apropiada del fundador y afianzar más aún su culto. No obstante, no son numerosos los ciclos pictóricos sobre su vida que se conservan en España, aunque sí importantes (Colegio de Alcalá de Henares, Colegio de Murcia, iglesia del Noviciado de Madrid, Casa Profesa de Sevilla o el antiguo Colegio Real de Salamanca)<sup>90</sup>.

El desarrollo dinámico de esta escultura choca con el de *San Francisco Javier*, más estático y menos brillante en la composición. Esta obra fue encargada por el canónigo Estanislao de Lugo y Viña para formar pareja con la anterior y llegó al Colegio en 1764. El santo se presenta en una de sus iconografías más tradicionales, con esclavina de peregrino y bordón en la mano izquierda, mientras con la derecha hace el ademán de abrir el hábito para dejar escapar el fuego de un corazón ardiente. En la figura apenas si existe movimiento, una ligera curvatura de la cintura propicia el adelantamiento de la pierna derecha descalza, pero salvo la posición de los brazos, el resto del cuerpo apenas se mueve, con lo que adquiere cierto aire contemplativo. El hábito, de nuevo ricamente decorado, cae sin pliegues y la capa sobre los hombros se limita a seguir la posición del tronco. De él destacan el rostro, finamente acabado, la boca entreabierta y la expresión de los ojos, entre tristes y admirados. Sus rasgos son también los normales en su iconografía, esto es, estatura media, cabeza recia, tez

---

<sup>88</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando: *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Compañía de Jesús, Sevilla, 1990-91.

<sup>89</sup> Curioso resulta, por significativo, un pequeño lienzo del pintor mexicano José de Páez fechado en 1756 en el que rodeando a la Inmaculada se sitúan todos los santos representativos de la Compañía en una acertada composición en la que es evidente la influencia del grabado, aunque en este caso parece corresponder a la obra del flamenco Schelte Adams Bolswert (c.1586-1659). Véanse GARCÍA GUTIÉRREZ, *op. cit.*, y SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1989, pp. 86 y 275.

<sup>90</sup> En la antigua iglesia de Santiago el Real, en Medina del Campo (Valladolid), se conserva un retrato al óleo de Ignacio de Loyola, atribuido al círculo del pintor Diego Valentín Díaz y fechado en 1620. La pintura lo representa de medio cuerpo con todas las características propias de su fisonomía y el emblema IHS de la Compañía de Jesús. Este cuadro, como tantos otros parecidos, se inspiró en un grabado flamenco y se convirtió en la manera más frecuente de representar al santo.



blanca, calva pronunciada, ojos hundidos y algo tristes, nariz aguileña, barba corta y rasurada y en general aire de serenidad. El bordón que porta el santo en su mano aparece en el Inventario como «un báculo de plata y azucena de lo mismo que todo pesa dos libras menos siete adarmes» aunque también poseía «un estandarte de plata que pesa con su alma de hierro dos libras y once onzas». Javier era el santo por excelencia de la orden, más incluso que el propio fundador y con la misma fuerza que Francisco de Borja. En 1580 se encargó al portugués Manuel Teixeira una biografía y en 1583 se hicieron dos retratos que servirán de modelo al grabado de Galle incluido en la *Vita* de Tursellino (1596), de donde a su vez provienen los grabados de Jerónimo Wierix<sup>91</sup>.

Aunque haya diferencias entre ambas esculturas en cuanto al movimiento y la dificultad de su talla, de lo que no cabe ninguna duda es que ambas proceden del mismo taller pues son parejas en la composición, las peanas, los estofados, la policromía y las semejanzas de los rostros. Para su novena, Magdalena Valcárcel y Lugo, viuda del capitán Miguel Alfaro y Franchi, dejó en su testamento una memoria de cincuenta reales al Colegio. También el licenciado Martín Bucaille impuso mandas junto con ella a la misma advocación<sup>92</sup>.

Al santo lo encontramos de nuevo junto a san Ignacio y la Inmaculada en el cuadro que cuelga de las paredes de la iglesia de La Concepción de La Orotava y que ha sido atribuido a Gaspar de Quevedo (1616-1670...). Esta *Inmaculada con San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier* figura en el libro de cuentas de dicha iglesia en el año 1673, por lo que, siguiendo a la doctora Fraga, habría que adscribirla a la última etapa del pintor. Sería en ese caso un encargo anterior a la llegada de la Compañía, tal vez relacionado con Juan de Llarena<sup>93</sup>. La importancia de este lienzo queda patente en el hecho de que fuera colocado en la capilla mayor de la antigua parroquia, a pesar de que en 1686 ya aparecía en la sacristía. Los santos representados no llevan en este caso las ricas telas de las esculturas mencionadas aunque sí el mismo tipo de vestimenta. A la izquierda se sitúa san Ignacio de Loyola, en actitud ligeramente flexionada ante la Inmaculada, que recuerda al santo en el cuadro *San Ignacio presenciando la circuncisión*, obra de Juan de Roelas de 1604, en la iglesia de la Anunciación de Sevilla. A la derecha, san Francisco Javier porta el bordón en

---

<sup>91</sup> Véase OSSWALD, María Cristina: *Culto e iconografía de San Francisco Javier en Goa entre los siglos XVI y XVIII*, Pamplona, 2006.

<sup>92</sup> AMO, *Inventario de los Documentos y papeles pertenecientes al Hospital de la Santísima Trinidad de esta Villa de La Orotava hecho en este año de 1835*, N. 75, documentos 22 letra R y 23 letra S.

<sup>93</sup> En todo caso no figura como tal en el Inventario de Temporalidades si nos atenemos a la presencia de los dos santos jesuitas en el lienzo. Al examinar el oratorio sí que aparece un cuadro de *Nuestra Señora de la Concepción de dos varas y media de alto por una y media de ancho* y otro similar en la sacristía pero en ninguno se menciona que esté acompañada por los dos santos, aunque las descripciones en general son muy escuetas. Aun así, la circunstancia de que el óleo atribuido a Quevedo estuviese en la parroquia desde mucho antes de la fundación jesuita hace pensar que no se corresponda con ninguno de estos últimos, a no ser que se hubiese llevado al colegio y vuelto a colocar en La Concepción tras la expulsión, cosa poco probable. Véase FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor del siglo XVII*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, (1986), p. 57.



su mano izquierda mientras con la diestra señala su pecho, actitud frecuente en su iconografía. Las figuras de ambos son casi de cuerpo entero y forman junto a la Virgen un triángulo compositivo en el que aparecen los atributos tradicionales de la Inmaculada Concepción. Tres elementos llaman la atención en relación con la calidad de este cuadro: el color, la atmósfera del paisaje y los rostros. La paleta de Quevedo se torna en este caso verdosa y amarillenta, con tonos azulados, ocres y rojizos, logrando un equilibrio tonal cercano a la plástica andaluza; la escena se abre al horizonte a través del espacio que queda entre los santos, el amanecer de un paisaje que nos devuelve a lo terrenal, contribuyendo a la atmósfera algo nebulosa del cuadro; por último, la delicadeza y fidelidad de los rostros de los jesuitas nos conduce indudablemente a la fuente del grabado, pues recuerdan a otras representaciones de similares iconografías. Parecida composición, en lo referente a los santos, tiene por ejemplo el cuadro *San Ignacio y San Francisco de Borja contemplando una alegoría de la Eucaristía*, obra de Juan de Valdés Leal de 1676, hoy en el museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>94</sup>; o también la obra del sevillano Juan del Castillo fechada en 1612, *Alegoría de la institución de la Eucaristía con San Juan Evangelista y San Ignacio de Loyola*, conservada en la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla y que se la tiene por la más temprana obra adscrita al pintor<sup>95</sup>.

En 1697 Elena Interián de Lugo había dejado en su testamento al colegio orotavense cuarenta pesos para que en la iglesia se construyese una capilla dedicada a san Ignacio de Loyola, a donde deseaba fueran trasladados sus restos. Tras diversos pleitos, la Real Audiencia le adjudicó al Colegio una viña de cinco fanegadas con casa y lagar en Santa Úrsula en 20 pesos; para los otros 20 se sostuvo un largo pleito<sup>96</sup>. En 1727 se acondicionó el oratorio del colegio lagunero, para lo cual se hicieron diversas donaciones: se aprovecharon espejos del legado de Armendáriz, se hizo un sagrario para el altar, el colegio orotavense donó un cáliz, un copón de plata y otras alhajas; y el cónsul de Francia, una imagen italiana de san Ignacio de Loyola que hoy se encuentra desaparecida y que hacía pareja con otra de san Francisco Javier que había entregado un clérigo<sup>97</sup>. En Gran Canaria había sido el palmero Domin-

---

<sup>94</sup> Ya Valdés Leal había pintado en torno a 1675 para la iglesia de San Pedro en Lima una serie sobre la vida de san Ignacio y hacia 1660-1664 otra similar para la Casa profesa de Sevilla, hoy en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad. Véanse VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Valdés Leal*, Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991, p. 36; TRAPIER, Elizabeth Du Gue: *Valdés Leal. Spanish baroque painter*, Nueva York, 1960; y AAVV: *Iconografía de San Ignacio de Loyola en Andalucía*, Sevilla, 1990-91.

<sup>95</sup> Antes había sido atribuida a Juan de Roelas, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: «Alegoría de la Institución de la Eucaristía con San Juan Evangelista y San Ignacio de Loyola», en el *Catálogo del 500 aniversario de la Universidad de Sevilla*, 2005.

<sup>96</sup> En el inventario se incluye la *Executoria de la Real Audiencia... sobre reintegración de un legado que dejó Doña Elena Josepha de Lugo para la fábrica de una capilla...* AHPT, *Inventario de los Bienes del Colegio de Padres Jesuitas de la Villa de La Orotava...*, 1767.

<sup>97</sup> «El cónsul de Francia, Don Esteban Porlier donó para el lado derecho del Altar una imagen de bulto de N. P. Sn. Ignacio, de la magnitud de un codo, y no mal estofada. Para el izquierdo se acertó de encontrar otra correspondiente de Sn. Xavier en un clérigo, su devoto, que también la dio de gracia por



go Pantaleón Álvarez Abreu, que llegaría a ser arzobispo de Puebla de los Ángeles (México), quien instituyó la fiesta al santo en el colegio jesuita a favor del cabildo catedralicio<sup>98</sup>.

Al ser dos de los santos más famosos y adorados de la orden no es extraño encontrarlos en otros lugares. En la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife hubo una capilla dedicada a san Francisco Javier fundada por el capitán Bernardo de Espinosa antes de 1724 con un retablo de 1747 y sacristía y camarín propios<sup>99</sup>. Entre los bienes inventariados con motivo de la muerte en 1745 del mercader británico Pablo Clark, vecino del Puerto de la Cruz, se citan dos cuadros colgados en el salón principal de su casa junto a otros trece lienzos, representando a *San Ignacio* y *San Francisco Javier*. Lo mismo sucede cuando en 1762 se inventariaron los bienes dejados por Mencía van Dale, sobrina del vizconde de Buen Paso y vecina de la isla de La Palma, entre los que se encontraron un cuadro de *San Francisco Javier* y un retablo con pinturas que representaban a dicho santo, *Santa Teresa* y *San Juan Bautista*<sup>100</sup>. Así mismo, el orotavense Francisco Leonardo Guerra había regalado al sacerdote Manuel Pérez Domínguez Rijo, natural de Icod de los Vinos, dos cuadros de san Ignacio de Loyola, representando el primero la entrega por parte del Papa de la regla de su religión y el segundo la muerte del santo. Pérez rechazó tal legado por tener en su casa ornamentos suficientes, aunque al parecer se comprometió a conservarlos hasta su muerte y después entregarlos a la parroquial icodense. Lo cierto es que en su testamento, Manuel Pérez Domínguez Rijo dejó a la iglesia de San Marcos un cuadro de san Ignacio para ser colocado en el coro junto a otros dos de san Pedro y san Pablo. Apunta José Concepción que este lienzo, colocado en la parroquia a finales de 1735, bien pudiera ser uno de los que le regalara Francisco Leonardo Guerra<sup>101</sup>. De la vinculación que existía entre este último y la Compañía de Jesús había resultado el intento de fundación de un colegio en Icod de los Vinos en 1704 cuando el personaje aún se encontraba en Las Palmas, donde era tesorero de la catedral. De la colección de cuadros que trae consigo a su regreso a Tenerife destacan los que representan a *Nuestra Señora del Patrocinio protegiendo a algunos santos de la Orden*, *San Ignacio de Loyola en su tránsito* o *San Francisco Javier enseñando doctrina cristiana a los indios*, destinados en principio a la mencionada fundación<sup>102</sup>. También en el convento franciscano de la isla de El Hierro hubo un altar anterior a 1719 dedicado a san Ignacio de Loyola y costeadado por el capitán Cayetano Espinosa

---

*fin, aunque al principio solamente como prestada: venían ambas como nacidas para lo bajo de aquella salita», SÁNCHEZ, op. cit., f. 273.*

<sup>98</sup> CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 273. Las imágenes de san Ignacio y san Francisco Javier que poseía la ermita de San Francisco Javier en Santa Cruz de La Palma, habían sido traídas desde Sevilla y se encuentran hoy en la iglesia de Santo Domingo de dicha ciudad. ESCRIBANO GARRIDO, *op. cit.*, p. 446.

<sup>99</sup> CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Caja de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1998, p. 269.

<sup>100</sup> CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 373 y siguientes.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>102</sup> *Ibidem*, pp. 314-323.



Torres. En el mismo convento quiso ser enterrado el presbítero Cristóbal Bueno de Acosta y sobre su tumba erigir un altar a san Francisco Javier para él y su familia, costeando la imagen, aunque puede que ésta ya estuviese en su poder con anterioridad<sup>103</sup>. También habría que recordar que en Santa Cruz de La Palma se conserva un lienzo del apóstol de las Indias que lo representa junto a indígenas de Asia sobre un fondo marino con veleros en alusión a su labor misionera; y en la parroquia del Salvador, aparte de diversos lienzos, se instituyó una fiesta en honor a san Ignacio de Loyola<sup>104</sup>. En Las Palmas, la imagen de san Ignacio había sido costeada por la Real Audiencia y la de san Francisco Javier, por el canónigo Juan García Jiménez<sup>105</sup>. Curiosa resulta una pequeña pintura en forma de medallón que se conserva en la sillería del coro de la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife y en la que se representa a *San Ignacio de Loyola en gloria*, obra firmada en 1741 del artista mexicano fray Miguel de Herrera (1742-1778)<sup>106</sup>, que reitera el modelo tradicional, aunque la vestimenta es más rica ya que va ataviado con el atuendo litúrgico. La obra hace pareja con otro medallón en la misma sillería que representa a *San Rodrigo Mártir* que copia la misma postura iconográfica y que el profesor Martínez de la Peña relaciona igualmente con Herrera. Prácticamente idéntica postura adopta la figura de San Ignacio en la pintura que lo representa en la cúpula de la iglesia de San Francisco de Borja de Las Palmas. En este caso un ángel ayuda al santo a sostener un libro donde puede leerse el lema de la Compañía de Jesús, *Ad Maiorem Dei Gloriam*, y otro porta el emblema del fundador de la orden, *IHS*. Por último destacamos una obra atribuida a Cristóbal Hernández de Quintana conservada en la actualidad en una colección particular de Lima (Perú) y titulada *Despedida de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, en la que los dos santos más representativos de la Compañía se dan un sentido y emocionado abrazo y que recuerda inevitablemente a las composiciones referidas al abrazo entre santo Domingo y san Francisco. En el cuadro aparecen de medio cuerpo, san Ignacio a mayor altura, mientras que san Francisco Javier se arrodilla con la mirada encandilada por la presencia del fundador. Parece claro que Quintana conoció la representación típica de la fisonomía de Ignacio de Loyola, pues se asemeja a los grabados que se hicieron a partir de su rostro<sup>107</sup>.

---

<sup>103</sup> Además en su biblioteca se incluía la obra *Diferencia entre lo temporal y lo eterno y Crisol de desengaños* de Nioeremberg y Otin. Ver ÁVILA, Ana: *Lo humano y lo sacro en la isla del Hierro*, Cabildo de El Hierro, Gobierno de Canarias, 1998, pp. 242-243.

<sup>104</sup> ESCRIBANO GARRIDO, *op. cit.*, p. 444, y PÉREZ MORERA, Jesús: «Silva. Bernardo Manuel de Silva», en *Biblioteca de Artistas Canarios*, tomo 27, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 131.

<sup>105</sup> También el licenciado Juan Cordelo donó el altar de la Sagrada Familia; el licenciado Gerónimo Tello, el de Nuestra Señora de la Soledad; y Ana Sigala, el de San Estanislao.

<sup>106</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: «Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 23, Madrid-Las Palmas, 1977; y FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Nuevas relación de pinturas mexicanas en Canarias», en *Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*, tomo 1, Segunda Parte, Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1985.

<sup>107</sup> Véase RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «Cristóbal Hernández de Quintana», en *Biblioteca de Artistas Canarios*, núm. 42, Gobierno de Canarias, 2004.





En lo referente a la pintura, dice Matías Sánchez en su *Semi-Historia* que al llegar a La Orotava el oratorio estaba adornado con altares que «no eran sino unos quadros de malísimo pincel, y de mano muy novicia»<sup>108</sup>. Es probable que entre esas obras tan poco valoradas por el jesuita estuviesen los dos lienzos inventariados tras la expulsión como un «*San Francisco de Borjes y un San Estanislao Cozca*» de «dos varas y media de Alto, y una y media de Ancho, Con Sus Guarniciones doradas y pintadas» y que se hallaban colocadas en el oratorio junto con otros cuadros que representaban a san José y a la Concepción, cada uno de los cuatro en su altar correspondiente<sup>109</sup>. La dispersión sufrida por el patrimonio jesuita destinó estas pinturas a la parroquia de San Juan Bautista de la Villa, donde se encuentran al menos desde 1795<sup>110</sup>. Una simple apreciación basta para comprobar que hay una evidente diferencia de calidad entre ambas, lo que alude claramente a distintos autores. El cuadro que representa a Francisco de Borja es sin duda el mejor de los dos. El jesuita viste el hábito de la orden: sotana y faja negras y cuello blanco doblado; en el suelo aparecen sus atributos, los capelos cardenalicios, dignidad que declinó, la corona imperial sobre cráneo que recuerda la muerte de la reina Isabel de Portugal y un libro abierto. Se presenta arrodillado con las manos cruzadas sobre el pecho y ante la representación de la Eucaristía, aquí ejemplificada en los angelitos que portan la custodia sobre la mesa del altar. En la parte superior varias cabezas de querubines observan la escena y abren la representación de la gloria divina. Esta iconografía es habitual en las representaciones del santo, en las que a veces puede portar él mismo la custodia. Las manos entrecruzadas sobre el pecho aluden a los *Ejercicios* de San Ignacio e indican no sólo la devoción ante lo que ve sino también que ha empezado a ejercitarse en la oración, tal y como se dice en la obra de Loyola: «ponga la mano en el pecho, doliéndose de haber caído, lo que puede hacer aún delante de muchos». Es evidente que la composición procede de un grabado del que salieron al menos otras dos obras similares conservadas en Canarias. Nos referimos a las representaciones del santo que pintara Juan Manuel de Silva (1687-1751) para la capilla de San Ignacio de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Telde (Gran Canaria) y para la orden tercera de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma. Los tres cuadros presentan la misma composición e idéntica iconografía, aunque el de La Orotava es el de mayor calidad técnica, relacionándose con la primera mitad del XVIII y con la órbita de Cristóbal Hernández de Quintana<sup>111</sup>. La figura adopta en los tres la misma postura arrodillada y con las manos cruzadas, siendo la cabeza muy similar en el cuadro orotavense y el palmero, no así en el grancanario, donde el jesuita es visiblemente más viejo. La misma postura con las manos entrelazadas sobre el pecho y la cabeza ligeramente ladeada y levantada, con la mirada puesta en la luz que proyecta la custodia, la encontramos en un grabado calcográfico del siglo

<sup>108</sup> SÁNCHEZ, *op. cit.*, f. 153 y siguientes.

<sup>109</sup> AHPT, *Inventario...*, 1767. BMO, Libro de alhajas...

<sup>110</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *op. cit.*, (1986), p. 57.

<sup>111</sup> HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Exposición de pintura religiosa siglos XVI y XVII*, Sociedad Cultural Liceo de Taoro, La Orotava, 1961.

xvii conservado en la Biblioteca Nacional. En los dos lienzos de Silva se encuentra la Santísima Trinidad en lo alto rodeada de querubines, una imagen de la Inmaculada sobre la mesa del altar y en medio de la escena un ángel que, mirando al santo, señala con su mano izquierda hacia arriba, lo que ilustra el gusto del pintor por las escenas abigarradas y complejas, aunque las resolviera con desigual acierto<sup>112</sup>. La custodia portada por angelitos aparece también en el cuadro palmero, tal y como lo hace en el de La Orotava. Así mismo Silva añadió en sus obras los escudos de la orden y del santo y el casco de armadura y la espada a la derecha de las composiciones, símbolo de su renuncia a los honores terrenales. Juan Manuel de Silva gustaba de usar estampas y grabados para pintar sus obras, de los que extraía personajes o motivos que luego entremezclaba. Lo que parece claro es que el pintor del cuadro orotavense utilizó la misma fuente que Silva, menos abigarrada y compleja pero mejor acabada para realizar su obra. La postura de los santos, como sucede también en el cuadro atribuido a Quevedo, se enmarca en la representación mística y ascética característica de quienes son capaces del éxtasis espiritual, de *contemplar lo que los hombres no pueden ver* y, en ese sentido, el gesto adquiere valores psicológicos<sup>113</sup>. La presencia de la calavera se relaciona con los *Ejercicios Espirituales*, en los que el lector es aleccionado a meditar sobre la muerte y es también la vinculación del que ora alejado del mundo con la piedad<sup>114</sup>. Según Ribadeneira, Francisco de Borja, encargado de la custodia del cadáver de Isabel de Portugal hasta Granada, donde sería enterrada, quedó impresionado al abrir el ataúd y contemplar en qué se había convertido la belleza de la reina. De ahí la presencia de la calavera coronada en su iconografía y la relación de aquella con su conversión. Hecho legendario que atribuye al santo, si cabe, mayor santidad.

La disposición que ofrece el cuadro orotavense se repite en representaciones de otros jesuitas, no sólo de San Francisco de Borja. Así, parecida composición presenta un lienzo fechado en 1612 y atribuido a Juan del Castillo conservado en la Universidad de Sevilla, aunque procedente de la congregación del Santísimo de la Compañía de Jesús en esa ciudad, una *Alegoría de la Institución de la Eucaristía con San Juan Evangelista y San Ignacio de Loyola*, de marcada simetría en la que el santo jesuita adopta parecida postura, arrodillado lateralmente, aunque en este caso con los brazos abiertos. La cabeza de ambos es similar, aunque no representen al mismo santo.

Tal y como señala el profesor Pérez Morera, la plástica canaria se nutre de grabados como fuente de inspiración de cuadros y retablos. La mayor parte de ellos tienen procedencia flamenca y en menor medida los hay españoles o italianos<sup>115</sup>. El grabado o la lámina eran raíz básica de la representación pictórica y el acceso del

<sup>112</sup> PÉREZ MORERA, *op. cit.*, p. 116.

<sup>113</sup> CHECA CREMADES Y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 231.

<sup>114</sup> ALCÁNTARA ROJAS, Berenice: *Francisco a tu voluntad lo dejo.... Aproximaciones a la lectura de una composición novohispana sobre San Francisco de Borja*, UNAM, 1998, p. 138.

<sup>115</sup> PÉREZ MORERA, Jesús: «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria», en *Revista de Historia Canaria*, núm. 177, La Laguna, 1992, p. 207 y siguientes.





artista a ellos era fácil ya que la mayoría de los centros religiosos guardaba en sus bibliotecas numerosos ejemplares acompañados de láminas que servían de inspiración o directamente se copiaban. De hecho la biblioteca jesuita contaba con unos cuantos ejemplares de *Biblia Sacra*, libros de índole eucarístico, misales romanos, etc., repletos de estampas, que los jesuitas podían poner al alcance del pintor siempre que quisieran ver fielmente representado su santo. La iglesia de La Concepción guarda sin ir más lejos un ejemplar del *Oficio de la Bienaventurada Virgen María*, editado en Amberes en 1680, que incluye más de 60 estampas firmadas por Carlos van Mallery (1571-1635). La difusión del grabado flamenco por todos los dominios españoles se acrecentó gracias a la editorial plantiniana, encargada de imprimir en Amberes los libros religiosos españoles e hispanoamericanos en los que se incluían numerosas láminas que ayudaban a la propagación de la fe al tiempo que a la extensión por todo el territorio de la iconografía asociada a determinadas representaciones<sup>116</sup>. En Canarias ejercieron una gran influencia los grabados de los flamencos Jean y Rafael Sadeler (siglos XVI-XVII), que trabajaron junto al pintor Martín de Vos (1531-1603). Por poner un ejemplo, del grabado de *La circuncisión* de Vos se encuentra una pintura sobre lienzo en la sacristía de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava. Aunque, como dice de nuevo el profesor Pérez Morera, tal vez la mayor influencia sobre la plástica contrarreformista fue la *Evangelicae Historiae Imágenes* del jesuita Jerónimo Nadal, compuesta por 155 láminas, que daban carácter práctico a la idea de Ignacio de Loyola de captar a los fieles a través de los sentidos<sup>117</sup>. Los grabados eran básicamente de los hermanos Wierix, Carlos van Mallery y Johan Collaert, partiendo de dibujos de Bernardino Passeri, Gian Battista Fiammeri y los citados Jerónimo Werix y Martín de Vos. Nadal había nacido en Mallorca en 1507 y cursado sus estudios en la Universidad de Alcalá de Henares, donde conoció a Ignacio de Loyola, ingresando en la Compañía de Jesús pocos años después, tras su estancia en Roma. El propio Loyola lo nombrará vicario para auxiliarlo en la revisión de las *Constituciones* y en el gobierno de la orden. Francisco de Borja se sirvió de Nadal para conseguir unos grabados que ilustrasen su *Evangelio Meditado*. Sin embargo, en la obra de Borja ya se afirmaba que

para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar, muy a su costa y con trabajo,

transmitiendo el valor que la imagen proyectaba en la difusión de la fe. Pero la búsqueda de impresores y grabadores para la obra de Nadal no pudo realizarse en vida

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 218.

del jesuita, así que, a su muerte, Diego Jiménez consiguió editarla en la imprenta plantiniana, incluyendo los grabados de Wierix. La obra fue sucesivamente editada y traducida al italiano, español y francés, y sus imágenes lograrían excitar la devoción de todos los que las contemplaron, convirtiéndose en lo que varios autores han calificado como *verdadero monumento del arte flamenco*.

De san Francisco de Borja se conserva también una escultura en la parroquia de La Concepción que lo representa con la indumentaria tradicional y la calavera coronada que porta en su mano izquierda. Su iconografía responde a la tradicional representación del santo que parte probablemente del cuadro realizado por Alonso Cano en 1624, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en el que Francisco de Borja sostiene la calavera coronada con su mano izquierda mientras adopta una mirada ligeramente absorta<sup>118</sup>. La escultura de La Orotava es de bella factura en el rostro y las manos. El santo viste hábito negro ceñido a la cintura y con bordes dorados a lo largo de la tela encolada. Se curva suavemente en actitud de movimiento, lo que hace que el traje se pliegue y vuele la capa. Parecida postura presenta la escultura conservada en la iglesia de la Anunciación de Sevilla, obra notable de Juan Martínez Montañés, colocada en su altar mayor en 1624, año de beatificación del santo. Volvemos en ambos casos a las descripciones realizadas por Ribadeneira:

rostro largo y hermoso, blanco y colorado, de buenas facciones y proporcionados miembros. La frente ancha, la nariz *algo* larga y aguileña. Los ojos grandes, que tiraban a garzos; la boca pequeña y los labios colorados.

La festividad de san Francisco de Borja había sido instituida en el Colegio en 1730 por Bartolomé Benítez de Lugo, deán y canónigo de la Santa Iglesia Catedral de las Islas y visitador general del obispado, al otorgar el rédito de una deuda con ese fin<sup>119</sup>. Ya en 1712 había dado al colegio más de 5.000 reales para hacer una misión que al parecer no llegó a efectuarse. De esa suma se debían 2.000 reales, por lo que otorgó el rédito de ese dinero, que había de pagar la Compañía de sus bienes y rentas cada 10 de octubre, y 30 más del rédito de un pedazo de viña de malvasía en el pago de la Rambla que a su vez había permutado con su hermana Isabel Benítez de Ponte y Rojas. La condición de la operación fue que perpetuamente se celebrase en el Colegio la festividad del santo el 10 de octubre de cada año con la cera correspondiente y *por la intención de su Señoría*. En el ínterin Matías Sánchez gravó 1.000 reales en la hacienda de malvasía y vidueño del pago del Rincón de arriba y otros 1.000 en la hacienda de Santa Úrsula junto a la del marqués de Villanueva del Prado.

Junto al cuadro de San Francisco de Borja se nombra otro de igual dimensiones que representaba a *San Estanislao de Kostka* (fig. 11). Como hemos mencionado, ambos fueron a parar a la parroquia de San Juan Bautista, conservando los dos el mismo marco, lo que hace suponer que se trate de los lienzos que se encontraban

---

<sup>118</sup> También la Biblioteca Nacional conserva un grabado similar del siglo XVIII, en el que el santo observa fijamente la calavera sostenida por su mano derecha.

<sup>119</sup> AMO, ante José Estévez Oramas, 10 de octubre de 1730, copia ante José de Montenegro.





Fig. 11. *San Estanislao Kostka*, anónimo del siglo XVIII.  
Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava.

en el oratorio. La composición está menos lograda que la anterior y es de mano diferente. El santo viste sotana y faja negras, mientras recibe arrodillado al Niño Jesús de manos de la Virgen. Se le representa joven e imberbe, ya que era la advocación de los novicios y ejemplo de jóvenes. Esta idea desarrolla la doctrina jesuita en relación con los santos recién canonizados, a los que correspondería una iconografía acorde con los objetivos a alcanzar a través de ellos. Símbolo de juventud y camino recto, san Estanislao de Kostka se presenta a veces casi como un niño inmaculado que recibe la luz divina, y transmite la serenidad que aplaca la adolescencia, adquiriendo en ocasiones cierta apariencia femenina<sup>120</sup>. Sus representaciones parten seguramente de los grabados que realizara Galle, que ya había trabajado en las imágenes de san Ignacio que hiciera Juan de Mesa, y en los que aparece con el Niño Jesús entre sus brazos. En nuestro caso se lo representa como un joven vestido con el hábito negro característico que, de rodillas, recoge al niño de manos de la Virgen, un hecho comúnmente representado que alude a su vida de estudiante en Viena. En la esquina inferior izquierda aparecen las azucenas, atributo propio del santo que a veces porta un ángel. Se establece entre los tres personajes una línea de miradas que se cruzan con las cabezas de angelitos que desde lo alto observan la escena. La composición

---

<sup>120</sup> Así lo vio Pierre Legros el joven (1666-1719) cuando lo esculpió para la iglesia de San Andrés del Quirinal en Roma, representándolo en el lecho de muerte como un delicado joven que duerme plácidamente.

recuerda el cuadro que bajo el mismo título pintara igualmente Juan Manuel de Silva, conservado en la ermita de Nuestra Señora de la Concepción en Breña Alta (La Palma), aunque en ese caso la escena sea más estática y hayan desaparecido los querubines. En el lienzo palmero el santo no se dispone a recoger al niño sino que aguarda en actitud orante, mientras el pequeño hace el gesto de bendecir, al tiempo que la madre parece adoptar una actitud ausente. En ambos la escena se abre al paisaje: en el caso palmero a través de una arquería que da paso a un árbol sobre un cielo de nubes; en el que nos ocupa el paisaje de vegetación y casas recuerda a la pintura flamenca. Su rostro se asemeja a la figura del santo que aparece en el cuadro del mexicano José de Páez en el Museo Soumaya de México, donde se le puede ver en posición orante junto a San Francisco Javier, lo que hace suponer que la fuente coincide en ambas obras. Algo parecidas resultan las composiciones de dos cuadros con el mismo tema, uno en la iglesia de Santa Isabel en Marchena (Sevilla) y otro en la iglesia de San Ignacio en Dubrovnik (Croacia). La canonización de san Estanislao de Kotska fue celebrada en 1777 junto a la de san Luis Gonzaga, aprovechando la llegada del visitador Domingo Rodríguez. Se determinó celebrarlo en La Orotava, dado que el colegio llevaba el nombre de uno de ellos, en diciembre de aquel año.

Se ideó fuese una fiesta lucida, más que lo había sido la de la Beatificación de San Juan Francisco Regis, años antes... ahora se pensó echar todo el trapo. Tres días se determinaron para la fiesta: 1º, 2º y 3º de Diciembre con tres sermones, por el clero, por la Villa y por el colegio (...). Adornóse el Oratorio con quanta riqueza y primor hubo en la Villa; y fueron aquellos tres días, aunque en duración de los menores del año, en alegría, demostraciones de afecto y concurso de gente, los mayores y nunca vistos desde la Dedicación que hizo el padre Andrade. Y desde entonces se empezó a reflexionar con lástima inútil la falta de un templo decente y capaz<sup>121</sup>.

En el contexto del culto a los santos de la orden, la figura de san Juan Francisco Regis debió tener cierta relevancia ya que, aparte de las celebraciones que se hicieron con el motivo de su beatificación, aparece referido en diversas ocasiones y lo encontramos representado en un cuadro del oratorio, haciendo pareja con el del titular<sup>122</sup>. De nuevo es mencionado cuando en mayo de 1731, Esteban Porlier cede a la Compañía de Jesús las casas que tenía en La Orotava y que el padre Matías Sánchez necesitaba para levantar la nueva iglesia. El cónsul lo hace con la condición de que se le permitiera tener tribuna o ventana comunicada con su casa desde donde poder «asistir a las misas o ofisios divinos» y celebrar el día de San Francisco Regis una misa rezada por su alma y la de sus familiares<sup>123</sup>. Es evidente la relación entre

<sup>121</sup> SÁNCHEZ, *op. cit.*, f. 268 y siguientes.

<sup>122</sup> «Dos pinturas de cuerpo entero de S. Luis Gonzaga y el beato Regis», en BMO, *Libro de alhajas...*

<sup>123</sup> Esto quedaba condicionado a si no era inconveniente para la Compañía y en cualquier caso no era una condición obligatoria sino voluntaria, AHPT, PN 3053, ante Domingo de Currás, f. 60.



ambos personajes: el primero, cónsul de Francia y afecto a la Compañía desde hacía tiempo; el segundo, jesuita francés, representante de la orden en aquel país.

El segundo culto en importancia en el colegio orotavense tras los propios santos jesuitas es el de la Virgen María, que se convierte en una constante entre los miembros de la Compañía y que, tras la reforma protestante, se había constituido en referente del catolicismo. María, no sólo como ejemplo vital sino también como icono de la contrarreforma emprendida por la iglesia, incrementó su presencia en los templos, muchos de los cuales estuvieron dedicados a ella y su representación se transformó en constante en el ámbito de todas las órdenes, no únicamente de la Compañía de Jesús. Pero ésta encontró en la figura mariana una piedra angular ligada de manera directa con la enseñanza y en el terreno artístico se convirtió en pieza constantemente presente y, muchas veces, eje de las creaciones. Si tomamos como referencia el Inventario de Temporalidades, suele aparecer en las habitaciones de los padres y en las aulas, preferentemente en formato de lámina, con un carácter eminentemente didáctico, siempre bajo diferentes títulos (*Ntra. Sra. con el Niño, Ntra. Sra. de Passavia, Ntra. Sra. de los Dolores, Ntra. Sra. de la Concepción, Ntra. Sra. del Puerto, Ntra. Sra. de la Encarnación...*)<sup>124</sup>. Solamente en el oratorio existían tres láminas de *Nuestra Señora* y una escultura de la *Inmaculada Concepción* en nicho con vidriera pintado de colores que en 1777 se llevó el obispo Cervera para el Seminario Conciliar de Las Palmas<sup>125</sup>; en la sacristía colgaban dos cuadros de dos varas y media de alto por una y media de ancho cada uno, representando a Nuestra Señora de la Concepción y a la Virgen del Pino, respectivamente; y en el aula de Gramática una lámina de la Concepción en un retablo con adornos de plata y cantoneras de oro<sup>126</sup>.

La imagen de la Concepción llevada al Seminario Conciliar de Las Palmas es otra de las tallas de la que aún nos queda constancia. Había sido donada antes de 1741 por María de Grimaldi, viuda de Diego José de Tolosa, oidor de la Real Audiencia, y era de vestir. En 1763 fue aderezada y modificada, poniéndosele *cuerpo de talla*, barnizándola y adornándola con una corona de plata, gargantilla de perlas

---

<sup>124</sup> Existió una escultura de Nuestra Señora del Buen Consejo, retirada del culto antes de 1734. BMO, *Libro de alhajas...*

<sup>125</sup> ESCRIBANO GARRIDO, *op. cit.*, p. 573; HERNÁNDEZ CORRALES, Alejandra: *El Seminario Conciliar del Archipiélago Canario (1777-1897). Estudio histórico pedagógico*, Barcelona, 1997, p. 53. Incluía una corona de plata son seis imperios que pesó catorce onzas y doce adarmes. La homónima de La Laguna fue trasladada a la parroquia de La Concepción y el retablo del oratorio a la de Los Remedios.

<sup>126</sup> Puede tratarse de «una lámina de la Virgen, pintura de Italia, con marco dorado y plateado y cristal sobre el sagrario que donó Pedro Pablo Nieto al dejar de ser rector». BMO, *Libro de alhajas...* La Virgen también aparece en el lienzo de san Estanislao de Kostka. También el comerciante genovés Martín de los Reyes Forco concertó con el maestro San Guillermo la realización del retablo de Nuestra Señora de los Dolores de la iglesia de San Francisco de Borja de Las Palmas, aparte de costear la imagen de la Virgen y dejar en su testamento diversas obligaciones relacionadas con su culto. Véase CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 169 y siguientes. Y habría que recordar igualmente que el oratorio de la residencia de La Laguna se dedicó a la Inmaculada, de donde tomó el nombre el colegio.





con cruz de esmeraldas y colocada en su nicho<sup>127</sup>. Fue llevada a Las Palmas tras concluirse las reformas en el edificio, es decir, después del 17 de junio de 1777, para presidir el Seminario<sup>128</sup>. Existía una segunda escultura de la Virgen, aunque no se especifica bajo qué advocación, si bien podemos intuir que se trata también de la *Inmaculada*, ya que aparece mencionada como *Imagen de Nuestra Señora estofada de media vara de alto*, en la habitación del coadjutor<sup>129</sup>.

Por el contrario, la figura de Jesucristo pierde protagonismo en el repertorio iconográfico jesuita, de tal manera que en el colegio orotavense sólo aparece representado en la cruz y como niño. Así nos encontramos con un pequeño crucifijo de plata con su cruz de carey colocado en el retablo del oratorio; otro parecido en la habitación de Bernabé Delgado; y un Cristo de plata con su cruz de carey en el altar mayor<sup>130</sup>. Se hallaron además dos crucificados, uno de tercias de alto que presidía la sacristía, colocado bajo un baldaquín de tafetán, y otro en el aposento destinado a los visitantes, *en su cruz de madera*. Igualmente un *Niño Jesús* de dos tercias de alto, adornado con «tres potencias de plata en nicho pintado», colocado en el retablo mayor y existía otro de similares características de tres tercias venerado en la sacristía<sup>131</sup>. El primero puede tratarse del donado en 1736 o 1741 por la marquesa de Celada y el segundo es quizás el denominado *niño resucitado* que había donado la religiosa dominica María del Sacramento hacia 1748. Precisamente María Leal dona en ese año una corona de plata y en 1752 Catalina Díaz de Lugo unos zapatos de plata. En 1749 María de Fleitas y Alonso de Llarena también habían hecho donación de diferentes alhajas; en 1762 también donaron alhajas para dicha escultura el marqués de la Quinta Roja, Antonio de Lugo y Antonia de Franchy; y en 1763 hizo lo propio María Benítez Moreno<sup>132</sup>.

Como es natural, el Colegio conservaba una lámina de los *Mártires de Tazacorte* de dos varas de ancho y una y media de alto, que colgaba a los pies del oratorio y que había sido donada por Pedro Alfaro, canónigo de la Catedral de Canarias<sup>133</sup>. De este repetido tema se conserva un lienzo anónimo del siglo XVIII

---

<sup>127</sup> Así consta en el *Libro de alhajas*, apuntándose la fecha junto con otras donaciones como los tres ángeles que dio Ana de Franchy. Estos últimos pueden haber sustituido a las *cuatro estatuas de ángeles que están en el altar mayor* desde antes de 1741 y que fueron trasladados al colegio de La Laguna posteriormente. Véase BMO, *Libro de alhajas...* También se cita en AAVV, *op. cit.*, p. 456 y siguientes.

<sup>128</sup> HERNÁNDEZ CORRALES, *op. cit.*, p. 53.

<sup>129</sup> AHPT, *Inventario...*, 1767.

<sup>130</sup> *Ibidem* y BMO, *Libro de alhajas...*

<sup>131</sup> AHPT, *Inventario...* 1767. La parroquia de La Guancha conserva una talla de un niño Jesús procedente del convento dominico de La Orotava, desde donde llegó en 1855. Esto no sería relevante si no fuera porque la imagen pertenecía a la familia Román, aunque estuviese depositada en el convento, por lo que fue necesario pedirles permiso para el traslado. La familia Román era la patrona del Colegio, así que podría tratarse de la escultura que conservaban los jesuitas. Véase DÍEZ PÉREZ, Ana María: «Venezuela y La Guancha. Una conexión a través del arte», en *V Coloquio de Historia canario americana*, tomo 1, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985.

<sup>132</sup> Todas estas alhajas son mencionadas en BMO, *Libro de alhajas...*

<sup>133</sup> *Ibidem*.

en la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma. En él aparece Azevedo acompañado de seis padres que muestran los símbolos del martirio. También al pintor Cristóbal Hernández de Quintana se atribuyó un óleo con idéntica composición que se conserva en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria y que estuvo en el refectorio del colegio de San Francisco de Borja, aunque en este caso el cuadro es de mayor desarrollo e incluye doce personajes<sup>134</sup>. Junto a los instrumentos propios del martirio, que aparecen clavados en cabezas, pecho y manos, aparece también Azevedo portando el cuadro de la Virgen y sobre todos ellos dos angelotes sujetando guirnaldas. Las dos obras muestran en su parte inferior una leyenda recordando el martirio<sup>135</sup>. Los mártires, que también aparecen en uno de los ochavos de la cúpula de la iglesia jesuita de Las Palmas, reiteran una vez más el gusto por representar episodios crueles de sus santos por una cuestión de glorificación y para enardecer el alma de los fieles<sup>136</sup>. El lienzo grancanario sobre los episodios de Tazacorte es una representación completa de la docencia a través de la pintura: los jesuitas guiados por Azevedo en las costas palmeras son cruelmente martirizados y así se los muestra, pero a pesar del dolor de las heridas se revelan unidos y fuertes en sus convicciones<sup>137</sup>.

Junto a la lámina de los mártires, se nombra en el Inventario y en el *Libro de alhajas* otra de *San Juan Nepomuceno* de vara de alto y media de ancho. El mismo santo aparece en otra lámina, pero esta vez en la habitación del coadjutor Ignacio Ramón. San Juan Nepomuceno es una representación frecuente en los colegios de la Compañía, ya que en 1731 fue escogido como segundo patrono de la orden y protector contra las calumnias. Sin embargo, su difusión fue generalizada, no únicamente asociada a la Compañía, debido básicamente a sus valores contrarreformistas. Asociado al secreto de confesión, este santo checo, nacido en Bohemia en el siglo XIII, fue martirizado según su leyenda para que confesara los secretos de la esposa del rey Wenceslao IV, de ahí su asociación a este sacramento. Desde 1599 se tiene constancia

<sup>134</sup> Las últimas investigaciones desvinculan este cuadro de la producción de Quintana.

<sup>135</sup> La leyenda del cuadro grancanario es la siguiente: «*El venerable Padre Ignacio de Acevedo con 39 compañeros de la Compañía de Jesús que fueron martirizados por los hugonotes en 1570 a 15 de julio abista de Tazacorte en la isla de La Palma*». El tema de los mártires aparece también en un curioso relicario de la iglesia de San Miguel Arcángel, en Tazacorte, en cuyas puertas se representan varias de las escenas del martirio, con unas curiosas visiones de los navíos.

<sup>136</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA, *op. cit.*, p. 232.

<sup>137</sup> También la figura de José de Anchieta la encontramos repartida por las islas debido a su fuerte devoción, por ejemplo en un óleo de la ermita del Tránsito de Icod de los Vinos, fundada por la familia Ossuna en 1766. De Domingo de Quintana (1693-1763) es el lienzo titulado *Aparición de la Virgen al Padre Anchieta*, propiedad del Cabildo Insular de Tenerife, que fue encargado al pintor por José Antonio de Anchieta y Alarcón en el siglo XVIII. El artista se inspiró en los grabados de Villalobos y Juan Laureano, aunque su realización es algo ruda, heredera de las formas de su padre pero sin llegar a alcanzarlas. El grabado de Villalobos fue realizado en Sevilla en 1737 y se conserva en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Inspirado en él también existe un pequeño óleo en el Seminario Diocesano de La Laguna que copia el modelo del grabado. Véase FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Iconografía de los PP. Azevedo y Anchieta, y del hermano Pedro de Bethencourt», en *II Coloquio de Historia Canario-Americana* (1977), tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979.

de un grabado suyo en la obra de Jorge Bartold Pontanus, *Spirituale Regni Bohemiae Jubilum*, vestido de sacerdote y arrodillado ante el crucifijo, que se convertiría en símbolo inequívoco de su iconografía. Con el tiempo su representación más típica sería en la que aparece vestido de canónigo, con bonete, cinco estrellas alrededor de la cabeza, crucifijo en la mano derecha y palma, símbolo del martirio, en su izquierda. Así se le representa en una escultura que guarda la iglesia de La Concepción de La Orotava, en el retablo de la Virgen de Candelaria, haciendo pareja con la de San Francisco de Borja, que ya hemos mencionado. El santo viste de canónigo, con capa de armiño, símbolo de la preferencia de la muerte a la impureza, un crucifijo en su mano izquierda y la derecha señalando con su dedo índice. A sus pies un angelito sobre nubes porta una bandeja con media lengua, que es otro atributo muy frecuente en su representación<sup>138</sup>. Esta obra ha sido relacionada recientemente con el círculo de Duque Cornejo y podría tratarse de la imagen que presidía el retablo del mismo nombre en el convento de San Nicolás Obispo<sup>139</sup>. Una escultura más del santo encontramos en la ermita del Ancón, obra del escultor valenciano Blas Molner, fechada hacia la segunda mitad del siglo XVIII y que fue encargada en Sevilla junto a otras dos obras del mismo artista, un San José y la imagen de Nuestra Señora de Montenegro, las tres para presidir la citada ermita<sup>140</sup>.

Por último, otras cuatro representaciones, en parte ajenas a la Compañía, existían en el Colegio. Se trata de un cuadro ya mencionado que representaba a *San José* en un altar del oratorio; una escultura de san Diego de Alcalá; otra de san Bernardo; y una lámina de *San Bruno*, estas últimas en la sacristía<sup>141</sup>.

En todas estas devociones late un sentimiento religioso profundo, ligado a la salvación del alma y a la necesidad de conseguir una vida eterna segura. Esto se lograba no sólo con una vida correcta y algo ejemplar sino también a través de la limosna, un medio seguro para ayudar en el camino de la redención. Las cuantías económicas estaban en función de los poderes adquisitivos y de la mayor o menor convicción; pero también de la cercanía a uno u otro santo o a uno u otro convento. Es un fenómeno reiterado durante el siglo XVII, heredero de las doctrinas contrarreformistas, que encontró buen caldo de cultivo en una sociedad fuertemente influida por el destino y dominada en casi todos los ámbitos por lo religioso. Sin embargo, la época en la que se desarrollan los colegios jesuitas canarios es también un período de cambio en las mentalidades. El descenso del patronazgo nobiliario y eclesiástico, fruto de la decadencia de una sociedad cada vez menos espiritual, en la que la perpetuación de la memoria del hombre ya no equivalía a la fundación ni a la dotación, significa

---

<sup>138</sup> «Un bonete con un platillo con media lengua, que pertenece a la efigie de San Juan Nepomuceno. Un solio de San Cayetano, algo deteriorado. Una azucena y un ánfora. Todo de plata». APCO, *Inventario de la Parroquia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción. Villa de La Orotava*, 1911.

<sup>139</sup> La imagen del convento había sido costeada por la familia Montenegro, gran devota del santo.

<sup>140</sup> ACOSTA JORDÁN, Silvano: «Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro», en *Revista de Historia Canaria*, número 186, 2004.

<sup>141</sup> BMO, Libro de alhajas... y AHPT, *Inventario...*, 1767.



por el contrario el ascenso de la burguesía, en busca de un ennoblecimiento que le asignara un puesto relevante en el nuevo orden. Símbolo de esta nueva coyuntura es la transformación en 1747 de la antigua portería del convento de San Benito en capilla de Ánimas o la petición en 1737 para construir una capilla bajo la advocación de la Virgen de Regla en el convento agustino. Aún en fecha tan tardía como 1789, Rita y Cayetana de Ayala instituyen una capellanía en la iglesia del convento de San Agustín, en el altar de San Nicolás de Tolentino, que ellas habían mandado hacer con su retablo años antes<sup>142</sup>. Entre esas mandas ya tan postreras está la del capitán Antonio Francisco de Aponte, quien al hacer testamento en 1756 señala que se le hagan misas en *carnes tolendas* en honor de la Trinidad y el Santo Sacramento en el colegio jesuita. Testa a favor de la Compañía los frutos de un cercado de viña y de sus haciendas, para que todos los años en esos tres días se haga misa cantada y «*se toque algún instrumento, que excite los ánimos de los fieles*», y 1.000 reales de vellón para gastar en el adorno del altar mayor de la iglesia<sup>143</sup>.

Son veneraciones expresadas en medio de un mundo cambiante, cristalizadas al amparo de una religiosidad tal vez menos poderosa pero igual de sincera, que aún en el siglo de la razón encuentran hueco por el que expandirse. Una herencia cultural y social que entrará en crisis poco tiempo después y desembocará inevitablemente en la desamortización de las ideas devocionales, al menos como se habían estado desarrollando durante siglos, como también llevaron a la desamortización de los espacios donde encontraban su razón de ser.

Recibido: 10-12-2012. Aceptado: 27-2-2013.



---

<sup>142</sup> AHPT, PN 2894, f. 360 v-363 v, 16 de diciembre de 1789, ante Pedro Miguel Gutiérrez.

<sup>143</sup> AHPT, PN 3260, f. 99 y siguientes, antes Carlos Pérez López. Tras la expulsión el licenciado Estanislao de Lugo, tesorero de la Santa Iglesia, manda se siga cumpliendo en la iglesia de La Concepción o en el convento de San José.