

COMENTARIOS EN TORNO A UN RETABLO. NOTICIAS DE FERNANDO ESTÉVEZ Y LA ACTIVIDAD DE SU TALLER EN LA OROTAVA (1809-1821)

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

Universidad de Granada

RESUMEN

Las actividades emprendidas por Fernando Estévez a principios del siglo XIX son un testimonio de sus inquietudes artísticas y de las relaciones que mantuvo con importantes personajes de la sociedad insular. Este artículo profundiza en el análisis de dichas circunstancias y pretende revisar algunos parámetros con que se habían enjuiciado sus primeras obras, a las que ahora hay que sumar el antiguo retablo de Ánimas de la parroquia matriz de La Orotava que he podido documentar y estudio con detalle.

PALABRAS CLAVE: retablo, escultura, Estévez, Ánimas, Clasicismo, La Orotava.

ABSTRACT

«Comments around an altarpiece. News about Fernando Estévez and his workshop activity in La Orotava». The activities undertaken by Fernando Estévez in the early XIX century are a testimony of his artistic interests and the relationship maintained with important figures of the island society. This article deals with the analysis of mentioned circumstances and pretends to revise some parameters in which some of his first works had been examined. Nowadays, the Sols ancient altarpiece of La Concepcion, the first parish church, has to be included now that it has been possible to date it and is being studied by myself.

KEY WORDS: altarpiece, sculpture, Estévez, Solus, Classicism, La Orotava.

La producción escultórica de Fernando Estévez (1788-1854) constituye un testimonio de las inquietudes que sintieron en vida muchos artistas de siglo XIX, quienes otorgarían a sus múltiples creaciones un lenguaje propio y personal. El interés que el imaginero tinerfeño manifestó por los avances de su tiempo le llevaron a desarrollar un estilo acorde a la época en que se desarrolló su larga existencia, proclive en todo a las transformaciones sociales que rompieron las estructuras heredadas del Antiguo Régimen y los sistemas de aprendizaje artístico más convencionales (formación empírica de taller). Últimamente esta premisa se ha convertido en una clave imprescindible para comprender el desarrollo de los *estilos* o de las cuali-

dades formales que dichos maestros recurrieron en un momento dado, sobre todo si atendemos a los vínculos que el mismo Estévez y otros contemporáneos mantuvieron con organismos instituidos en el Ochocientos. De ahí que sus obras e intervenciones públicas descubran a un hombre que participa intensamente del contexto que le tocó vivir, dotado de una extrema sensibilidad y de amplias dotes creativas, a la vez que partidario de la política liberal o de las modas europeas que llegaban a Canarias desde el exterior¹.

Sin ánimo de profundizar en esas cuestiones, este ensayo estudia la dedicación del artífice a una faceta que aún no se había podido vincular con su obra: la retabística. Para ello procuraré contextualizar trabajos que desarrolló en La Orotava después de concluir su formación en Las Palmas, momento en que se han podido documentar nuevos diseños para retablos y otros bienes muebles. Se trata, por tanto, de obras secundarias en una trayectoria profesional de largo alcance, aunque a la hora de analizarlas no deberían olvidarse las constantes que condicionaron el ejercicio artístico o los problemas con que muchos maestros desempeñaban aún el oficio de escultor. En un periodo abierto a los cambios y a la novedad del clasicismo, Estévez supo valerse de los primeros trabajos que contrató para obtener un reconocimiento unánime en la década de 1820. Es entonces cuando sus efigies alcanzaron una mayor madurez, presentaban inmejorables soluciones técnicas y eran requeridas desde algunos templos de La Palma², Gran Canaria³ y Lanzarote⁴, si bien ya lo habían hecho previamente otras parroquias de La Gomera⁵ y del norte de Tenerife. Lástima que las circunstancias cambiaran drásticamente poco después y que los efectos de la Desamortización de Mendizábal (1835-1836) o la decadencia del culto tras el advenimiento del Liberalismo en 1833 limitaran el volumen de encargos que su taller había atendido con anterioridad.

¹ Becario de investigación. Departamento de Historia del Arte y Música.

² La bibliografía sobre Estévez no es amplia y responde siempre a similares puntos de vista, cercanos a los principios descritos. Los principales estudios sobre su producción imaginera podrían identificarse con los firmados por Sebastián PADRÓN ACOSTA: *El escultor canario Fernando Estévez (1788-1854)*. Santa Cruz de Tenerife, 1943; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: «Biografía de don Fernando Estévez (1788-1854)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 24 (1978), pp. 541-594; Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Santa Cruz de Tenerife, 1990 (capítulo del artista en pp. 286-369); y Ana M^a. QUESADA ACOSTA: «La escultura en Canarias. Del Neoclasicismo al Realismo», en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias, 2001, t. 1, pp. 175-181.

³ Gloria RODRÍGUEZ: *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma, 1985, pp. 46-52, 286-288.

⁴ Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: «Santo Domingo, Las Palmas (datos históricos)», en *El Museo Canario*, núm. 49-52 (1954), pp. 81-90.

⁵ José CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ: «Esculturas del imaginero don Fernando Estévez en Lanzarote», en *Actas de las II jornadas de Historia de Lanzarote y Fuerteventura*. Arrecife, 1990, t. II, pp. 133-147.

⁶ Alberto DARIAS PRÍNCIPE: *Lugares colombinos en la villa de San Sebastián*. Santa Cruz de Tenerife, 1986, pp. 67-68.

En este ambiente y en un amplio lapso temporal que podríamos delimitar entre 1809 (datación de su primera talla) y 1821 (año en que empieza a contratar importantes bienes para otras islas), se produjeron ciertas transformaciones que permitieron al imaginero obtener una enorme popularidad entre sus contemporáneos. Entiendo que en esas fechas se situaría el primer periodo de su actividad profesional, seguida de una fase de madurez (circunscrita a las décadas de 1820 y 1830) para concluir luego con piezas de los años cuarenta, cuando es perceptible un incipiente Romanticismo en la expresividad de esculturas que concluyó entonces⁶. En esta ocasión me centraré en los trabajos relativos a su primera etapa, tal vez los peor conocidos y abiertos a una indefinición estética que deja entrever rasgos de tradición barroca, novedosas propuestas de corte clásico e influencia de las tallas genovesas que poseían templos de Tenerife, tal y como ha advertido con acierto el profesor Pérez Morera⁷. En esa época el artista concretó poco a poco su estilo y, sin pretenderlo, popularizaría un tipo de imagen que se distanciaba de las creadas años antes por Luján Pérez y otros maestros insulares del siglo XVIII.

TALLER EN LA OROTAVA

No cabe duda de que el aprendizaje de cualquier artífice constituye un periodo de interés para comprender su evolución profesional o el alcance de las iniciativas emprendidas con posterioridad. En el caso de Estévez la repercusión de esta circunstancia es mayor si atendemos a los medios que el Archipiélago ofrecía entonces para aleccionar a sus artistas, pues, al igual que otros contemporáneos, pudo acceder a una instrucción que superaba la anterior enseñanza en el taller. Sin embargo, no se ha probado la primera formación que recibió en el convento de San Lorenzo junto a fray Antonio López, a quien Santiago Tejera atribuyó una improbable dedicación al Arte. A la hora de biografar a Luján Pérez en 1914 llamó la atención sobre el desconocimiento que entonces se tenía de la trayectoria del maestro orotavense y, entre otras noticias inéditas, citó por primera vez su partida de nacimiento, el contacto entre ambos durante un segundo viaje de Luján a Tenerife (1805) y la supuesta vinculación que la familia Estévez mantenía entonces con el cenobio franciscano de La Orotava⁸.

⁶ A pesar de las opiniones vertidas sobre el tema, coincido con otros investigadores al valorar rasgos románticos en obras que el artista contrató en la década de 1840: *El Nazareno* y la *Dolorosa* del exconvento de Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma (1841) o la *Inmaculada* que la parroquia matriz de La Laguna exhibe como titular (1847). Comentarios al respecto en Jesús PÉREZ MORERA: «Nazareno», en *Arte en Canarias...*, t. II, pp. 454-455; y Pablo F. AMADOR MARRERO: «La Inmaculada de La Laguna. Análisis técnico y restauración», en *Purísima* [catálogo de la exposición homónima]. La Laguna, 2004, pp. 79-80.

⁷ Jesús PÉREZ MORERA: «Nazareno...», t. II, pp. 454-455.

⁸ Santiago TEJERA Y DE QUESADA: *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de Luján Pérez*, Madrid, 1914, pp. 73-74.

Pese a los intentos de hallar noticias al respecto, los únicos datos que se conocen de fray Antonio refieren su actividad religiosa en varios conventos de la comarca (principalmente en La Orotava y en Los Realejos), obviando siempre aptitudes para el trabajo escultórico que han defendido Tarquis y otros historiadores con posterioridad⁹. El asunto requiere la mayor atención y un serio esclarecimiento documental, ya que el calificativo otorgado al fraile tinerfeño de lector en Artes no implica necesariamente conocimientos de Bellas Artes. Dicho término alude sólo a las Artes Liberales (desde la Edad Media estudios agrupados en el *Trivium* y *Quadrivium*), como se entendía en la época y recordó hace unos años Hernández Perera¹⁰. La lectura errónea que Tejera hizo de esta apreciación quizá haya originado un malentendido que no puede resolver la documentación existente y que, en cualquier caso, no impide un vínculo del artista con los frailes franciscanos de San Lorenzo. No olvidemos que este convento era un centro donde muchos jóvenes de la localidad aprendían las primeras letras o que recibió elogios de autores como Viera y Clavijo, quien llegaría a compararlo con El Escorial atendiendo a las bondades de su emplazamiento y a los recursos que poseyó entonces¹¹. A raíz de ese hecho convendría matizar si la instrucción que Estévez recibe desde la infancia estuvo familiarizada con el dibujo y otras disciplinas artísticas, aunque, como ya se ha planteado, el modesto taller que mantenía su padre pudo animarle a trabajar como orfebre y joyero en un momento dado¹².

Referencias en documentos del Ochocientos sí avalan una vinculación posterior con Luján Pérez, quien debió enseñarle rudimentos básicos de escultura y cuestiones técnicas de mayor complejidad¹³. A esta formación práctica que se desarrollaba en el obrador lujanesco (abierto en el domicilio familiar de la calle Santa Bárbara, Las Palmas) debe unirse la asistencia a la escuela de dibujo que la Real

⁹ Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: «Antonio López, imaginero del XVIII al XIX», en *La Tarde*, 8/ XII/1975; y «Biografía...», pp. 543-544. También recoge su testimonio Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, pp. 296-297.

¹⁰ Jesús HERNÁNDEZ PERERA: «Ante la exposición conmemorativa del II centenario de Fernando Estévez. La serenidad clásica de un gran escultor», en *El Día*, 18/XII/1988.

¹¹ José VIERA Y CLAVIJO: *Noticias Generales de la Historia de Canarias*. Madrid, 1978, t. II, p. 339-340.

¹² Pese a que la trayectoria de Juan Antonio Estévez como platero es aún desconocida, varios documentos insisten en su dedicación a la joyería. Sirva de ejemplo el testamento de M^a. Carmen Ramos (febrero de 1788), quien declara en él haberle encargado unos zarcillos de oro y ajustar la hechura por un total de 8 reales de plata. APCO: Caja III de testamentos, expedientes sin clasificar.

¹³ Si obviamos las hipótesis vertidas sobre este asunto, pocos documentos refieren la formación de Estévez en Las Palmas. A la conocida alusión del tema en el elogio que la Academia dedicó al artista tras su fallecimiento en 1854 sumo ahora el juicio del prebendado Pacheco y Ruiz, quien al citar obras suyas en la Catedral de La Laguna lo menciona como discípulo de Luján. Cfr. Antonio PACHECO PEREIRA Y RUIZ: *Noticia histórica de la erección de la S.I. Catedral de San Cristóbal de la M.N y L. ciudad de La Laguna de Tenerife*, cap. 5, f. 17 (manuscrito inédito). BULL: Fondo Antiguo. Ms 27 (i), 83-1/29.

Sociedad Económica mantenía en la capital, dirigida por el mismo Luján desde que fallecieron Diego Nicolás Eduardo (1733-1798), el canónigo Jerónimo Roo (1737-1802) y otros promotores de la incipiente Academia¹⁴. En ella asimilaría principios elementales de pintura y nociones de dibujo o composición arquitectónica (dominio de órdenes y tipologías), indispensables en el programa docente de muchos organismos de este periodo. Lo que no queda tan claro es el contacto entre ambos artífices coincidiendo con el segundo viaje de Luján a Tenerife, ya que ni éste ni su posible relación con la familia Nieves-Ravelo y otros vecinos del Puerto de la Cruz son citados en la abundante documentación que se generó a su alrededor.

Sí sabemos, en cambio, que algunos familiares del imaginero tinerfeño residieron en Las Palmas a principios del siglo XIX, quizá con el fin de atender tareas profesionales. Ahora resulta significativa una estancia allí de su padre en 1801, puesto que en noviembre de ese año tuvo que comparecer ante un escribano de la capital grancanaria para declarar sobre un pleito en que se vio involucrado. El motivo de la disputa era el paradero de un sóleo de plata que pertenecía a la efigie de San Cayetano y los mayordomos de la parroquia de La Concepción le habían prestado con anterioridad. Según informa, la pieza fue requerida por él mismo como modelo a la hora de realizar una similar para la imagen de San Antonio Abad que recibía culto en La Matanza, previo encargo de José de Lugo¹⁵. Sin duda, estos datos prueban el reconocimiento dispensado al taller familiar o la cotidianeidad con que se abordaría el traslado de Fernando a Gran Canaria en los primeros años del Ocho-cientos.

Aún se desconocen muchas noticias de esa medida, aunque apuntes posteriores confirman una dedicación del joven Estévez a la escultura desde el mismo tiempo en que inició su aprendizaje con Luján. En los completos *Anales* que Álvarez Rixo escribió en el siglo XIX existen referencias de un pequeño *crucifijo* concluido por el artista en torno a 1809 y que poseía en el Puerto de la Cruz N. Carrillo, entonces vecino de la calle Nueva. El interés del relato viene dado por el supuesto milagro que protagonizó la talla, cuando *el día menos pensado empezó a mostrar gotas de sudor y varias personas a empapar algodoncitos devotamente*. Sin embargo, como pudieron certificar luego varios testigos, dicho efecto era consecuencia *de la mala calidad o preparación del albayalde con que se hallaba pintada*. Tal vez lo importante sea que su propietario adquirió la pieza mientras Estévez se encontraba en Las Palmas *aprendiendo escultura*¹⁶.

¹⁴ Un estudio del centro en Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Manuel A. ALLOZA MORENO y Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp. 13-23.

¹⁵ Juan Antonio Estévez excusa el problema atendiendo a una remisión posterior del sóleo al párroco de la Victoria, quien se negaría a entregarlo y originó un acalorado enfrentamiento con los mayordomos orotavenses. Cfr. AHDT: Fondo Histórico Diocesano. Legajo 1604, documento 24.

¹⁶ José Agustín ÁLVAREZ RIXO: *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava (1701-1872)*. Puerto de la Cruz, 1994, p. 208.



Narraciones de este tipo avalan la popularidad de las obras del maestro en fechas tempranas, aunque su primera efigie no está bien documentada hasta 1809. En ese año la mayordomía parroquial de Los Remedios, La Laguna, le abonó 33 pesos por la ejecución de una *Magdalena penitente* para el paso de Cristo Predicador, conservada ahora en una capilla de la Catedral tras alterar su primitiva composición¹⁷. Desde entonces abriría taller en su domicilio de La Orotava y atiende una demanda que creció con el paso del tiempo, incluyendo encargos muy variados y no solamente escultóricos. Tales circunstancias confirman su presencia en la Villa a principios de 1809, si bien varias escrituras lo mencionan allí con posterioridad y prueban una temprana colaboración con instituciones locales.

De las imágenes que concluyó entonces y su vinculación con comitentes de la comarca se van conociendo nuevos datos, lo que probaría una mayor relación con la actividad de su padre y otros artistas instalados en La Orotava. A los trabajos emprendidos para los templos villeros habría que sumar encargos llegados entonces de La Laguna o piezas tan interesantes como la *Dolorosa* que conservaba la parroquia del Realejo Bajo, antes atribuida a Luján y desaparecida en el incendio que asoló su fábrica en 1978. Tal y como se ha afirmado recientemente, es viable su identificación con la talla de igual iconografía que los franciscanos de dicha localidad recibieron en 1817. La nueva datación impide el anterior vínculo con el obrador lujanés (Luján fallece en 1815) y sus cualidades la aproximan a otras efigies que Estévez esculpió en esos años, no carentes de interés por su prestancia y expresividad¹⁸.

De igual modo se ha probado la dedicación a tareas de reforma y modernización en obras anteriores. Ello reportaría una actividad constante a su taller, ya que esculturas intervenidas en la década de 1810 revelan la actuación del maestro. Así, por ejemplo, el clérigo Domingo Calzadilla refiere en su testamento que en diciembre de 1814 debía estofar dos imágenes de *San Bartolomé* y *El Salvador del Mundo*, pertenecientes a la ermita que miembros de su familia dotaron a principios del Setecientos en el pago de La Corujera (Santa Úrsula)¹⁹; y en esas fechas concluiría la restauración efectuada al *San Pedro penitente* que aún posee la parroquia matriz de La Orotava, si bien las cuentas de fábrica no citan su nombre al detallar el pago de 18 pesos por los arreglos practicados²⁰. Ésta es una interesante pieza del siglo XVII (quizá atribuida de un modo erróneo a Sebastián Fernández) y debió influir en la

¹⁷ Carmelo JIMÉNEZ FUENTES: *Catálogo de esculturas de la Catedral de La Laguna* (Memoria de licenciatura inédita, Universidad de La Laguna). La Laguna, 1986, p. 62.

¹⁸ AA.VV.: *Semana Santa, Los Realejos*. Los Realejos, 2003, pp. 94-95.

¹⁹ Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Historia de Santa Úrsula*. Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 313.

²⁰ APCO: *Libro III de cuentas de fábrica*, f. 190r. Pese a esta medida, el descargo que alude a ella es citado después de otras efigies contratadas con Estévez. Esa circunstancia otorga verosimilitud a la identificación del artista, como expuso antes Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: «Biografía...», pp. 549-550.

composición de efigies homónimas que esculpe luego para la parroquia de La Concepción en La Laguna y El Salvador de Santa Cruz de La Palma (1822)²¹.

Los encargos en este primer periodo incluyen obras de fino acabado como el *San Juan Bautista* de Telde (c. 1819)²² o la *Virgen de Los Remedios* del Realejo Alto (iglesia parroquial de Santiago Apóstol), de dudosa filiación para algunos autores²³ y en realidad fiel exponente de una serie de figuraciones femeninas que el artista reiteró hasta los años treinta con un modelo similar [imagen 1]. Camacho y Pérez-Galdós pudo datarla en 1817, aunque el Niño Jesús que completa su representación es anterior y debió pertenecer a la imagen que reemplazaría el trabajo de Estévez²⁴. Estas sustituciones fueron una práctica habitual en la época y prueban el fácil acomodo del maestro a esquemas de alta idealización formal, próximos en muchos detalles al clasicismo que imperaba desde finales del siglo XVIII como referente de modernidad.

Pero, sin duda, las actuaciones emprendidas en la Villa son las que prueban mejor la notoriedad que alcanzó su obrador. Desde el mismo tiempo de su llegada a La Orotava desarrolló una importante actividad en varios templos de esta población, reemplazando viejas efigies vestideras y decorando interiores con bienes que respondían a los principios de simetría y orden que caracterizaban al *gusto moderno*. Debió sintonizar pronto con los comitentes de la localidad y emprender significativas intervenciones en la parroquia de La Concepción, ermitas y conventos del centro urbano. En dichos inmuebles se han podido documentar obras suyas con anterioridad a 1820, por lo que no está de más pensar en un temprano reconocimiento del artista en ese entonces. Con él obtendría cierta popularidad en el medio que le rodeaba o el bagaje necesario para afrontar luego proyectos de mayor envergadura.

Los encargos promovidos por la parroquia matriz serían decisivos a la hora de otorgar continuidad al trabajo en su taller, ya que, por ejemplo, entre 1805 y 1820 las cuentas de fábrica mencionan el encargo de al menos tres esculturas y la reforma ya citada del *San Pedro penitente*²⁵. Todas presentan distinto formato y precio (oscilan entre 52 y 120 pesos), si bien resultan atrayentes por motivos que

²¹ Últimos estudios de la talla orotavense en Clementina CALERO RUIZ: *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 320; y Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Catalogación de obras e historiografía», en *El Tesoro de La Concepción* [catálogo de la exposición homónima]. La Orotava, 2003, pp. 127-128.

²² Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, pp. 324-325.

²³ A la reticencia que mostraron a su atribución Gerardo FUENTES PÉREZ y Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: «Arte», en *Los Realejos. Una síntesis histórica*. Los Realejos, 1996, p. 129, cabe unir las hipótesis de Francisca Isabel PERERA PÉREZ: «La imagen de Nuestra Señora de Los Remedios. Los Realejos (Tenerife)», en *Actas del VII Coloquio de Historia Canario-Americana (1986)*. Las Palmas, 1990, t. II, pp. 537-546. Esta investigadora situaba su origen en un convento de la localidad (circunstancia a todas luces inviable) y proponía un origen foráneo.

²⁴ Guillermo CAMACHO Y PÉREZ GALDÓS: *Iglesias de La Concepción y Santiago Apóstol*. Los Realejos, 1983, pp. 49, 65.

²⁵ APCO: *Libro III de cuentas de fábrica*, f. 190r.



evidencian la concreción de un estilo más personalizado: *Santa Lucía* presenta rasgos italianizantes y cercanía a láminas grabadas de corte clásico, mientras que la pequeña talla de *San Blas* remite a un modelo conocido en Las Palmas por efigies importadas de Madrid o la posterior interpretación que Luján Pérez hizo de ellas²⁶.

Mayor interés adquiere una escultura de *San Joaquín* que ha pasado desapercibida para muchos autores, aunque Tarquis la dio a conocer junto a las anteriores en una biografía que dedicó al artista en 1978²⁷ [2]. Se trata de una elegante representación de 111 cm, confundida a veces con un San Daniel que citan inventarios del siglo XIX en el templo, y clara muestra del periodo de indefinición estética que experimentaba entonces el obrador de Estévez. En ella reinventa esquemas dieciochescos y consigue un acabado de cierta originalidad para su catálogo, prescindiendo de las cualidades que luego mostrarán otras figuraciones masculinas que se le atribuyen en Lanzarote, Tenerife y La Gomera. Varios detalles prueban la autoría del maestro (técnica, tratamiento de las telas encoladas, peana) o el acomodo que mostraba ante los referentes estéticos que pudo conocer en su entorno más próximo. Sin embargo, es probable que su trabajo se haya limitado a componer una nueva efigie con elementos de la pieza anterior. La cabeza, manos y otros elementos de talla (hoy repintados y alterados) deben pertenecer a la obra sustituida, objeto de una festividad que alcanzó cierto esplendor en la parroquia a lo largo del siglo XVIII²⁸.

Las tres imágenes obedecen a la actividad desplegada por el presbítero Domingo Valcárcel y Llarena (1751-1824) como mayordomo de fábrica, cargo que ostentaba desde que en 1781 un visitador le instó a renovar los enseres de la vieja parroquia. Desde entonces se convertiría en un personaje clave para el enriquecimiento de la iglesia de La Concepción y otros templos de la Villa, cuyo patrimonio incrementó con frecuentes legados, imposiciones o limosnas²⁹. Mantuvo una estrecha amistad con importantes comitentes de la localidad y ocupó en varias ocasiones la mayordomía de hermandades y cofradías, circunstancia que a la vez le permitió patrocinar obras en las que Estévez intervino de un modo efectivo. Sin ir más lejos, el retablo de Ánimas que centra este estudio fue ideado por el artista mientras Valcárcel ocupaba la dirección de su confraternidad en el templo matriz. De este modo la nueva construcción neoclásica (1815) participaba del programa decorativo que dicho religioso y otros personajes emprendían en el inmueble de La Concepción, entonces sin concluir e inaugurado parcialmente en diciembre de 1788.

²⁶ Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, pp. 329-330, 350; y Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Catalogación de obras...», pp. 161-164.

²⁷ Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: «Biografía...», pp. 548-549.

²⁸ De ella hay algunas referencias en los libros de entierros, donde se alude con frecuencia a su desarrollo y las limosnas recibidas con ese fin.

²⁹ Sirvan de ejemplo algunos bienes que cede en su testamento a la fábrica parroquial, entre ellos piezas de plata y las pequeñas esculturas de *San Diego* y *San Nicolás*, colocadas luego en el oratorio de la sacristía. Ahora se exhiben en las nuevas salas del Tesoro. Cfr. APCO: Testamento de Domingo Valcárcel y Llarena (abril de 1815). Caja IV de testamentos, expedientes sin clasificar.

Es probable que otras intervenciones en la parroquia mayor de la Villa correspondan también a este periodo y no a fechas tan tardías como se supone, aunque la escasez de noticias documentales impone cautela a la hora de emitir hipótesis sobre el tema. Entiendo que éste podría ser el caso del grupo escultórico de *San Pedro* que preside un retablo lateral, estudiado recientemente como una de las creaciones más originales del autor³⁰. En efecto, el conjunto evidencia la asimilación de recursos novedosos e insólitos en Canarias por su componente conceptual, si bien algunas tentativas de buscar un posible referente en obras locales resultan incongruentes³¹.

Lástima que los documentos conocidos hasta ahora silencien la génesis de tan importante encargo, pese a que algunas anotaciones en las cuentas de fábrica refieren la adquisición de un trono para procesionar la efigie existente en 1810³² o problemas con las funciones que sus cofrades organizaban en la década de 1820. En este sentido cobra interés un oficio redactado en 1826, donde los beneficiados del templo piden licencia al obispo para sufragar las libras de cera que requería su festividad. Según exponen, ello era debido a un desinterés de los fieles por su desarrollo y no tener con qué sufragarlas, pues *si en otra época se hallaban con facultades suficientes para atender a este objeto, en el día sucede al contrario por las circunstancias de los tiempos y estar reducidos a un pequeño número de individuos con respecto a lo antiguo*³³. Si nos ceñimos al documento anterior resulta improbable datar la efigie en un periodo de decadencia para el culto de San Pedro y su cofradía, aunque tampoco queda claro que ésta fuera su comitente. Lo que sí parece aventurado es atribuir a los clérigos y beneficiados de la parroquia una participación determinante en su diseño o contratación, como ha afirmado Fuentes Pérez en un último análisis del grupo³⁴.

Las ermitas se beneficiaron igualmente de los modernos trabajos del escultor orotavense y sus patronos invirtieron altas sumas de dinero en la renovación de edificios que habían sido fundados con anterioridad. Así, para el pequeño templo del Barranco de la Arena esculpió al menos dos obras (la *Virgen del Carmen* y quizá un *San José con el Niño*, hoy muy repintado), aunque sus intervenciones en la ermita del Calvario despiertan un mayor interés por varios motivos. La amistad que Estévez y sus hermanos mantuvieron con clérigos de la familia Calzadilla (entonces mayordomos del recinto y vecinos en la calle de La Carrera) avala una total dedica-

³⁰ Gerardo FUENTES PÉREZ: «La Academia, el modelo y la técnica de Fernando Estévez en la imagen de San Pedro Apóstol de La Orotava (Tenerife)», en *XVI Coloquio de Historia canario-americana* (2004). Las Palmas, 2006, pp. 1015-1030.

³¹ No encuentro oportuna la suposición que localiza su modelo en el cuadro de la *Conversión de La Magdalena* que remata el actual retablo de La Candelaria, situado ahora en una capilla lateral de la parroquia. Como luego expondré, en esas fechas ni el lienzo ni el altar se encontraban en el templo de La Concepción. Últimas investigaciones deben referirse a esta pintura en concreto, que además confunden con la de *Jesús y la Samaritana* existente en el retablo de La Misericordia.

³² APCO: *Libro III de cuentas de fábrica*, f. 210v.

³³ APCO: Caja v de cofradías. Expedientes sueltos sin clasificar.

³⁴ Dicho autor también es partidario de situar su ejecución entre 1827 y 1830. Cfr. Gerardo FUENTES PÉREZ: «La Academia, el modelo...», pp. 1.020-1.021.

ción del artista a la reedificación de este inmueble, por lo que también pudo dirigir tareas de ampliación en la antigua fábrica del siglo XVII y el retablo neoclásico que aún se construía para ella en 1815. Pero, sin duda, lo más destacado de esa iniciativa fue la renovación de las imágenes que recibían culto en el recinto, de modo que ya en diciembre de 1814 Domingo Calzadilla declaraba haber costeado el grupo de *La Piedad* y las efigies titulares de *San Isidro* y *Santa María de la Cabeza*³⁵. Con esta medida se iniciaban las actuaciones previstas en el interior de la ermita y, sin pretenderlo, el mismo Estévez y sus patronos la convirtieron en referente para otras iglesias de La Orotava que promovían similares proyectos de reforma o renovación artística.

Esta ingente actividad es paralela a los encargos que recibió de varios conventos de la Villa, sometidos entonces a reformas de índole estético o reconstrucciones motivadas por la acción devastadora del fuego. Son muchos los trabajos emprendidos en dichos complejos coincidiendo con un contexto de crisis para el régimen conventual, si bien conviene recordar actuaciones desarrolladas en los templos que agustinos y franciscanos poseían en la localidad. De las novedades ofrecidas por el primero de ellos se conocen más noticias, ya que varios documentos de 1821 refieren los adelantos promovidos desde principios de siglo. Entonces se había instalado en su iglesia un nuevo púlpito y cancel, montado algunos muebles de corte clásico o adquirido efigies que el artista esculpió poco antes. Entre ellas se encontraba una representación de *Santo Tomás de Villanueva* que los propios frailes calificaron de *hermosa imagen* y después del proceso desamortizador fue trasladada a la parroquia de La Concepción, donde es conservada en la actualidad. Conveniría, por tanto, cuestionar algunas hipótesis que vinculaban a la hermandad de la Vera Cruz con su culto³⁶ e identificarla con la escultura colocada en el convento en 1816, como ha precisado con acierto Rodríguez Morales. Ahora sabemos que obedece a una petición de fray José Lorenzo Estévez, quien costearía después la vidriera de un retablo lateral en que era exhibida (1818)³⁷.

Más complejo es el vínculo que el artista sostuvo con el cenobio franciscano de San Lorenzo, puesto que sus trabajos allí son consecuencia del incendio que lo destruyó en abril de 1801. Recibió varios encargos para decorar el templo que se reconstruía a principios de siglo siguiendo planos de José de Betancourt y Castro (1757-1816) y Miguel García de Chávez (1734-1805), quienes aparecen vinculados a su rehabilitación en un momento dado³⁸. No obstante, en la década de 1810

³⁵ Manuel HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: «Arte y religiosidad barroca en Canarias: el Calvario de La Orotava y su ermita», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLV (2001), pp. 245-246.

³⁶ Manuel Ángel ALLOZA MORENO y Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Misericordia de la Vera Cruz en el beneficio de Taoro, desde el siglo XVI*. Santa Cruz de Tenerife, 1984, pp. 313-314.

³⁷ AHN: Clero. Libro 2556, f. 15v, dato citado también por Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna* (tesis doctoral en curso). Agradezco a este autor la posibilidad de consultar su tesis sin estar concluida.

³⁸ Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Un canario al servicio de Carlos III. José de Betancourt y Castro*. La Laguna, 1988, p. 136; y Juan Alejandro LORENZO LIMA: «El completo saber de un oficio. Miguel



los frailes informaban del abandono de la fábrica anterior y su intención de comenzar las obras de una nueva, *para cuyo efecto —señalan— tiene el convento toda la madera que ha de llevar la iglesia y no hay dos meses que se subió la cantería del Puerto para la escalera que sube al coro y para las ventanas de la referida iglesia*³⁹. La documentación investigada aporta noticias sobre piezas que Estévez esculpió para este complejo, destacando la de *San Francisco* que aún se conserva en su capilla. Bien atribuida al imaginero desde hace unas décadas⁴⁰, es una elegante talla que presenta ciertos convencionalismos e interés por las decoraciones que muestra su atuendo. Con ellas se confirma el carácter arcaizante de algunas efigies de este periodo y su apego a motivos vigentes en el siglo anterior, conocidos en Canarias por la importación de tejidos europeos o las esculturas que Benito de Hita y Castillo (1714-1784) envió a Tenerife en la década de 1760⁴¹.

Para el convento de San Lorenzo también contrató obras que responden a un encargo particular, otro medio recurrido para obtener encargos en estos primeros años de actividad profesional. La nueva *Dolorosa* de la iglesia franciscana fue solicitada por el influyente José de Betancourt y Castro, quien lo hace constar con detalle en su testamento de 1816. Refiere en él que debían entregarse al escultor 50 pesos por su labor, recomendándole *el esmero y exactitud con que debe ejecutarla para que salga a tiempo la cabeza y manos con sus respectivos barnices*. Completaba así las medidas previstas para revitalizar las celebraciones del Santo Entierro que antes organizaba la casa de Villafuerte y su familia incrementó en esas fechas con otras donaciones⁴². Después de que las autoridades civiles clausuraran el cenobio fue trasladada a la parroquia de San Juan y sin temor a equívocos podría estimarse como uno de los mejores trabajos del maestro en esta etapa inicial, habida cuenta de la corrección del modelado, su cuidada expresividad o la sutileza con que fue concebida siendo una imagen vestidera⁴³.

García de Chávez (1734-1805) y la arquitectura orotavense de su tiempo», en *Actas del XVII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2006) (en prensa).

³⁹ AHN: Clero. Legajo 1802, expedientes sueltos sin clasificar.

⁴⁰ Alfonso TRUJILLO RODRÍGUEZ: *San Francisco de La Orotava*. La Laguna, 1973, pp. 55-56.

⁴¹ Entre ellas se encontrarían las representaciones de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier* (Sevilla, 1763-1764) que exhibe la parroquia de La Concepción, tal vez colocadas por Estévez en el nuevo retablo de Ánimas que diseñó para ese templo en 1815. Ambas proceden del colegio jesuita de San Luis Gonzaga y poseen motivos ornamentales que no son ajenos a la producción del imaginero tinerfeño. Cfr. Juan Alejandro LORENZO LIMA: «San Ignacio de Loyola», en *La Huella y La Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas, 2004, pp. 456-459; y «San Francisco Javier», en *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias*. Garachico, 2006, pp. 154-155.

⁴² APCO: Caja 1 de testamentos, citado previamente por Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Un canario...*, p. 145; y *El paso de la Oración en el Huerto, de los franciscanos de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife, 2000, pp. 88-91.

⁴³ Últimas valoraciones sobre el tema en Juan Alejandro LORENZO LIMA: *El legado del Farrobo. Bienes Patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento, 2008, pp. 124-125/núm. 38.

La búsqueda y la reiteración de modelos fue común en este periodo, por lo que también resulta aplicable a otras efigies del imaginero que fueron concebidas para el culto doméstico. De ellas apenas se conservan ejemplares en la actualidad, aunque ahora analizaré dos pequeñas tallas que revelan la intervención del artífice y en 2002 formaron parte de una exposición organizada en La Orotava, aunque entonces no fueron atribuidas de un modo convincente⁴⁴. Se trata de un *Cristo* de correcto tallado y un *Niño Jesús*, ambas conservadas en colecciones particulares de la localidad. De ellas es más atractiva la recreación infantil, puesto que reproduce un modelo común cuando esculpe obras para completar representaciones de mayor alcance (generalmente efigies marianas o de San Pedro y San José) [3].

La pieza no supera los 25 cm y presenta un acabado interesante, digno de ponerse en relación con el aportado en trabajos de la segunda década del siglo XIX. A pesar de sus reducidas dimensiones ofrece el habitual esmero en la talla y un prototipo que conviene codificar en rasgos concretos por su frecuente repetición. A la hora de componer las cabezas Estévez gustaba de volúmenes compactos, cabellos rizados y rostros de configuración redondeada, con amplia frente, finas cejas, ojos abiertos (por lo general de cristal), altos pómulos y pequeña boca. Se trata de un esquema representativo que muestran sus mejores interpretaciones infantiles (entre ellas los ángeles del *San Pedro papa* de La Orotava), enriquecidas siempre con una cuidada policromía que tuvo como rasgo característico el sonrosado de las mejillas.

Las condiciones descritas son advertidas en muchas creaciones del maestro, por lo que no es casual su reiteración en la pequeña obra que tratamos y en otras que conservan inéditas templos del norte de la isla. Muestra de ello serían un *Niño Jesús* en la parroquia de Garachico o el que acompaña a *San José* en un grupo escultórico que posee la iglesia de La Concepción en La Orotava, ambas con origen incierto y aún sin documentar [4-5]. Al parecer, la primera pertenece a la *Virgen del Rosario* que recibía culto en el convento dominico del lugar, aunque no he hallado noticias al respecto ni su posible datación⁴⁵. Más controvertido es el estudio del grupo orotavense, ya que al existir tres esculturas en el templo con igual iconografía es imposible establecer una identificación certera de todas ellas⁴⁶. No cabe duda de su proximidad al trabajo de los talleres sevillanos de principios del siglo XVII y de la posterior intervención de Estévez, quien sustituyó el primitivo Niño del conjunto. La incorporación del imaginero tinerfeño es una excelente talla, muy completa por

⁴⁴ Participaron en la muestra *La Orotava: Un lugar habitado por el Arte* (exconvento de Santo Domingo, enero-febrero de 2002), de la que no se publicó catálogo razonado de piezas.

⁴⁵ Agradezco al párroco don Julio Rosquet la información facilitada sobre esta pieza.

⁴⁶ Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Catalogación...», pp. 131-132. Tal vez su origen se sitúe en el cercano convento de San José (derribado en 1868), ya que hay constancia del traslado de una efigie con esa iconografía a la parroquia. Así se desprende de las cuentas parroquiales relativas al periodo 1868-1869, donde también es citada la instalación de su hornacina. Debe tratarse de la obra inventariada en 1868 en el retablo mayor del cenobio: un *San José con un solio de plata y una azucena del mismo metal. El Niño con su corona de plata y una capa de tisú encarnado con galón dorado* (AHMO: Sección Patrimonio. Caja «conventos»).

la indumentaria que presenta y sus decoraciones pictóricas, aunque no deja de reproducir en muchos detalles el esquema citado con anterioridad. Todo ello revela el éxito de unos tipos que identificaban en la época el quehacer del artista y le otorgaron popularidad desde el mismo tiempo en que abrió taller en la Villa.

LA AUTONOMÍA DEL MAESTRO

A pesar de lo que se pensaba anteriormente, las nuevas aportaciones documentales revelan a Fernando Estévez como un artista polifacético que pudo satisfacer encargos de variado signo. Esa circunstancia y el bagaje adquirido en los primeros años de profesión confieren a su actividad un alto interés, ya que nunca disfrutaría de un volumen de encargos tan elevado como el obtenido en la etapa inicial que tratamos (1809-1821). Este hecho le reportó también cuantiosos fondos y una solvencia económica que detallan algunas escrituras de la década de 1810, donde se advierte con frecuencia la rentabilidad del trabajo emprendido o el apoyo dispensado a su familia en momentos puntuales. Testimonio de esa circunstancia podría ser una escritura de compra que realiza en 1815 de la casa familiar, domicilio situado en la calle de La Carrera y no ajeno en apariencia al alzado que luego se dibujó de su fachada para promover en él ciertas reformas⁴⁷ [6].

El propio artífice obtiene en septiembre de 1815 los derechos sobre el inmueble que previamente había escriturado a su favor el presbítero Domingo Valcárcel y Llarena, quien en julio de 1800 lo adquiere al platero Juan Estévez respetando una paga anual a favor del Hospital de La Trinidad. Se trata de la misma vivienda de alto y bajo que éste y su esposa tomaron a tributo en 1783, cuando debieron trasladarse a la Villa después de contraer matrimonio en La Laguna⁴⁸. Lo interesante es calibrar el protagonismo del artista en dicha compra, la disponibilidad de fondos para su adquisición (cobrados en parte con su trabajo en el retablo de Ánimas) y la consabida relación con Valcárcel, pues a ambos debió unirles una estrecha amistad en esos años⁴⁹. No olvidemos que dicho sacerdote le proporcionó varios encargos en la década de 1810 o que el imaginero firma como testigo en sus disposiciones testamentarias con anterioridad (abril de 1815)⁵⁰.

Estas competencias son resultado de un interesante poder que Juan Antonio Estévez firmó a favor de su hijo el 22 de junio de 1815, unos meses antes de

⁴⁷ El expediente de obras se conserva en AHMO: Documentos fichados, ME-23-102.

⁴⁸ Entonces alcanzó una valoración de 13.962 reales, descontando 900 reales de la carga impuesta. AHPT: Pn 2900 (escribanía de José Domingo Perdomo, 7/VI/1800), ff.133r-135v. Sus padres se casaron en la parroquia de Los Remedios de La Laguna en julio de 1777. AHDT: Fondo Santo Domingo. *Libro XII de Matrimonios*, f. 266r.

⁴⁹ AHPT: Pn 3095 (escribanía de Calixto Perdomo y Betancourt, 20/IX/1815), ff. 131r-133r.

⁵⁰ APCO: Testamento de Domingo Valcárcel. Caja IV de testamentos, expedientes sin clasificar.



producirse la transacción comentada. En la escritura Estévez reconoce que éste se encontraba aún bajo su potestad y ejercía *la facultad y arte de escultura con general aprobación*, razón de más para otorgarle cierta autonomía frente a sus hermanos y otros miembros de la familia. Tales ventajas contemplaron legitimidad para que Fernando pudiera tratar, ajustar, comprar o vender cuanto le pareciera y fuera necesario, pues, no en vano, su profesión le obligaba en esos años a *hacer ajustes y contratos, compras y ventas* con frecuencia.

El artista adquiriría de este modo mayor independencia en el ambiente familiar, aunque a la larga dicha circunstancia no fue favorable para sus intereses. El poder también le concedía autoridad a la hora de administrar los fondos disponibles y valerse de ellos para los fines que deseara, entre los que se encontraba la atención prestada a sus padres. Juan Antonio Estévez no dudó al declarar en 1815 que su hijo Fernando *le atiende y socorre con lo que gana, con el cuidado y esmero que es propio de un buen hijo*⁵¹. Esta cita no resulta aleatoria en esas fechas, aun cuando en documentos posteriores haya constancia de ideas similares o de la pertinaz soltería del maestro. Así, por ejemplo, un memorial de 1842 refiere que su conducta moral era *la de un ciudadano honrado y fiel en el cumplimiento de las obligaciones civiles y religiosas, estando exento de todo vicio o mala nota en la república, en la que se ha conciliado la mayor estimación por su comportamiento, con especialidad para sus padres ancianos y enfermos*⁵². Ese hecho justificaría su presencia en La Orotava hasta 1850, año en que aparece censado por última vez en la localidad⁵³ y aún atendía a su madre⁵⁴. Otros hermanos suyos ya habían contraído matrimonio con vecinos de la Villa y residían en la población de un modo permanente⁵⁵.

Sin necesidad de adelantarnos tanto en el tiempo ni profundizar en vínculos familiares, conviene insistir en las medidas que favorecieron su solvencia económica desde el mismo tiempo en que abrió taller en el domicilio paterno. Ésta quedaría sustentada en una creciente labor escultórica y en varios trabajos que dicho obrador atendió antes de 1820, ya que con posterioridad aparece vinculado a la Milicia Nacional (1821-1822) y a la vida municipal a través del cargo de corregidor (1823). Entonces se iniciaron años de una intensa actividad que también le llevan a

⁵¹ AHPT: Pn 3292 (escribanía de Domingo González Regalado, 22/vi/1815), ff. 463v-465v. Citada parcialmente por Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, p. 302.

⁵² AHMO: Actas Plenarias. Legajo 1842, ff.88v-89r, citado por Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Una faceta...», p. 1.519.

⁵³ AHMO: Padrones vecinales. Legajo de 1850, s/f.

⁵⁴ Fallece poco después en la casa familiar que había adquirido el artista (julio de 1851). Su padre, el platero Juan Estévez, había muerto en agosto de 1845. Cfr. APCO: *Libro XI de entierros*, ff. 51r, 124v.

⁵⁵ Éste es el caso de su hermana Gregoria (1796-1883), casada en diciembre de 1822 con Lorenzo Beltrán Ramírez. Del enlace fue testigo el imaginero y luego actuaría como padrino de uno de sus hijos, Lorenzo, bautizado en enero de 1823. APCO: *Libro VII de matrimonios*, f. 200r y *libro XX de Bautismos*, f. 87 r. Antes apadrinó a otro sobrino, hijo de su hermana María (1785-1865). Fue bautizado en diciembre de 1810 y recibió el nombre de Antonio. APCO: *Libro XVIII de Bautismos*, ff. 323v-324r.

diseñar el cementerio municipal (1817-1823), un monumento para la Constitución (1823) y otras actividades de índole urbanístico en la década de 1830⁵⁶. A ellas cabe sumar proyectos previos en la ermita del Calvario (1814-1815) o en parroquias como La Concepción, para la que diseñó el citado retablo de Ánimas y otros bienes que luego trataré con detalle. Además, debe apuntarse una posible dedicación a la docencia del Arte en ámbitos privados o círculos muy reducidos, si bien las primeras noticias en que aparece vinculado a un centro educativo (el *Colegio de los Angeles* que Rafael Fuentes abrió en la Villa) datan de 1823⁵⁷. Algunas notas lo refieren antes como *profesor de escultura* y se conocen varias tentativas de instaurar una escuela de dibujo en la isla, a las que es probable que estuviera vinculado de algún modo. Sin embargo, nada se ha podido documentar al respecto. Lo interesante es que en ese panorama y en sus múltiples ocupaciones Estévez encontraría alicientes para alcanzar un mayor prestigio entre sus contemporáneos o definir un estilo propio, siempre personal y ajeno al de otros escultores coetáneos que reinterpretaban sin variación los modelos de Luján Pérez.

ESTÉVEZ, RETABLISTA Y DISEÑADOR

Las noticias expuestas prueban que los trabajos abordados en las primeras décadas de actividad profesional aportaron nuevos horizontes creativos en la producción del artífice. A su conocida popularidad como imaginero hay que añadir una dedicación a ocupaciones que no deben constreñirse al encargo propiamente escultórico, demostrando así el dominio que alcanzó en otras manifestaciones artísticas como el diseño, la arquitectura en madera (retablos) o la pintura. En este sentido no podemos olvidar que practicó con frecuencia la acuarela y la pintura al óleo (aún se conserva una obra significativa, firmada en 1836)⁵⁸ o que, incluso, llegaría a afrontar encargos de cierta importancia en esta disciplina artística. Entre ellos se encuentra un tardío *retrato de Isabel II* que fue entregado al Ayuntamiento de la Villa y desapareció en el incendio que destruiría el antiguo colegio jesuita, donde era conservado después de las solemnes fiestas que presidió en 1841⁵⁹. Asimismo, su pericia como dorador y policromador de imágenes tuvo que ser reconocida en la época, puesto que muchas obras pasaron por su taller para ser retocadas o *encarnadas* de nuevo. El ejemplo del *Niño Jesús* de la Virgen de la Luz en Guía de

⁵⁶ Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Una faceta...», pp. 1513-1528.

⁵⁷ Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Manuel A. ALLOZA MORENO y Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Organización...*, pp. 37-42.

⁵⁸ Representa una vista de la *Plaza de la Constitución* de la Villa, aparece datada en 1836 y se convierte en testimonio de las reformas urbanas emprendidas allí por el artista. Referencias a ella y a la bibliografía anterior en Manuel A. ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias durante el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife, 1981, pp. 149-150.

⁵⁹ Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Una faceta...», p. 1515.



Isora, su último trabajo documentado, podría ser muestra de ello⁶⁰, aunque no es el único que insiste en la necesidad de estudiar con detalle las actividades secundarias en el obrador del artista.

Otro aspecto a tener en cuenta es el alto presupuesto que alcanzaban este tipo de intervenciones, algo que invitó con frecuencia a rebajar presupuestos y a mantener correspondencia epistolar con los comitentes o promotores. De estas medidas se conocen algunos testimonios importantes⁶¹ y Tarquis comentó con detalle los problemas surgidos en 1827 para concretar el encargo de la *Virgen de Candelaria* de Tinajo (iglesia parroquial del San Roque), obra que finalmente pudo ajustarse por un total de 300 pesos incluyendo su traslado desde La Orotava⁶². Sin embargo, las negociaciones no alcanzaron siempre el acuerdo deseado, ya que, por ejemplo, un clérigo de la parroquia de San Marcos de Icod lamentaba en 1835 la negativa del artífice para trasladarse a la localidad y con el poco presupuesto disponible (200 pesos) dorar allí el nuevo púlpito neoclásico⁶³. Cabe la posibilidad de que el mismo Estévez hubiera diseñado esta pieza en torno a 1817 y que de algún modo interviniera en las pinturas que lo decoran, una copia fiel de apóstoles grabados en serie por Juan Bernabé Palomino (1692-1777)⁶⁴.

Pese a estas constantes, nada sabemos de la relación contractual del imaginero en el primer periodo de su actividad en la Villa. Más bien sucede lo contrario, pues obras que se le atribuían con bastante seguridad no responden a la época y se han podido documentar a maestros posteriores. Éste es el caso de un trono interesante por su relación con el diseño y el tallado de amplios conjuntos lignarios, lo que prueba una dedicación menor a ese tipo de trabajos en estos años. Me refiero a las *andas del Corpus* de la parroquia de San Juan de La Orotava que Pérez García estudió como la mejor creación del escultor palmero Aurelio Carmona López (1826-1901), datándolas en 1869⁶⁵. La improbable vinculación de Estévez con ellas quedaría confirmada ahora al examinar su diseño, ya que no es original de José de Betancourt y Castro ni muestra la datación que le suponía Hernández Perera⁶⁶. Dicho boceto se conserva junto a otros dibujos en el archivo familiar de la casa Betancourt con el título de *diseño de andas del*

⁶⁰ Dicha actuación se data en 1850 y la dio a conocer José María MESA MARTÍN: «El primer centenario de la Iglesia matriz de Guía de Isora», en *La Prensa*, 21/IX/2002.

⁶¹ Referidos principalmente a las efigies que conservan los templos de Santa Cruz de La Palma. Cfr. Gloria RODRÍGUEZ: *La iglesia...*, pp. 286-287; y Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, pp. 360-361.

⁶² Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: «Biografía...», pp. 560-562.

⁶³ AHDT: Fondo Histórico Diocesano. Documentación organizada por fechas, caja 71.

⁶⁴ Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Trabajos de Fernando Estévez en la parroquia de San Marcos de Icod. Nuevas aportaciones», en *Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod (Semana Santa)*, 2004, pp. 23-35.

⁶⁵ Jaime PÉREZ GARCÍA: *Los Carmona de La Palma, artistas y artesanos*. Santa Cruz de La Palma, 2001, pp. 88-89.

⁶⁶ Este autor defiende su ejecución en torno a 1809 y plantea la existencia de otro diseño en el archivo parroquial del que nada se sabe en la actualidad. Cfr. Jesús HERNÁNDEZ PERERA: «Arte», en *Canarias*. Madrid, 1984, pp. 295-296.

Corpus para la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, aunque su composición invita a descartar vínculos con un trono procesional para funciones eucarísticas. Da la impresión de ser un altar efímero (tal vez un expositor o *Monumento de Semana Santa*) y reitera esquemas conocidos en Canarias a principios del siglo XIX, si bien por el tipo de letra, la escasa calidad del trazo (diferente al de otros dibujos conocidos de Betancourt) o el papel cabría datarlo en la segunda mitad de dicha centuria⁶⁷.

Lo curioso es que tampoco se ha podido documentar la relación de Estévez con un supuesto encargo para el convento de San Benito, recinto que entonces conservaba una basa repujada en torno a 1737 con limosnas enviadas desde Guatemala por fray José González Monrroy⁶⁸. Sobreentendiendo que la confusión viene dada por unas andas de Corpus que sí se construyeron en La Orotava para el cenobio de monjas dominicas en torno a 1805, desaparecidas con el posterior incendio del complejo conventual (1815). No obstante, en ningún momento se alude a la intervención del escultor en esta pieza ni a un boceto previo. Consta que fueron talladas por el maestro Esquivel (vinculado con frecuencia a la Villa en esos años), doradas en Los Realejos y adornadas con campanillas de plata que cedieron las religiosas⁶⁹.

Mejor conocidos son otros diseños y decoraciones efímeras, aunque tampoco existen referencias de la hipotética dedicación a la platería que sugieren varios autores o de una vinculación al taller que su padre mantenía a principios de siglo en el domicilio familiar. Quizá lo más interesante de estos años sea su participación en las fiestas extraordinarias que motivó la proclamación de la Constitución en 1812, efeméride celebrada con esplendor en la Villa por el apoyo que sus habitantes y el propio imaginero mostraron al nuevo régimen liberal. Un detallado informe de 1842 aclara que entonces *fue uno de los encargados para dirigir las funciones cívicas que se hicieron, contribuyendo a ello con el mayor interés, pintando los arcos triunfales y otras cosas análogas al objeto*⁷⁰. Tales citas prueban la dedicación del artista a celebraciones con alto componente escénico, de las que también hay referencias con posterioridad. Se han publicado ya noticias relativas a sus trabajos como decorador en las fiestas públicas que los Ayuntamientos de La Orotava y Santa Cruz organizaron con motivo de la proclamación de Isabel II (1841) y su mayoría de edad (1843)⁷¹. De hecho, en relación con las primeras, un expediente de la época plantea que Estévez fue comisionado junto al regidor Clemente Pimienta para *dirigir la función de la Iglesia en acción de gracias al Todopoderoso y las [actividades] públicas, habiendo adornado la plaza principal de la Constitución con el mayor gusto*⁷².

⁶⁷ AFBC: Sección dibujos. Agradezco las facilidades ofrecidas por don Juan Cullen Salazar para examinar los dibujos conservados en su poder y la posterior reproducción que hice de ellos.

⁶⁸ El conjunto que debió contratar Estévez no es citado en los inventarios del convento tras la Desamortización ni en el Libro de Consultas del recinto (AHN: Clero. Libro 2452). En relación con el legado de González Monrroy véase AHPT: Conventos. Libro 2712, ff. 21r-21v.

⁶⁹ AHPT: Conventos. Libro 2613. *Cuaderno de gastos del convento de San Nicolás, s/f.*

⁷⁰ AHMO: Actas plenarias. Legajo de 1842, ff. 88v-89r.

⁷¹ Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Una faceta olvidada...», p. 1.515.

⁷² AHMO: Actas plenarias. Legajo de 1842, ff. 88v-89r.

Los diseños para piezas de mobiliario o enseres domésticos también debieron ser frecuentes, aunque del tema no se conocen noticias documentales. Con ello retomaría una práctica iniciada en la centuria anterior, ya que, por ejemplo, Diego Nicolás Eduardo y Luján Pérez atendieron encargos de este tipo a finales del siglo XVIII⁷³. Lo que sí resulta interesante es valorar los planos presentados para amueblar estancias en parroquias del norte Tenerife, como ya han planteado con anterioridad varios autores. De ellas el encargo más atractivo sería emprendido por la parroquia de San Marcos de Icod, cuyos responsables le pagaron en la Villa cuatro duros *por el diseño del facistol y de la sillería que se pensó hacer en el coro*⁷⁴. Tras una tentativa frustrada, el conjunto sería construido después de la muerte del mayordomo Nicolás Lorenzo Delgado-Cáceres (1755-1818), cuando su albacea entregó el plano del artista al nuevo delegado de fábrica⁷⁵. La obra destaca por una infrecuente sobriedad de líneas, la elegancia del diseño y el acomodo al espacio existente en una amplia dependencia a los pies del templo, donde se emplaza aún el facistol de madera que ideó Estévez. Éste es, sin duda, el elemento más interesante del conjunto y prueba la asimilación de recursos populares en el siglo XVIII, advertidos en su configuración y en soluciones ornamentales que presenta en la parte inferior (cabezas de aves, guirnaldas de flores y molduraje). Dicho facistol es similar al conservado en la iglesia de La Concepción de La Orotava y debe guardar cierta dependencia con el diseño del artifice, aunque todavía no se ha podido advertir la relación que existe entre ellos. Pese a la procedencia y datación que le suponía, ahora cabe situar su origen en el convento de monjas clarisas de la Villa, de donde sabemos que fue trasladada parte de la sillería que aún existe allí⁷⁶.

La parroquia matriz de La Orotava recurrió con frecuencia al maestro para decorar los nuevos espacios de la fábrica consagrada en 1788. Un ejemplo temprano de esa actitud podría ser el retablo de Ánimas que luego trataré con detalle (1815), aunque las actuaciones más importantes deben corresponder a las promovidas en 1823 para instalar en su capilla mayor el nuevo tabernáculo de mármoles que Guiseppe Gaggini firmó en Génova ese mismo año, respetando un plan definido previamente por el obispo Tavira y Diego Nicolás Eduardo⁷⁷. La documentación de fábrica menciona en esas fechas el pago de 60 reales por el diseño de las barandas

⁷³ Véanse al respecto algunos dibujos atribuibles a Eduardo y publicados por Enrique MARCO DORTA: *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Las Palmas*. Las Palmas, 1964, p. 88, fig. 55.

⁷⁴ APMI: Cuentas de Fábrica. Legajos sueltos del siglo XIX, expedientes sin clasificar.

⁷⁵ Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ: «Reformas neoclásicas en la iglesia de San Marcos de Icod», en *Revista de Historia Canaria*, tomo XXXVI (1983), pp. 313-321; y Juan Alejandro LORENZO LIMA: *Religiosidad ilustrada y culto eucarístico en España durante el siglo XVIII. Un ejemplo en las parroquias de Tenerife* (trabajo de investigación inédito). Granada, 2007, pp. 284-285.

⁷⁶ Las cuentas relativas al periodo 1868-1869 mencionan pagos al carpintero Felipe Ramos por el *desbarate de la sillería*. APCO: Cuentas de Fábrica. Legajo del periodo 1868-1869, recibo núm. 26.

⁷⁷ Nuevas valoraciones del tema en Juan Alejandro LORENZO LIMA: *Religiosidad ilustrada...*, pp. 163-176.

del presbiterio, policromadas luego imitando mármol y jaspes⁷⁸. De ello y de su trabajo en el templo se podría intuir una destacada colaboración de Estévez en estas intervenciones, ya que poco después completó el tabernáculo con un sagrario alto o expositor que reproduciría fielmente el proyecto presentado antes de 1816 por José de Betancourt. Las cuentas plantean que su coste ascendió a más de 13.300 reales y que en él empleó madera de cedro y pinsapo, además de varios libros con láminas de pan de plata y oro⁷⁹. Fue bendecido con gran solemnidad en la Semana Santa de 1827, tal y como se desprende de un papel adherido a la pieza por el propio artista⁸⁰. Con él y el posterior acomodo de la sillería del coro terminaba la dotación del nuevo inmueble, cuyas primeras tentativas de reconstrucción habían comenzado en la década de 1740, casi un siglo antes.

La conclusión de los trabajos en el manifestador de La Concepción revelaban a Estévez como un excelente retablista, si bien con anterioridad pudo demostrar la validez de sus creaciones en esta compleja manifestación artística. Cabe sospechar que en los primeros años de actividad profesional atendiera con frecuencia el diseño de sagrarios y retablos, aunque tampoco hay constancia de ello en la documentación investigada ni se conservan testimonios fehacientes para probarlo. Entonces los carpinteros de la comarca se responsabilizaron de este tipo de obras y reproducían fielmente las trazas entregadas por los promotores, quienes a su vez las ajustaban con artistas de renombre. Esa dinámica fue una constante en buena parte del siglo XIX y prueba el desarrollo que experimentaron conjuntos de signo clasicista en la Villa, no exentos de interés por su acomodo a los repertorios y láminas conocidas en la época.

A principios del Ochocientos se construyeron en La Orotava retablos para los conventos de la localidad (pensemos en las obras ya citadas de agustinos y franciscanos) y los frailes dominicos renovaron el presbiterio de su iglesia con un tabernáculo que ideó José de Betancourt y Castro (1811)⁸¹, a quien se debe también un temprano diseño para la parroquia de San Juan (con plano firmado en 1783) o el ejemplar ya citado de La Concepción (anterior a 1816). Al amparo de estas intervenciones se forjaría un ambiente propicio para los encargos de Estévez, quien aparece vinculado luego al padre Díaz (1774-1863) y a las reformas de mayor alcance que dicho sacerdote emprendió en la parroquia palmera de El Salvador junto a sus

⁷⁸ Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias...*, p. 299. Su construcción importó un total de 2.054 reales y 25 maravedís. APCO: Cuentas de Fábrica. Legajo del periodo 1818-1825, f. 23v.

⁷⁹ La documentación de fábrica detalla también que para su hechura, tallado y policromado se establecieron dos contratos diferentes. APCO: Cuentas de Fábrica. Legajo 1818-1825, f. 24v. Un completo estudio de este conjunto en Jesús HERNÁNDEZ PERERA: «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 7 (1961), pp. 460-474.

⁸⁰ Contiene el siguiente texto: *Reinando el Sr D. Fernando VII y 1º Obispo de esta Isla de Tenerife D. Luis Folgueras de Sion. Beneficiados de esta Parroquia D. Domingo Curras y Buenaventura Padilla, se hizo este sagrario a solicitud de D. Antonio Monteverde, mayordomo de Fabrica, y ejecutado por D. Fernando Estevez. Se colocó el día 10 de Abril de 1827. Martes Santo.*

⁸¹ AHN: Clero. Libro 2452, ff. 39v-40r, 42r-42v, 60r.

colaboradores⁸². Sin embargo, las pérdidas y las cesiones originadas tras la Desamortización de Mendizábal impiden conocer la apariencia de muchas piezas o el contexto en que fueron concluidas, coincidiendo con un periodo de creciente decadencia para la Villa.

Sin necesidad de retrotraernos tanto en el tiempo, es necesario advertir que las principales actuaciones del artista en La Orotava están ligadas a recintos en los que trabajó con frecuencia. Me refiero a la parroquia de La Concepción y a la ermita del Calvario, inmuebles que entonces eran regidos por personajes importantes a la hora de explicar la temprana proyección de su arte. El caso ya citado de Valcárcel y Llarena es buena muestra de esa medida, aunque no el único. Junto a este y a otros comitentes cabe señalar el protagonismo adquirido por varios clérigos de la familia Calzadilla, miembros de la pujante burguesía local y responsables de los proyectos previstos para el Calvario y su entorno. La amistad que Estévez mantuvo con ellos (y en especial con Domingo Calzadilla y Osorio o José Calzadilla y Monte, su sobrino y sucesor) acredita una amplia dedicación del artista a las reformas promovidas en este inmueble, cuya apariencia no se modificaba sustancialmente desde finales del siglo XVII. Como planteé antes, es Domingo Calzadilla quien menciona en su testamento el acabado de las nuevas efigies del recinto y las tallas de La Corujera que entonces se encontraban en el taller del maestro, a quien —advier-te— había entregado ya 75 pesos para costear sus nuevos estofes⁸³.

La relación entre ambos y otros motivos (respaldados siempre por referencias documentales de carácter inédito) permiten deducir que el imaginero realizó también el diseño del retablo que se planificaba en diciembre de 1814 para dicha ermita, obra que debe identificarse con el existente aún en el inmueble reedificado a principios del siglo XX por Mariano Estanga. Su apariencia, materiales y estructura así podrían probarlo, toda vez que en las cuentas relativas al último proceso reconstructor (1914-1917) no hay datos sobre la instalación de un nuevo retablo o pieza análoga⁸⁴. De ahí que no se encuentren impedimentos para relacionar el ejemplar conservado y el aludido en su testamento por Domingo Calzadilla, quien declaraba entonces haber comprado ocho tablonos de pinsapo para su montaje y el deseo de colocar en él las imágenes ya citadas de Estévez (*La Piedad, San Isidro y Santa María de la Cabeza*). El retablo pudo concluirse con posterioridad (tal vez en 1816), bajo la supervisión de Fulgencio Melo y Calzadilla y José Calzadilla y Monte que el ya difunto Domingo requería en sus últimas voluntades⁸⁵.

⁸² Gloria RODRÍGUEZ: *La iglesia...*, pp. 50-52, 280-285, 360; y Jesús PÉREZ MORERA: «Parroquia matriz del Salvador», en *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad*. Santa Cruz de La Palma, 2000, pp. 54-60.

⁸³ APCO: Testamento de Domingo Calzadilla (diciembre de 1814), ff. 38r-38v. Caja I de testamentos, expedientes sin clasificar.

⁸⁴ Así se deduce del balance económico que localicé hace unos años en el APCO (Documentación del siglo XX, sin clasificar) y requiere un estudio detallado.

⁸⁵ APCO: Testamento de Domingo..., fol. 32r-32v. Dicho comitente falleció el 6 de enero de 1816 (*Libro x de entierros*, f. 97r).

De ser válida esta suposición, la obra del Calvario se convierte en testimonio imprescindible para valorar la dedicación de Estévez a la retabística y en uno de los pocos trabajos de estas condiciones que aún conserva rasgos de su aspecto original, pese a añadidos contemporáneos, su reubicación en un inmueble de mayores dimensiones y desafortunados repintes. Se trata de un conjunto de cierto interés, muy sobrio y sin grandes pretensiones. Ofrece ordenada distribución en tres hornacinas para cobijar a los titulares del inmueble y al amplio grupo de *La Piedad*, si bien éstas quedan coronadas con alternancia de frontones curvos y triangulares, solución propia de la época y ajustada a los repertorios grabados que circulaban en esas fechas como paradigma del *estilo moderno*. Por lo demás, muestra corrección en el uso de los órdenes arquitectónicos, de las molduras y de ciertos elementos que prueban la sólida formación del maestro o su habilidad en la planificación arquitectónica.

EL RETABLO DE ÁNIMAS EN LA PARROQUIA DE LA CONCEPCIÓN

De las iniciativas que Estévez emprendió como tracista, la primera de ellas con éxito fue el retablo de Ánimas que conserva la parroquia matriz de la Villa, conjunto consagrado en la actualidad al Corazón de Jesús y referido antes como un ejemplo de renovación artística en la nueva iglesia de La Concepción [7]. No en vano, si obviamos la posible autoría sobre el existente en el Calvario o su posterior colaboración en las reformas de El Salvador (Santa Cruz de La Palma), adquiere mayor interés por ser un trabajo perfectamente documentado y en relación con el programa de actuaciones que los mayordomos y beneficiados del templo impulsaban entonces.

Su encargo debe inscribirse en las medidas adoptadas después de que la fábrica parroquial fuera bendecida en 1788, tras un largo proceso reedificador que estuvo supeditado a los beneficios económicos que concedía la Corte. En realidad es la primera obra que se construyó en ella reproduciendo cánones clasicistas, ya que el resto de conjuntos lignarios sería reaprovechado de la iglesia derruida y ofrecía una apariencia barroca en contraste con el ideal estético que ahora mostraba su interior. Así, por ejemplo, la cofradía de la Vera Cruz habilitó un retablo en su capilla con restos de la pieza desmontada en 1768⁸⁶, algo que también sucede con los existentes en las colaterales a principios del siglo XIX⁸⁷. Al parecer, sólo la antigua cofradía de San Fernando pudo promover una tentativa similar a la que tratamos,

⁸⁶ Manuel Ángel ALLOZA MORENO y Manuel RODRÍGUEZ MESA: *Misericordia de la Vera Cruz...*, pp. 321-323.

⁸⁷ Poco antes de 1805 se emplazaría en la dedicada a Los Reyes el antiguo ejemplar del presbiterio, tras un arduo pleito con la familia Franchy por su patronato y la decisión favorable a esa medida del obispo Tavira y Diego Nicolás Eduardo. Cfr. Juan Alejandro LORENZO LIMA: *Religiosidad ilustrada...*, pp. 162-163.



puesto que en 1776 el obispo Servera instaba a sus miembros para que construyeran un nuevo retablo en la capilla correspondiente, acomodando en él las esculturas de sus titulares y otra que representaba a San Francisco de Borja⁸⁸. No obstante, como luego estudiaré con detalle, dicha solución fue inviable y ocasionó graves problemas en la década de 1830.

De acuerdo a estas actuaciones cabe suponer que a principios de los años veinte el templo quedó organizado tal y como lo observamos en la actualidad, pese a que aún restaba por llegar desde Génova el nuevo tabernáculo de mármoles (1823), otros retablos como el de la Virgen de Candelaria (antes del convento dominico y montado en 1852) o parte de la sillería del coro (procedente del monasterio de monjas clarisas, derribado en 1868). Se producía así la definitiva dotación de su interior, aunque a la par creaciones de Luján Pérez y de otros maestros andaluces encontraban acomodo en los retablos habilitados para ellas.

En ese contexto la consagración de una capilla al culto de las Ánimas del Purgatorio no debió ser un asunto casual, ya que dicha devoción poseía también un espacio de culto autónomo en el anterior inmueble, rico en imposiciones y atendido con entusiasmo por sus cofrades. Con todo, el estado de conservación que presentaba su techumbre y paredes fue un inconveniente en buena parte del siglo XVIII, de modo que ya en la década de 1740 sería una de las primeras capillas apuntaladas para evitar la ruina general del edificio⁸⁹. Las celebraciones alcanzaron en ella un notable esplendor y estuvieron a cargo de capellanes y religiosos con enorme prestigio, entre los que se encontraría el pintor Gaspar de Quevedo (1610-1670...) en buena parte del Seiscientos⁹⁰. Estas condiciones explican que la nueva parroquia destinara una de las capillas reedificadas a dicha devoción y que sus bienes fueran renovados mientras se ultimaban los trabajos de construcción en el templo. Aunque en ocasiones se ha expresado lo contrario, diversos testimonios prueban que el recinto despertó interés entre los fieles y que entonces se convirtió en habitual lugar de enterramiento⁹¹.

Es probable que en torno a 1781 la misma cofradía o algún miembro cercano a ella pagara a Juan de Miranda (1723-1805) y otros miembros de su taller el nuevo cuadro de Ánimas que debía presidir la capilla, si bien la inexistencia de documentos que refieran esta medida impide confirmar su contratación [8]. Lo cierto es que dicho encargo coincide con la llegada a la iglesia de al menos cuatro

⁸⁸ APCO: *Libro de cuentas de la cofradía de San Fernando y San Cayetano*, f. 53v.

⁸⁹ Referencias a esta medida en las cuentas de la cofradía. Entonces se invirtió un total de 78 reales para costear la madera, clavos y salarios de los operarios que se responsabilizaron de tales actuaciones. APCO: Caja V de cofradías. *Cuentas de la cofradía de Ánimas (marzo 1742-julio de 1746)*, s/f.

⁹⁰ Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII*. Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 24.

⁹¹ Algunos devotos solicitaron ser sepultados allí a principios de siglo. Sirva de ejemplo el caso de Petra González del Álamo (mayo de 1813), quien se refiere a ello en su testamento. APCO: Caja I de testamentos, expedientes sin clasificar.

lienzos que reflejan el estilo del maestro, conformando una serie que el mayordomo de fábrica costeó poco antes de 1780 para decorar la sacristía mayor⁹². Tales adquisiciones confirman la voluntad renovacionista de los comitentes locales y su creciente interés por el pintor grancanario, quien residía entonces en el Puerto de la Cruz y atendió numerosos encargos para templos y coleccionistas del norte de la isla, principalmente de la Villa. No en vano, la creación de Miranda ofrecía rasgos de cierta novedad para la época y simplificaba las grandes composiciones que mostraron este tipo de obras a lo largo del siglo XVIII, además de presentar a la Inmaculada (patrona del templo y devoción predilecta de los ilustrados) como personaje clave en su composición⁹³.

Las condiciones del nuevo cuadro (de evidente *gusto moderno* y tal vez instalado en la parroquia antes de las fiestas de consagración en 1788) alentarían luego la construcción de un retablo que le sirviera de marco. No obstante, la documentación investigada deja de referirse a un posible altar o conjunto provisional antes de que la obra de Estévez fuera iniciada en septiembre de 1815. De su encargo conocemos algunos datos contenidos en una reclamación posterior que el vicario Ignacio de Llerena y Franchy (1777-1853) y su hermano Fernando (1771-1861) hicieron sobre las cuentas que presentó Domingo Valcárcel, ya difunto y anterior responsable de la cofradía. En calidad de familiares, albaceas testamentarios y herederos no dudaron al solicitar en 1826 la reintegración de ciertas cantidades que no constaban en el balance económico que el vicario Pedro J. Bencomo aprobó en septiembre de 1820⁹⁴. Por ello requirieron la comparecencia del nuevo mayordomo de Ánimas Domingo Lima y una supervisión de los libros de la hermandad, del presupuesto disponible y de las dotaciones que sus integrantes recibieron a principios de siglo.

Según expresaron los hermanos Llerena, las cuentas no incluían partidas del retablo que se estaba construyendo en 1815 y del pago a Fernando Estévez, pues de él ni Valcárcel ni el artista *hicieron gracia o donación a favor de la cofradía*. Reclamaban también la devolución del impuesto contributivo de 1817 por un valor de dos reales de vellón que ya se habían transferido. Cotejado el libro de cuentas, Lima manifestó que en los apuntes del difunto mayordomo sí existía un descargo de 349 pesos, 3 reales y 11 cuartos para costear parte del conjunto, aunque no alusiones al salario de Estévez que se requería. Quizá lo más interesante sea conocer un decreto del vicario Pedro Bencomo, quien al aprobar las cuentas en 1820 destinó parte del dinero sobrante para concluir la obra y así cumplir lo expresado por el obispo Ma-

⁹² Últimas valoraciones sobre ellas en Juan Alejandro LORENZO LIMA: «Catalogación de obras...», pp. 148-149.

⁹³ Un estudio de la pieza en Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas, 1986, p. 343. Cabe suponer que en esas fechas desapareció el primitivo lienzo de Ánimas, quizá el primero con éxito en la isla y ya descrito en la década de 1680 como *grande y viejo*. De su origen aún no se sabe nada, aunque fue retocado en varias ocasiones por artistas asentados en la Villa. Consta que al menos lo hizo Feliciano de Abreu, pues dicha actuación es citada en su testamento. Cfr. Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El licenciado...*, p. 52.

⁹⁴ AHDT: Fondo Histórico Diocesano. Documentación organizada por pueblos, caja 34.

nuel Verdugo. De esa cantidad también debían adquirirse libras de cera para los cultos de difuntos y promover la construcción de una capilla en el cementerio que se pensaba edificar en la Villa, aunque no olvidaba la conveniencia de cobrar tributos rezagados y así aumentar los ingresos de la corporación.

Al no existir los libros de la hermandad, los apuntes de este expediente adquieren gran importancia y prueban que la construcción del retablo obedece a un mandato del obispo Verdugo, quien se preocupó del aseo que mostraban los templos que frecuentó a lo largo de su visita pastoral. Sin embargo, nada sabemos de lo decretado en la parroquia de La Orotava porque los documentos de fábrica no refieren la totalidad de sus mandatos. Lo que sí resulta evidente es que tras solventar varios problemas y la tenaz oposición del vicario Currás Ignacio de Llerena recuperó el importe del trabajo de Estévez, puesto que en noviembre de 1826 el artista extendería un recibo en que hacía constar el pago de 120 reales por su ocupación en el conjunto lignario.

Este justificante arroja algo de luz sobre la implicación del maestro en los trabajos de la parroquia y en la amistad que sostuvo con Valcárcel, pues de la cantidad adeudada no recibió ningún dinero. Tal y como expresa, permaneció en poder del clérigo para satisfacer *lo que entonces le adeudaba de la casa que me vendió y es la que habito* (el inmueble de alto y bajo ya citado en la calle de la Carrera). De ello se infiere que el retablo de Ánimas fue un encargo con intereses para ambas partes, si bien el imaginero detalla lo efectuado en la nueva pieza. En el mismo documento plantea que se responsabilizó de su *dirección, dibujos y parte de los tallados que se hallaban concluidos*, además de informar que el mismo Valcárcel *pagaba semanalmente a los carpinteros y costeaba la madera que se invirtió en su ejecución*⁹⁵. Dicho testimonio queda confirmado ahora con los gastos contenidos en el expediente de los hermanos Llerena, donde hay constancia del cobro periódico de los oficiales y del pago realizado por los materiales necesarios para su construcción (principalmente clavos de forja y madera de pinsapo)⁹⁶.

La cita anterior precisa las actuaciones del artífice e invita a asignarle el diseño previo, la supervisión de las obras y los elementos tallados para conformar su estructura (molduras, jarrones y capiteles). En estos últimos se deja entrever la cercanía a láminas que circulaban en la época para conocer el lenguaje arquitectónico, ya que, por ejemplo, sus capiteles de orden compuesto reproducen modelos contenidos en grabados y cartillas que las Academias de la época usaban con un fin docente. Asimismo, es probable que la efigie que lo corona fuera intervenida antes de acomodarla en su nuevo emplazamiento. La documentación conservada no aporta noticias sobre su origen ni una posible restauración que el artista pudo emprender en ella, si bien varios autores la consideran una creación local del siglo XVIII⁹⁷.

⁹⁵ Ver transcripción en apéndice documental, texto núm. 1.

⁹⁶ Ver apéndice documental, texto núm. 2.

⁹⁷ Podría tratarse de la misma escultura de San Miguel que fue barnizada en la década de 1740. APCO: Caja V de cofradías. *Cuentas de la cofradía de Ánimas (marzo 1742-julio de 1746)*, s/f.



Estudiada in situ, su acabado denota la intervención de un artífice notable y un repolicromado que no debe corresponder al descrito en 1740, ya que sus motivos (esquematisaciones con picado de lustre, estofado en las alas y soluciones de espíritu rococó) denotan una cronología posterior. Otros detalles insisten en su calidad (sirve de ejemplo el casco con plumas o el bello mascarón que porta en su escudo, acorde a repertorios de gusto manierista) y recrea una interpretación militar que lo aproxima a simulacros seiscentistas, si bien todos sus atributos no parecen originales [9].

Pese a que no se conserva su diseño o traza primitiva, podemos intuir que el retablo de Estévez fue estructurado de un modo simple: dos cuerpos distintos (bajo con hornacina y superior libre para contener el cuadro), flanqueados por columnas exentas y coronado con un bellos jarrones clásicos, aunque desde un principio se habilitaron en sus laterales dos peanas que contenían hasta no hace mucho tiempo las tallas de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*. Como citaba antes, ambas procedían del colegio que los jesuitas mantuvieron en la localidad y después de su cierre (1767) debieron trasladarse a la ermita de la Virgen de Chiquinquirá, donde son descritas en 1812⁹⁸. Supongo que más tarde fueron llevadas a la parroquia para ser dispuestas en este espacio privilegiado, ya que inventarios de mediados del siglo XIX las refieren allí. Lo que no queda tan claro es qué imagen ocupaba el nicho de la parte inferior o si éste se empleó como un sagrario de reserva⁹⁹.

El objetivo principal del retablo era contener el lienzo de *Ánimas* y exponerlo al culto con decencia, por lo que su estructura se acomodó desde un principio a esa única finalidad. De ahí que presente un esquema simple y deudor de modelos arquitectónicos que difundían grabados o estampas clasicistas, donde primaba la correcta interpretación de los órdenes y la habitual simpleza compositiva. Sólo así se podría estudiar su cercanía al diseño de otros conjuntos con similares características que conservan parroquias de Madrid o Cádiz, por citar sólo algunos ejemplos¹⁰⁰. Además, conociendo su verdadera autoría y datación, se podría estimar como un precedente de otras piezas construidas en Canarias a lo largo del Ochocientos. En este sentido resulta evidente la similitud que manifiesta con el retablo mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, montado en 1841 para contener el lienzo de *La Transfiguración* que Antonio Esquivel firmó en Madrid unos años antes (1837). Fue ideado por el sacerdote Martín de Justa (1784-1842) y

⁹⁸ Juan Alejandro LORENZO LIMA: «San Ignacio de Loyola...», pp. 456-459

⁹⁹ Un registro de la década de 1870 lo describe como *el retablo de Ánimas con un cuadro al óleo. Las efigies se San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola y San Miguel*. APCO: Caja de Inventarios, expedientes sin clasificar.

¹⁰⁰ Sirvan de muestra dos ejemplares existentes en la antigua iglesia de las Bernardas Recoletas del Santísimo Sacramento o en la parroquia de Navalcarnero, Madrid, ambos deudores del espíritu académico y publicados en AA.VV.: *Retablos de la Comunidad de Madrid, siglos XV a XVIII*. Madrid, 1995, p. 334. Otros apuntes sobre tipologías arquitectónicas recurridas en esta época pueden consultarse en el completo estudio de Lorenzo ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ: *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz, 1989.

promovido por el polifacético Manuel Díaz, ambos sacerdotes de la parroquia y comprometidos con las novedades estéticas de su tiempo¹⁰¹.

La simplicidad de la traza o la adopción de un mismo modelo justificaría tal circunstancia, ya que los dos retablos presentan igual estructura columnaria, molduraje y remate plano. No obstante, al presidir la cabecera del templo, el conjunto palmero fue adornado con un manifestador exento, representaciones angélicas y otros motivos que le confieren un inusual sentido masónico¹⁰². Dicho paralelismo se vería respaldado también por la relación que sus promotores mantuvieron con Estévez, a quien el padre Díaz involucró personalmente en la obra y conocía por encargos efectuados en 1821-1822 (efigies del *Señor Preso* y *San Pedro Penitente* que reciben culto en una capilla colateral) o la colaboración que prestó a Juan Estévez a la hora de contratar algunas piezas de plata durante su destierro en Tenerife¹⁰³. No en vano, el propio imaginero esculpió los relieves eucarísticos que decoran el manifestador de La Palma y los ángeles turiferarios que posee en sus extremos (1843), reinterpretación fiel de los cincelados por Gaggini para el tabernáculo de La Orotava poco antes¹⁰⁴.

De todo ello se deduce que el interés del retablo de Ánimas fue importante tras su conclusión, aunque para comprender mejor esta medida es necesario estudiarlo en su entorno más próximo. Ahora cobra sentido una petición que los mayordomos de la cofradía de San Fernando y San Cayetano enviaron al Obispado en 1834, donde el nuevo responsable de la hermandad (el vicario Domingo Currás) exponía el mal estado del altar habilitado en su capilla, a buen seguro compuesto con piezas del existente en la iglesia anterior. Señala que *el retablo en que están colocadas las dos imágenes, que es el primero de la nave de abajo al entrar, está arruinándose y con la mayor indecencia, haciéndose tanto más notables cuanto que se acaba de hacer y pintar el de las Ánimas situado en la misma nave*. Por ello no duda al solicitar la construcción de una nueva obra, aplicando en ella *no sólo el balance a favor de la cofradía que pueda resultar de las cuentas, sino también el valor de algunas alhajas, siempre que no sean las necesarias para el debido aseo de las imágenes, y finalmente que si no bastasen para la conclusión del retablo estos arbitrios se adopten los que parezcan más oportunos*¹⁰⁵.

¹⁰¹ Gloria RODRÍGUEZ: *La iglesia...*, pp. 50-52.

¹⁰² Jesús PÉREZ MORERA: «Simbología masónica del retablo mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (Canarias)», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV núm. 8 (1991), pp. 260-266.

¹⁰³ Un ejemplo de esta circunstancia podría ser la *urna eucarística* de la catedral de La Laguna (1826), diseñada por Díaz y concluida por José Luis Tosco y Juan Antonio Estévez en La Orotava. Jesús PÉREZ MORERA: *La catedral de La Laguna: su historia y su patrimonio litúrgico* [catálogo de la exposición homónima]. La Laguna, 2000, p. 24/núm. 109.

¹⁰⁴ Así lo señaló por primera vez Jesús HERNÁNDEZ PERERA: «Esculturas...», pp. 95-96. Para nuevas referencias de la implicación del artista en este conjunto, véase Jesús PÉREZ MORERA: «Expediente formado a consecuencia...», en *Arte en Canarias...*, t. II, pp. 311-315.

¹⁰⁵ AHDT: Fondo Histórico Diocesano. Documentación organizada por Pueblos, caja 35.

Con esa medida Currás pretendía renovar el aspecto de la capilla y quizá aproximarla al lenguaje clásico que imperaba en otras dependencias del templo, ya que poco antes se había montado en su presbiterio el tabernáculo de mármol con el manifestador de Estévez (1827). Sin embargo, tal iniciativa no se cumplió finalmente y el viejo altar sería sustituido en 1852 por el retablo que antes perteneció a la capilla de La Candelaria, también procedente de la antigua parroquia. Para ese espacio fue destinado el que presidía la efigie de *Cristo Predicador* en el convento dominico, adquirido por la iglesia de San Juan tras la Desamortización de Mendizábal y entonces sin uso. El encargado de dirigir tales trabajos fue el carpintero Manuel Hernández Picar, quien en abril de 1852 cobró por ello un total de 701 reales¹⁰⁶. De este modo concluyeron las tareas de ornato en las capillas de la parroquia, aunque existen referencias de la instalación de otro altar en 1868, esta vez procedente del convento de monjas claras¹⁰⁷. De todos ellos sólo el retablo de Ánimas fue diseñado ex profeso para el nuevo inmueble y desde un principio guardó relación con el clasicismo que mostraba la noble arquitectura de su interior.

En cualquier caso, el paso del tiempo y los cambios devocionales alentaron grandes reformas en su estructura. La decadencia del culto a las Ánimas y la llegada en julio de 1907 de una nueva efigie del *Corazón de Jesús*¹⁰⁸ determinaron que el cuadro de Ánimas fuera descolgado del retablo e instalado en una pared lateral, tal y como se desprende del inventario general redactado en las décadas de 1920-1930¹⁰⁹. Cabe suponer que entonces se habilitó la hornacina superior y promovieron ciertas alteraciones en su policromía, aunque la documentación de fábrica no menciona gastos relativos a ello ni a la posible instalación de otra escultura allí con anterioridad¹¹⁰. Con ello el controvertido retablo de Estévez perdía su sentido original y las peculiaridades con que fue concebido por el artista en un periodo clave de su trayectoria profesional.

¹⁰⁶ APCO: Cuentas de Fábrica. Legajo del año 1852, recibos núm.4-5.

¹⁰⁷ APCO: Cuentas de Fábrica. Legajo del periodo 1868-1869, recibo núm. 26.

¹⁰⁸ Nicolás Perdigón anotó en su diario que fue adquirida en Hamburgo. Cfr. AFP: D-III, f. 9v.

¹⁰⁹ En esas fechas es mencionado como *El altar del Corazón de Jesús con un solo nicho ocupado por dicha imagen a los lados sobre pedestales se halla a la derecha San Ignacio de Loyola y a la izquierda San Francisco Javier. Debajo en un pequeño nicho se halla San Antonio y, como remate, se halla la imagen de San Miguel*. APCO: Caja de Inventarios. Expedientes sin clasificar.

¹¹⁰ Es probable que en estos trabajos interviniera el pintor Benjamín de Sosa, a quien recurrió la fábrica con frecuencia para muchas intervenciones promovidas en la época. Además, tampoco se debería descartar la posibilidad de que se incluyera en él el adorno de *pasta madera* que Adán Bello vendió al párroco Inocencio García Feo en 1915. APCO: Cuentas de Fábrica. Legajo 1915, factura núm. 33.

SIGLAS

- AFP: Archivo Familia Perdigón, La Orotava.
AFBC: Archivo Familia Betancourt y Castro, La Orotava.
AFZC: Archivo Familia Zárate-Cólogan, La Orotava.
AHDT: Archivo Histórico Diocesano de Tenerife, La Laguna.
AHPT: Archivo Histórico Provincial de Tenerife.
AHMO: Archivo Histórico Municipal, La Orotava.
AHN: Archivo Histórico Nacional, Madrid.
APCO: Archivo Parroquial Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava.
APMI: Archivo Parroquial San Marcos, Icod.
BULL: Biblioteca Universidad de La Laguna.
Pn: Protocolo notarial.

APÉNDICE DOCUMENTAL

TEXTO 1

Recibo de Fernando Estévez sobre el Retablo de Ánimas

AHDT: Fondo Histórico Diocesano. Documentación organizada por pueblos. Caja 74, expedientes sin clasificar.

Digo yo el abajo firmado *que el Señor Don Domingo Valcarcel, Mayordomo que fue de la Cofradía de Animas, sita en la Parroquial matriz de la Concepción de Nuestra Señora de esta Villa, me satisfizo ciento veinte pesos corrientes por la direccion, dibujos y parte de los tallados que se hallaban concluidos del retablo que para la Capilla de dichas Animas se estaba haciendo, cuya cantidad dexé en su poder por lo que entonces le adeudaba de la casa que me bendió. Y es la que abito: adbirtiendo que el exesado Señor pagaba semanalmente los carpinteros y costeaba la madera que se invirtió para su escecución. Villa de la orotava, Noviembre onse de mil ochocientos veinte y seis años*

Fernando Francisco Estevez [rubricado].

TEXTO 2

Cuentas del Retablo de Ánimas

AHDT: Fondo Histórico Diocesano. Documentación organizada por pueblos. Caja 74, expedientes sin clasificar.

Costo del Retablo de las Ánimas
Año 1815

Por 33 pesos de plata y 5 cuartos de 18 tablas y 6 tixeritas de pinsapo	33,,	7,,	5,,
Por 24 pesos hoy 1 de de septiembre	24,,		
Por 300 clavos de forro	1,,	4,,	
Por 300 clavos idem y de sollar	2,,		
Por seis pesos 2 tostones y medio hoy 16 de septiembre	6,,	6,,	10 ½,,
Por 35 pesos y 8 cuartos de 19 tablones de pinsapo	35,,	8,,	
Por 18 pesos y una fisca de 12 tablones idem	18,,		10 ½,,
Por dos duros acarreto de dicha madera	2,,	5,,	5,,
Por 11 pesos de plata y cinco cuartos hoy 23 de septiembre	1,,	7,,	5,,
Por un duro, más otro	2,,	5,,	5,,
Por once pesos y medio hoy 30 de septiembre	11,,	4,,	
Por 24 clavos de tis ^a mas 100 clavos de forro	1,,	5,,	
Por 30 pesos y medio de plata de 18 tablas	30,,	3,,	8,,
y 12 de plata acarreto de ellas	1,,	4,,	
Por 23 pesos hoy 14 de octubre	23,,		
Por 200 clavos de forro	1,,		
Por 22 pesos hoy 25 de octubre	22,,		
Por 8 reales de plata para engrudo	1,,		
Por 19 pesos y dos tostones hoy 28 de octubre	19,,	3,,	
Por 8 pesos 6 de plata y una fisca de 6 tablones de pinsapo	8,,	6,,	
Por 4 de plata acarreto de dichos	4,,		
Por 10 pesos hoy 11 de noviembre	10,,		
Por 8 reales de plata para engrudo			
Por 100 clavos de forro, 76 de sollar y 22 de tixera	1,,	2,,	
Por 12 pesos hoy 18 de noviembre	12,,		
Por las barras y perillones 24 pesos mas 4 reales de plata acarreto	24,,	4,,	
Por nueve pesos hoy 25 de noviembre	9,,		
Por 12 pesos hoy 2 de diciembre	12,,		
Por 3 bigotes	4,,		
	349,,	3,,	



Imagen 1. Virgen de Remedios.
Parroquia de Santiago Apóstol,
Los Realejos. Foto E. Zalba.



Imagen 2. San Joaquín. Parroquia de
Nuestra Señora de La Concepción,
La Orotava. Foto Juan A. Lorenzo.



Imagen 3. Niño Jesús. Colección particular,
La Orotava. Foto Juan A. Lorenzo



Imagen 4. Niño Jesús (Virgen del Rosario).
Parroquia de Santa Ana, Garachico.
Foto Juan A. Lorenzo



Imagen 5. Grupo escultórico de San José con el Niño (detalle). Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava. Foto E. Zalba.

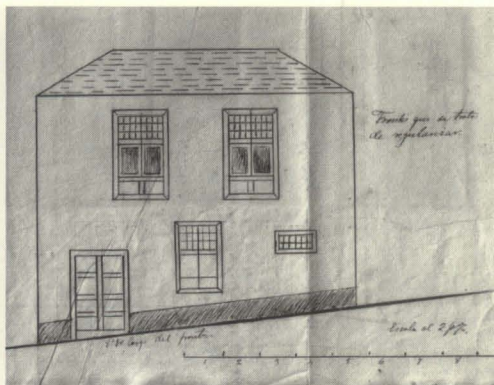


Imagen 6. Alzado de la casa familiar, La Orotava. Reproducción de AHMO.



Imagen 7. Antiguo retablo de Ánimas. Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava. Foto E. Zalba.



Imagen 8. Cuadro de Ánimas. Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava. Foto Juan A. Lorenzo



Imagen 9. Arcángel San Miguel. Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava. Foto E. Zalba.