

LA PARROQUIA DE SANTA CRUZ EN EL SIGLO XVI: ARTE E ICONOGRAFIA

Carlos J. Castro Brunetto

Este es uno de los conjuntos más interesantes del patrimonio histórico canario, pues en él se conservan vestigios preciosos del glorioso pasado de la ciudad, como la Cruz de la Conquista y las banderas arrebatadas a la escuadra naval de Nelson, junto con algunas de las realizaciones plásticas de mayor notoriedad en el ámbito insular.

Sin embargo, el conocimiento de la conformación de tal patrimonio presenta aún ciertas lagunas, ya que frente a unos siglos —XVIII y XIX— exhaustivamente investigados, observamos una relativa desinformación de lo que concirnió a las dos primeras centurias de nuestra historia. Con el presente estudio pretendemos esclarecer en la medida de lo posible el acontecer artístico del siglo XVI en dicho templo, interesándonos especialmente por el análisis iconográfico de algunas piezas de su acervo pictórico y escultórico. No obstante, es necesario advertir que el transcurso del tiempo ha deteriorado totalmente algunas de las fuentes básicas para la investigación, cuales son los protocolos notariales de esa centuria, a lo que se debe añadir la sustracción de varios documentos de esa índole. Si a todo ello añadimos que el pavoroso incendio desatado en el templo el 2 de julio de 1652 destruyó buena parte de sus riquezas, pues «apenas hubo tiempo de

sacar la sagrada Eucaristía y las imágenes»¹, comprenderemos las dificultades que entraña cualquier investigación ante tales calamidades. Aún así, se han conservado los primeros libros de fábrica del templo y algunas visitas y mandatos pastorales, todo ello de la segunda mitad del quinientos, por lo que los primeros cincuenta años continuarán siendo un periodo oscuro, hasta que, si la suerte lo depara, se produzca un hallazgo que arroje una nueva luz.

Por todo ello este trabajo sólo puede aproximarse a la realidad artística de ese periodo de una forma parcial, pues la desaparición de las obras de arte que se estudian no permite la confrontación entre los textos manejados y el objeto de análisis en sí. No obstante, creemos que por este accidente no debe menospreciarse la evolución artística del templo sino, bien al contrario, procurar rescatarla, ya que muestra claramente el primer devenir artístico cristiano en Tenerife.

Sobre la advocación del Templo

Un hecho singular en la historia de esta parroquia es la variabilidad de su advocación. Durante la décimo sexta centuria, pudo haber estado bajo el patrocinio de la Santa Cruz. Esta afirmación la ofrecía hace algunos años Alejandro Cioranescu²; nosotros somos algo escépticos a ese respecto, sin diferir totalmente de dicha observación, pues si bien es cierto que en la visita del obispo Francisco Martínez acaecida en 1601 se reconoce tal advocación³, también lo es que la documentación anterior suele referirse a la «iglesia parroquial de Santa Cruz»⁴, por lo que el templo asumiría el topónimo urbano sin que hubiera una mención especial a tal titularidad. Sólo existe un caso aislado en 1597. en el que se habla de «...la yglesia parrochial de Santa Cruz deste dicho lugar»⁵. Sin embargo, sí parece claro que el altar mayor estaba dedicado a la Santa Cruz, ya que en muchos documentos se

1. José de VIERA Y CLAVIJO: *Noticias de la historia general de las Islas Canarias*, Tomo II, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1971, p. 686.
2. Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Vol. II, Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1977, p. 256.
3. APCS, Libro Primero de Fábrica, fol. 34 v.
4. Baste señalarse que las visitas efectuadas en 1558, 1580 y 1585 la mencionan de tal manera.
5. APCS, op. cit., fol. 28 r.

señala un comentario como el que sigue «Yten un retablo en la cappilla de la yglesia de la advocacion de Santa Cruz» ⁶, y lo curioso es que en dicho retablo no se conservaba ninguna cruz sola, sino un crucifijo; además no hay referencia alguna sobre el posible paradero de la cruz fundacional. Por lo tanto, ante la ambigüedad que emana de las propias fuentes, sería aconsejable denominar al templo simplemente como Iglesia de Santa Cruz, abandonándose un debate que podría inducir a errores de interpretación.

No cabe ninguna duda de que la parroquia en el siglo XVI no recibió el título de «La Concepción», pues no hay documentos que la mencionen bajo tal advocación. Tampoco los inventarios de la época revelan la existencia de esculturas o pinturas marianas con el motivo de la Inmaculada. Para que tal acontecimiento se produzca habrá de esperarse hasta 1638, ya que en esa fecha se menciona por primera vez la «yglesia parrochial de Nra. Señora de la Conseçion en este lugar» ⁷.

Etapas constructivas

Respecto a su historia arquitectónica, Viera y Clavijo señala que comenzó en 1502 ⁸, pero Cioranescu adelantó la fecha a 1500 ⁹. A lo largo de este siglo la iglesia contó con una sola nave, que además durante la primera mitad de la centuria fue pequeña, de escasa altura e incómoda para el culto. Esta situación perduró al menos hasta 1558, pues en ese año visitó la parroquia el obispo Don Diego Deza, quien debió de sorprenderse de su estado, pues «queriendo bisitar el Santissimo sacramento hallo **que** no lo habia en la yglesia por que como se estaba haciendo el cuerpo della y estaba siempre abierta y no habia sacristan en la yglesia abia quatro o cinco meses **que** no tenia sacramento» ¹⁰. Es decir, que en aquellos momentos continuaban las obras, aunque no con los materiales deseables. Por ello el obispo dicta un mandato de reedificación que se convirtió en la primera ordenanza importante sobre el edificio, y dice así:

6. Ibídem, fol. 19 r.

7. Ibídem, fol. 84 r.

8. José de VIERA Y CLAVIJO: op. cit., p. 684.

9. Alejandro CIORANESCU: op. cit., p. 262.

10. AOT, Libro de visitas y mandatos n^o 6, s.f.

«Primeramente mando su **merced** del **dicho** señor provisor que por que la **dicha** yglesia esta muy vieja baxa e pequeña y el hedificio della es muy pobre e yndeçente **para** en ella se admynistren los divinos ofiçios y santos sacramentos y ansi mesmo no caben en ella los **vezinos** del **dicho** lugar.... mando al **dicho** mayordomo haga nuevo el cuerpo de la **dicha** yglesia de pared de mamposteria con sus portadas esquynas ventanas y campanario labrado de silleria y hechas y lebantadas las **dichas** paredes sobre los çimientos que al **presente** estan hechos y elegidos mando cubrir e cubra la **dicha** yglesia de la madera de tea que la **dicha** yglesia al **presente** tiene labrada de çintas y saetin con sus tirantes guarnyçiones de la mesma madera... mando al **dicho** mayordomo....que dentro de dos meses primeros siguientes derueque e haga derrocar las paredes de la **dicha** yglesia y comyençe a hazer y haga la **dicha** obra» ¹¹.

Como se ve, no se pretendía ampliar el edificio a varias naves, ni siquiera modificar la estructura en planta del mismo; el único interés del prelado era mejorar la calidad constructiva, aumentando la presencia de la cantería en detrimento de la mampostería. Este mandato tuvo un efecto inmediato, pues en ese mismo mes el mayordomo de fábrica, Mateo de Torres, da las normas para la reconstrucción del templo, ganando dicho trabajo en subasta pública el albañil Francisco Merino. El documento que recoge este proceso ¹² tiene un notable interés, pues es uno de los manuscritos de índole artístico más completos del siglo XVI. En él se mencionan las dimensiones de la nave, treinta y tres pies de ancho y setenta de largo, el grosor del muro, lo estima en tres palmos y dos dedos. Además fija en tres el número de las portadas de acceso al templo, las cuales debían ser de cantería y de medio punto, abandonándose así el esquema gótico del arco apuntado, lo que adscribe el nuevo edificio al clasicismo renacentista. También es interesante el proceso de adjudicación de la obra, que tras una dura subasta fue ganada por Francisco Merino con el remate de setenta y cuatro mil maravedíes.

Estas obras debieron prolongarse bastante tiempo, ya que los libros de fábrica durante las décadas siguientes registran descargos bien para la com-

11. AOT, *Ibidem*, s.f.

12. AMT, tomando del AHPT, escribanía de Juan del Castillo, fol. 517 r.

pra de materiales o bien para el pago de los obreros; por ejemplo, con motivo de la visita del obispo Hernando de Rueda en 1580 se hace descargo de dos mil setenta y cuatro maravedíes para tejas, y mil setecientos setenta y ocho maravedíes por la compra de cuatrocientos sesenta ladrillos ¹³. No cabe duda de que, pese a las obras, la iglesia tenía levantada su nave y cubierta con la armadura, pues en su interior se celebraban las ceremonias litúrgicas. Tras la observación de los planos elaborados por Torriani en 1588, Pedro Tarquis comenta que «la parroquia aparece construida en el mismo lugar que en la actualidad, junto al barranco de Santos y en la acera sur de la calle grande. No tenía sino una sóla nave, no viéndosele campanario» ¹⁴, por lo que debemos interpretar que la ejecución de dichas obras sólo consolidaron el edificio preexistente, sin que se decidiera la ampliación del mismo.

Como conclusión al proceso constructivo, podemos determinar que se produjeron dos claras etapas en su evolución. La primera hasta 1558 en la que el edificio era pequeño, de baja altura y de mampostería. Eran los primeros años de la historia de la villa de Santa Cruz y la iglesia no era más que una ayuda de beneficio de la lagunera parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, tal y como se desprende del proceso incoado en 1525 por el Cabildo de Tenerife contra el beneficiado de la capital, Rodrigo de Argumedo ¹⁵, señalándose que en dicho templo sólo se celebrarán misas «cier-tos domingos y fiestas».

Pero el devenir histórico trajo consigo un aumento del comercio insular con la Península y el extranjero a través del puerto de Santa Cruz, a raíz del cual se propició un crecimiento vecinal que, lógicamente, requería una mayor atención espiritual. Así pues se creó el beneficio de Santa Cruz en 1539 ¹⁶, y como consecuencia de todo ello se abre la segunda fase constructiva en 1558, durante la cual se reedifica el templo con mejores materiales, pero manteniendo la estructura original. Para observar las primeras modificaciones arquitectónicas habrá que esperar hasta las primeras déca-

13. AMT, Visita de Hernando de Rueda el 2-VI-1580, Libro primero de fábrica.

14. Pedro TARQUIS RODRIGUEZ: *Retazos históricos: Santa Cruz de Tenerife siglos XV al XIX*, Imprenta Afra, Santa Cruz de Tenerife, 1973, p. 56.

15. Elías SERRA RAFOLS y Leopoldo de la ROSA: *Acuerdos del Cabildo de Tenerife*, Vol. IV (1518-1525), Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1970, p. 305.

16. Alejandro CIORANESCU: op. cit., p. 257.

das del siglo XVII ¹⁷, aunque el proceso constructivo de las tres naves, sólo puede considerarse finalizado al concluir el Siglo de Oro.

El patrimonio artístico y su estudio iconográfico

Todos los investigadores que de una manera u otra han abordado el estudio de esta iglesia han insistido en la extrema pobreza de la misma. Esto es cierto si nos fijamos exclusivamente en la cantidad de piezas que contenía, pero un estudio más profundo y detallado nos revela el notable interés iconográfico de alguna de esas obras, pues los temas que plantean son raros dentro del arte canario y aún del español. Lamentablemente, de dichas piezas no contamos más que con referencias literarias porque, o bien las esculturas, pinturas y retablos fueron sustituidos a lo largo de los siglos por otras nuevas, o bien desaparecieron por la acción de factores externos; recordemos en este caso las palabras de Viera y Clavijo sobre el incendio de 1652 ¹⁸. Por lo tanto, hemos de recurrir a la reconstrucción ideal de las obras contando con la dificultad que dicha labor conlleva.

Antes de comenzar el estudio pormenorizado de ese legado plástico queremos señalar que la pobreza antes aludida podría deberse a la escasez de mecenas, hecho cierto si tenemos en cuenta que durante esa centuria sólo se había creado la Hermandad del Santísimo, la cual no debía de ser rica a juzgar por lo escueto de sus bienes ¹⁹, y a la vez, tampoco parece que se hubieran establecido vínculos de patronazgo sólidos.

Son varias las características de su patrimonio artístico que llaman la atención. En primer lugar los tabernáculos, que en 1580 sumaban la cantidad de tres, no guardaban el Santísimo Sacramento, servían, a modo de hornacina para guardar las imágenes. Esta costumbre que llegó a ser relativamente frecuente en las iglesias canarias del siglo XVI, es aún más sorprendente en el caso del altar mayor, porque en vez de guardarse la Eucaristía en el sagrario, se recogía en un hueco abierto en el muro del lado derecho y, aunque dicho espacio fue adecentado a lo largo del tiempo —lle-

17. En 1609 aún continúan las obras del campanario y los trabajos de cantería de las esquinas, en APCS, op. cit., fol. 52 v.

18. Vid. nota 1.

19. Pedro TARQUIS: *De la historia de Santa Cruz de Tenerife: Semana Santa*, LA TARDE, 16-III-1967.

gando a poseer unas puertas de madera pintadas con la representación de santos—²⁰, no cabe duda que el tabernáculo concede una mayor dignidad que una abertura en el paramento.

Otro hecho relevante es la destacada presencia iconográfica de la *Mater Dolorosa*, pues de los siete cuadros existentes en el templo, tres hacían referencia a esos episodios de la vida de la Virgen. En todos ellos se menciona la nomenclatura de la «Quinta Angustia», apelativo mariano propio tanto del medievo como del Renacimiento y que se vincula con el tema de la Piedad al ser ese el quinto dolor de la Virgen, que junto con los otros cuatro —la profecía de Simeón, la pérdida de Jesús en el Templo, el prendimiento y la crucifixión— comenzaron a recibir una gran devoción desde el siglo XIII²¹. Queremos recordar aquí que la devoción a los siete dolores de la Madre se produce en una época algo posterior, ya que las siete espadas que atraviesan el corazón de la Dolorosa se vulgarizan en la iconografía cristiana a partir del siglo XVI. Por lo tanto, insistimos en que la «Quinta Angustia» hace más una referencia a la Piedad que a la Dolorosa.

La primera pieza artística notoria es el retablo del presbiterio. En 1558 se recoge la existencia en dicho lugar de un «retablico de bulto dorado con su tabernáculo»²², siendo por tanto, una obra de la primera mitad de la centuria. Al parecer poseía un empaque mediano y era producto de algún taller flamenco, tal y como se expresa en el acta de la visita efectuada en 1601 por el obispo Francisco Martínez²³.

Se deduce que estaba conformado por un sólo cuerpo dividido en tres calles. En la central se encontraba el tabernáculo, cuyo contenido iconográfico hace referencia a la infancia de Cristo, ya que en su interior se guardaban unas tallas que componían la escena de la Natividad, mientras que las puertas del mismo estaban decoradas con sendas pinturas, una sobre la Circuncisión y otra sobre la Adoración de los Reyes. Suponemos que en las calles laterales se disponían, de dos en dos y en sentido vertical, las cuatro pinturas que consta se encontraban en el altar mayor. Tal afirmación la basamos exclusivamente en que ese era el esquema más usual en Flandes durante los siglos XV y XVI, pues las fuentes documentales que maneja-

20. APCS, op. cit., fol. 34 v.

21. Manuel TRENS: *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid, 1946, p. 223.

22. AOT, op. cit., s.f.

23. APCS, op. cit., fol. 26 r.

mos no especifican su ubicación exacta. También es posible que fueran lienzos exentos del retablo colocados en ese altar, y hasta podría suceder que se debieran a pinceles canarios, por lo que habría que cuestionarse su pertenencia original al conjunto.

Este es, por tanto, un punto difícil de resolver y, en consecuencia, sólo se podrá especular en torno a él. Dichas pinturas eran una representación mariana sin identificar, un lienzo de Santo Domingo y dos de las mencionadas Quintas Angustias. Todas ellas poseían sus marcos de madera y cronológicamente su ejecución corresponde a fechas anteriores a 1558 —en ese año ya figuraban en la iglesia—. Es posible que estas piezas respondieran a esquemas pictóricos tardomedievales, pues no se debe olvidar que la escuela hispano-flamenca mantenía aún su hegemonía en la Península Ibérica, pese a la penetración cada vez más importante, del italianismo clasicista a través de la España mediterránea, todo ello en el tránsito de los siglos XV y XVI.

De entre los lienzos mencionados es imprescindible destacar uno por la rareza iconográfica que presente. Se trata de la Quinta Angustia con el Descendimiento y San Cristóbal, es decir, una representación de la Piedad, tan extendida en España desde finales de la Edad Media, y un santo cuya vinculación al tema está fuera de lugar. Dos son las hipótesis que barajamos sobre este hecho. La primera es que teniendo este personaje tanta devoción en aquella época —Cristóbal era un nombre muy común— es posible que algún devoto quisiera incluir a su santo protector en una escena tan íntima y solemne. Igualmente no debe olvidarse que San Cristóbal era el patrón de la capital, La Laguna, y no sería de extrañar tal inclusión si el lienzo se debiera a un pincel canario.

La segunda teoría parece improbable, pero no queremos dejar de plantearla. Santiago de la Vorágine en el capítulo que dedica al santo en *La Leyenda Dorada* comenta que antes de su conversión vagaba en busca del señor más poderoso que hubiere para ponerse a su servicio. Conoció al diablo y se unió a su séquito, pero éste un día al ver una cruz huyó. Cristóbal le preguntó por qué lo hizo, a lo que el diablo contestó: «Hace tiempo hubo un hombre llamado Cristo. Sus Compatriotas le (sic) crucificaron, y desde entonces, cada vez que veo una cruz, sin poder evitarlo me siento invadido de un miedo terrible. Eso quiere decir —replicó Cristóbal—, que hay alguien más fuerte y poderoso que tú... tú no eres el príncipe más poderoso de la tierra... yo me marchó en busca de ese Cristo que te supera en

grandeza y poder»²⁴. Por lo tanto, podría vincularse ese pasaje a la escena del Calvario, aunque en dicho texto no se menciona la figura de María. Es, en definitiva, un tema extraño, pues no suele aparecer asociada la persona del santo con los temas de la pasión.

Por último, el retablo estaba rematado por un crucificado de buena factura, práctica habitual en ese tipo de piezas lignarias durante el siglo XVI.

En lo que respecta a las influencias que este retablo pudo ejercer sobre otros trazados en fechas posteriores, queremos indicar que cuando el obispo Don Cristóbal Vela visitó en 1580 la parroquia de la Concepción en La Laguna y mandó hacer un retablo mayor digno, el esquema que ofreció fue similar al de Santa Cruz, sólo que más complejo, pues incluía un calvario completo en el remate, mientras mantenía la inclusión de la imagen de la Virgen en el tabernáculo, que, por lo tanto, funcionaba simplemente como hornacina; además, se incluían pinturas en las calles del mismo. Pedro Tarquis, quien estudió la historia del retablo lagunero²⁵ apuntaba posibles influencias nórdicas en el mismo —recordemos que el de Santa Cruz era de origen flamenco—, aunque años después Alfonso Trujillo lo afilia al manierismo hispano²⁶. Por lo tanto, no queremos afirmar nada, puesto que no se conoce el retablo de Santa Cruz, y del lagunero, que fue ejecutado por Pedro de Artacho en colaboración con sus hermanos Juan y Bartolomé, siendo concluido hacia 1606, no se conocen más que restos, pero sí deseamos plantear las posibles influencias del retablo santacrucero sobre las trazas del capitalino.

En el lado derecho de la nave se situaba otro retablo, dedicado a la Quinta Angustia. En el inventario efectuado en 1558 se le menciona como un retablo de pincel —es de suponer que del tipo de «pala» italiano— y sólo figura como tema iconográfico el ya mencionado. Sin embargo, en el elaborado en 1580 se dice textualmente «Yten otro rretablo de lienso de la quinta angustia guarnesida de madera con doze apóstoles y la madalena»²⁷. Esto supone un nuevo problema cara a la interpretación, dado que tal escena, es decir, la presencia de María en la pasión junto con los Apóstoles y la

24. Santiago de la VORAGINE: *La Leyenda Dorada*, Vol. I, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 406.

25. Pedro TARQUIS: *Los Artacho, imageros del siglo XVI*, LA TARDE, 16-XII-1953.

26. Alfonso TRUJILLO: *El Retablo Barroco en Canarias*, Tomo I, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 37.

27. APCS, op. cit., fol. 2 r.

Magdalena no es recogida en los Evangelios Sinópticos ni tampoco de forma explícita en los apócrifos. Tal representación debe responder al deseo de situar en una sola escena a algunos de los principales protagonistas de la pasión, amparándose el autor en distintos momentos de los textos sagrados. En el mismo retablo se encontraba una imagen de la Virgen con el Niño, vestida, y colocada en el interior de un tabernáculo. Esta misma representación figura en los inventarios de las dos últimas décadas del siglo en el mismo tabernáculo, pero ahora en el altar de San Andrés, no mencionándose la presencia de vestidos, por lo que es de suponer que se trataba de una pequeña talla que se ataviaba en determinadas ocasiones. De la advocación de tal pieza nada se sabe, por lo que hoy es difícil identificarla con imagen alguna, dentro o fuera del templo.

El último retablo que se encontraba en la iglesia se situaba en el lado izquierdo de la nave. Esta obra, ejecutada también en la primera mitad de la centuria, aparece recogida en todos los documentos de la época bajo la advocación de San Andrés. En la visita efectuada en 1558 se dice «Yten otro altar que esta a la mano yzquierda en que esta un retablo de pinzel de lienço en su marco con su guardapolbo de madera en que esta pintado San Sebastián San Telmo e Santo Andres»²⁸. Esta misma referencia aparece en los inventarios realizados en los años ochenta y noventa, con lo cual parece muy probable que no se tratara de pinturas aisladas embutidas en un mismo retablo, sino de un mismo lienzo con las tres imágenes conformando un retablo tipo «pala», igual que el anterior. Mas la asociación de las tres figuras podría hacernos sospechar en un presunto pincel canario, pues San Sebastián, uno de los santos preferidos en la Baja Edad Media y en el Renacimiento, gozó desde los primeros momentos del cristianismo en Canarias de la devoción de los isleños, apareciendo su efigie frecuentemente en las primeras iglesias fundadas. Además este santo era uno de los más invocados contra las enfermedades en general y la peste en particular, por lo que no es extraña su presencia en una plaza marítima.

San Telmo, por su parte, también tiene justificada su representación en cualquier puerto de mar, y en el caso de Santa Cruz más aún, ya que una de las primeras ermitas creadas en la ciudad, y en ese siglo XVI, tuvo tal advocación —lo mismo que San Sebastián, a quien por fechas similares se le dedicó una ermita—²⁹. Más complicado es el caso de San Andrés, por-

28. AOT, op. cit., s.f.

29. Alejandro CIORANESCU: op. cit., p. 277.

que es aventurado otorgarle en Santa Cruz una veneración excesiva en el siglo XVI, no así en el XVII, pues en esa centuria la ermita del Valle de Salazar —hoy San Andrés— había adquirido una cierta relevancia en el panorama religioso de la villa y sus proximidades. En cualquier caso, esto no es óbice para que se incluyera tal imagen simplemente por un vínculo de patronozgo.

La última representación religiosa en dicho altar tiene por protagonista a Santa Lucía, personaje de gran veneración entre los primeros canarios. Al parecer estuvo durante toda esa centuria en el altar de San Andrés, y se trataba de una pintura sobre tabla. Esto, al menos, se nos dice en 1558 «Yten esta en el mismo altar otra ymagen de señora santa Luzia pintada en una tablica»³⁰, no obstante, referencias posteriores no expresan si se trataba ciertamente de una pintura sobre tabla; una vez más, la desaparición del objeto sólo nos permite especular.

Aparte de los retablos, existían algunas piezas artísticas repartidas por el interior de la nave. En este sentido, hay que mencionar dos esculturas de San Sebastián. De ambas no hay constancia hasta 1580³¹, aunque sabemos que estaban ya en el templo unos años antes, quizás en la década de los sesenta. La primera de ellas era una efigie del santo realizada en papelón, que dada la pobreza del material habría desaparecido en esa fecha³². Esa pieza pudo haber sido la primera figura del Santo, que fue sustituida por una talla del mismo «sobre una peana de barniz colocada, y las sogas doradas con sus saetas»³³. Así pues es notorio el deseo mostrado por los parroquianos de ser protegidos por ese santo. Su representación iconográfica, tal y como se desprende de la descripción literaria, respondía al modelo del santo desnudo recibiendo las saetas, lo que lo vincula al prototipo difundido en el Renacimiento en el cual se superaba el traje militar con el que aparece figurado, a veces, en el medievo.

Y si renacentista es la iconografía de San Sebastián, no lo será menos la de San Juan Bautista, ya que la imagen que se guardaba en el templo en el siglo XVI presentaba el cordero sustentado por uno de sus brazos, figuración que aunque surge en la Edad Media, es aún muy utilizada en dicha centuria, pese a que poco a poco se imponía la representación del cordero a

30. AOT, op. cit., s.f.

31. APCS, op. cit., fol. 2 r.

32. *Ibidem*, al margen se anota «falta».

33. *Ibidem*, Visitas del 1580 fol. 2 r y 1585 fol. 9 r.

los pies. Esta imagen comienza a venerarse en fechas similares a la de San Sebastián, ya que, como la anterior, aparece citada por vez primera en 1580 ³⁴. Se ubicaba en el interior de un tabernáculo de madera que una vez más actuaba a modo de hornacina. Las puertas de ese mueble sacro estaban pintadas, una con el tema de la Salutación o Anunciación, y en la otra una escena realmente extraña en la iconografía cristiana: se trata del «Zebedeo con un ángel ensima» ³⁵. Este personaje, padre de los Apóstoles Juan y Santiago el Mayor, sólo parece tener el mérito de su progenitura, puesto que cuando las Sagradas Escrituras lo citan es únicamente como punto referencial para distinguir a sus hijos de entre los Doce, sin mencionar sus nombres de pila. El Zebedeo, por lo tanto, aparece citado once veces en el Nuevo Testamento ³⁶ y, al menos, en dos Evangelios apócrifos, en los Papiros Coptos de Berlín y en el Evangelio de los Doce ³⁷, siendo mentado exclusivamente como padre de dichos Apóstoles. Por lo tanto, hay dos vías para explicar esta pintura; la primera que se trate de un error de interpretación cometido por el escribano que la menciona por vez primera en 1580, equivocación que se repetiría en documentos posteriores, por lo que podría tratarse de otro personaje. La segunda posibilidad es que efectivamente se tratara de tal tema. Si así fuera, el tabernáculo se convertiría en una de las piezas más curiosas del arte canario por lo raro de la decoración de esa puerta.

Es difícil interpretar el mensaje de la escena, puesto que no hay referencias literarias sobre la presencia de un ángel ante Zebedeo, por lo tanto se convierte en un símbolo. Así como el Arcángel San Gabriel anuncia a María su Concepción Inmaculada, el ángel, como figura mediadora entre Dios y los hombres podría simbolizar la gracia que el Altísimo volcó sobre este hombre, padre de dos de los tres Discípulos preferidos de Cristo, y no olvidemos que uno de ellos, Juan, sería tras la Pasión «Hijo» de María y años después Evangelista; y el otro, Santiago, el Apóstol de España.

Con estas apreciaciones concluye el capítulo en el que se ha intentado reconstruir el patrimonio artístico de la iglesia en el siglo XVI, escaso en número pero de gran interés.

34. *Ibidem*, fol. 2 r.

35. *Ibidem*.

36. Mt 4,21; 19,2; 20,20; 26,37; 27,56/Mr 1, 19-20; 3,17; 10,35/Lc 5,10/Jn 21,2.

37. Aurelio de SANTOS OTERO: *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1988, pp. 50 y 101.

VALORACION DEL TEMPLO

Lo más notable a este respecto es que la parroquia sirve como muestra de las devociones propias de una época, es decir, que en la nueva tierra tinerfeña se introducen las advocaciones más populares de los reinos hispanos del tránsito entre los siglos XV y XVI.

A ese respecto destacamos las figuras de la Piedad o «Quinta Angustia» más propias de la Baja Edad Media y del primer Renacimiento, así como las efigies de San Sebastián y San Juan Bautista, que llenarán muchas hornacinas y colgarán de muchas paredes de las iglesias y conventos canarios durante la época moderna y aún de la contemporánea.

También es interesante advertir la importancia que el arte de la pintura tuvo en el templo, pues dos de los tres retablos tenían como protagonistas al lienzo, y no a las esculturas. Este hecho, debido tal vez al costo de la madera y a la escasez de buenos ensambladores, permitió la presencia de unas iconografías ricas y complejas en algunos casos.

Por último, la iglesia debió de constituir una síntesis de los estilos artísticos arraigados en la Península Ibérica a finales de la Edad Media ya que coexistían piezas flamencas con otras debidas seguramente a talleres andaluces o castellanos, e incluso es probable que alguna de las representaciones de la «Quinta Angustia» estuviera imbuida de la estética hispano-flamenca.

La parroquia de Santa Cruz en el siglo XVI posee, por tanto, un doble interés: el de ser un claro ejemplo artístico de la primitiva cristianización de Tenerife, basada más en el clero secular y sus enseñanzas que en el regular, el cual introduciría advocaciones propias a su orden, además del valor como fiel testigo de la plástica flamenca e hispana.

ABREVIATURAS

AHPT.	Archivo Histórico Provincial de Tenerife.
AMT.	Archivo Miguel Tarquis. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.
AOT.	Archivo del Obispado de Tenerife.
APCS.	Archivo Parroquial de la Concepción de Santa Cruz.