

## EL PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA BASÍLICA DEL PINO DE TEROR

- MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO
- JOSÉ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ
- Anexo: CLAUDIO CARBONELL SORIANO

---

**JOSÉ MANUEL SORIA LÓPEZ**

PRESIDENTE DEL CABILDO DE GRAN CANARIA

**PEDRO LUIS ROSALES PEDRERO**

CONSEJERO DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

**GRACIA PEDRERO BALAS**

DIRECTORA INSULAR DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

---

**COORDINACIÓN GENERAL**

JUANA HERNÁNDEZ GARCÍA

DEPARTAMENTO DE DIFUSIÓN DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

**GESTIÓN**

JOSÉ ROSARIO GODOY

DEPARTAMENTO DE DIFUSIÓN DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO

---

**PUBLICACIÓN**

**AUTORES TEXTOS**

MARÍA DE LOS REYES HERNÁNDEZ SOCORRO • JOSÉ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ

del anexo

CLAUDIO CARBONELL SORIANO

**ASESORÍA TÉCNICA Y DOCUMENTACIÓN**

PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO • ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE  
MARYLÓ RODRÍGUEZ PÉREZ • GUSTAVO ALEXIS TRUJILLO YÁNEZ.

**FOTOGRAFÍAS**

MANUEL PÉREZ RODRÍGUEZ

ARCHIVO FOTOGRAFÍCO DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO • ARCHIVO FEDAC  
ARCHIVO DEL PALACIO EPISCOPAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA • ANEXO: CLAUDIO CARBONELL SORIANO

**TOPOGRAFÍA**

JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ PADRÓN

OFICINA TÉCNICA DEL ILUSTRÍSIMO AYUNTAMIENTO DE TEROR

**CORRECTORA**

ISABEL GARCÍA SANTANA

**DISEÑO GRÁFICO Y REALIZACIÓN**

MONTSE RUIZ • PORTER EDICIONES

**FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN**

DAUTE

---

**RESTAURACIÓN**

**RESTAURADORES ADJUDICATARIOS**

CLAUDIO CARBONELL SORIANO • BEATRIZ GALÁN GONZÁLEZ

**AYUDANTES**

LUIS GALÁN GONZÁLEZ • EOK SEON KIM

**EMPRESA DE ANDAMIAJE**

COBISEM (ACTUALMENTE ESCINDIDA EN BIBIANO Y VULCANO).

**ISBN:** 84-8103-420-7 • **DEPÓSITO LEGAL:** G.C. 634-2005

© Cabildo de Gran Canaria, 1ª edición 2005 • © De los autores para sus textos

---

Las opiniones expresadas en cada uno de los textos y colaboraciones  
incluidas en este cuaderno son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

---



- Talla de Nuestra Señora del Pino desprovista de las vestimentas tradicionales que la recubren. Fotografía realizada en 1974.

## AGRADECIMIENTOS:

- ILUSTRÍSIMO AYUNTAMIENTO DE TEROR
- Juan Artilés Sánchez • Juan Manuel Borges Rodríguez
- María Cárdenes Guerra • Juan Carrasco Lezcano
- Santiago Dávila Rodríguez • Isabel García Santana
- Juan Gómez-Pamo Guerra del Río • José Lavandera López
- Sebastián López García • Lía de Luxán Hernández
- Carmen Delia Ortega Domínguez • María José Otero Lojo
- José Luis Pulido Naranjo • Manuel Reyes Brito
- Miguel Rodríguez-Díaz de Quintana • Margarita Rodríguez González
- Carlos Rodríguez Morales • M<sup>a</sup> Antonia Rodríguez Pérez
- Francisco Santana Torres • José Luis Yáñez Rodríguez.

# Índice

- Presentación ..... 9

## EL PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA BASÍLICA DEL PINO DE TEROR

por *María de los Reyes Hernández Socorro* y *José Concepción Rodríguez*

- LA CONFORMACIÓN DE UN RICO Y VARIADO PATRIMONIO DEVOCIONAL ..... 15
- LAS DISTINTAS SEDES O ESPACIOS DE LA VIRGEN DEL PINO ..... 27
- EL ORNATO Y LA LITURGIA DE LA BASÍLICA ..... 49
- Los cinco grandes retablos ..... 51
  - El retablo mayor* ..... 56
  - El retablo del Sagrado Corazón de Jesús* ..... 61
  - El retablo de Cristo Crucificado* ..... 65
  - El retablo de San José* ..... 67
  - El retablo de Cristo atado a la columna* ..... 68
  - El patrimonio desaparecido: el retablo de San Ildefonso* ..... 68
- Las manifestaciones escultóricas ..... 71
  - Las importaciones sevillanas* ..... 73
  - Realizaciones insulares anteriores a Luján Pérez* ..... 77
  - La impronta de Luján* ..... 80
  - Imágenes desaparecidas* ..... 84
  - Las obras recientes* ..... 87
- Plasmaciones pictóricas ..... 91
  - Los lienzos actuales* ..... 93
    - *El cuadro de las Ánimas* ..... 93
    - *Los lienzos de la Sacristía y el Tesoro* ..... 94
    - *Los infantes del Coro* ..... 99
    - *La Resurrección de Cristo* ..... 100

■ La platería .....	103
<i>El frontal de plata lagunero</i> .....	105
<i>El trono y andas de la Virgen</i> .....	106
<i>La lámpara de la capilla mayor</i> .....	109
<i>Las piezas del tesoro</i> .....	109
<i>Obras desaparecidas</i> .....	113
■ Otros objetos de la Basílica	
<i>Las pilas de agua bendita</i> .....	115
<i>La lápida de Antonio de la Rocha</i> .....	116
<i>Las vidrieras</i> .....	119
<i>Objetos de madera</i> .....	120
<i>El órgano</i> .....	123
<i>Las vestimentas de la Virgen</i> .....	126
<i>El reloj</i> .....	128

## EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DEL PINO

■ Preámbulo .....	131
■ El testamento de Juan Pérez de Villanueva .....	132
■ Leyenda y devoción: <i>tradio et devotio</i> .....	136
■ Arte y fe: incógnitas alrededor de la imagen del Pino .....	143
■ Otras representaciones de la Virgen del Pino en Canarias .....	158
<i>Gran Canaria</i> .....	158
• <i>Esculturas</i> .....	158
• <i>Pinturas</i> .....	159
• <i>Grabados</i> .....	162
• <i>Otros soportes artísticos</i> .....	163
<i>La Palma, Tenerife y Lanzarote</i> .....	163
<i>La Virgen del Pino en tierras peninsulares y americanas</i> .....	165

## ANEXO

por **Claudio Carbonell Soriano**

■ Conservación y restauración del retablo mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror .....	173
--	-----

<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	185
---------------------------	-----

## Presentación

La gestión del patrimonio no puede ignorar los significados que los bienes patrimoniales tienen para la población que los custodia. Desde esta perspectiva, la historia de Teror tiene su carácter propio al estar vinculada a la imagen de Nuestra Señora del Pino, y a la narración de su milagrosa aparición. Este hecho singular le dio un destacado protagonismo en la Isla, sobre todo, desde el momento en que se consolida el culto a la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria. Con sus antecedentes históricos y la presencia del santuario dedicado a dicha imagen, Teror fue uno de los primeros núcleos canarios favorecidos con la declaración oficial de Conjunto Histórico en 1979, lo que supuso una importante aportación al Patrimonio Histórico de Canarias.

La Basílica de Nuestra Señora del Pino constituye el referente arquitectónico de Teror. Su fachada, junto a la emblemática torre octogonal, presagia la volumetría barroca que se dispone en el interior; acogiendo, en su juego de luces y sombras, la efigie de Nuestra Señora del Pino en una comunión perfecta de arte, espiritualidad y tradición.

Este año en que se conmemora el Centenario de la Coronación Canónica de la imagen mariana, rito religioso identificado a lo largo de su historia con el culto mariano, el Cabildo de Gran Canaria, a través de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y auspiciado por el Ayuntamiento de Teror, ha querido difundir el rico y variado patrimonio devocional que atesora el templo, en una publicación editada en los Cuadernos de Patrimonio Histórico.

La rigurosa y cuidada selección de la producción plástica (lienzos, retablos, platería...), y de los elementos que definen el lenguaje arquitectónico de la Basílica, además de la interpretación y la explicación de sus valores estéticos y simbólicos, configuran los contenidos que acentúan e imprimen carácter divulgativo y patrimonial a la presente edición.

En palabras de sus autores, los historiadores del arte María de los Reyes Hernández Socorro y José Concepción Rodríguez, estamos antes *“una didáctica síntesis del patrimonio del templo de la villa mariana, a fin de acercarlo y difundirlo a la comunidad canaria para su conocimiento y conservación”*, que, a

su vez, nos demuestran claramente que las tradiciones se convierten en hechos a conservar, recuperar e inventariar.

El Cabildo de Gran Canaria dedica numerosos recursos a la mejora, conservación y restauración del Patrimonio Histórico insular potenciando, como política global, actitudes reflexivas a favor de la recuperación y puesta en valor del mismo en cada municipio. En el caso de la Villa de Teror las acciones de conservación y restauración llevadas a cabo en la Basílica, sobre todo la intervención en su Retablo Mayor; documentada en esta publicación por los restauradores Claudio Carbonell y Beatriz Galán, se dirigen fundamentalmente a garantizar la pervivencia de este importante Bien Cultural.

La Corporación Insular prosigue, pues, en su empeño por convertir a Teror en uno de los referentes histórico-artísticos y festivos principales de Gran Canaria. Este Cuaderno de Patrimonio Histórico se convierte, por tanto, en un testimonio documental que da fe de esa voluntad que manifiesta la Corporación Insular por resaltar los valores que en torno a la Virgen del Pino se han ido gestando, a lo largo de la historia, en la isla de Gran Canaria.



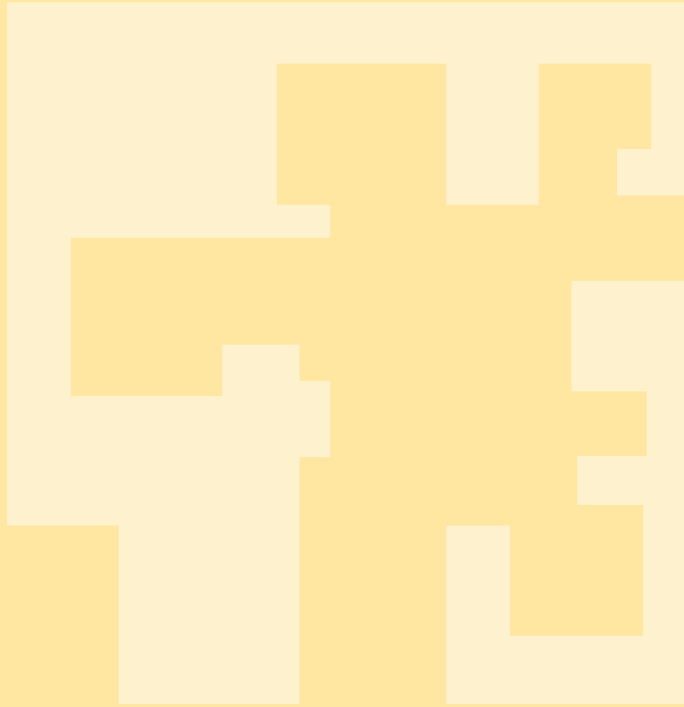
# EL PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA BASÍLICA DEL PINO DE TEROR

*por María de los Reyes Hernández Socorro y José Concepción Rodríguez*





# LA CONFORMACIÓN DE UN RICO PATRIMONIO DEVOCIONAL





*¡TEROR! Eres la Villa más ancha, mas abierta, más confiada de mi isla. Tu valle se abre y ensancha hacia el Oriente; tu plaza se desdobra hacia los cuatro puntos cardinales; tu templo se abre por tres costados a tu plaza. Tú, entera, te abres a todos los mercados, a todas las peregrinaciones, a todas las fiestas. Todos los caminos te buscan desde lejos, y suben o descienden a tí naturalmente. Las aguas más puras penden a tu valle como a un cauce, o manan en él como un sudor de la tierra. Los pinos más castizos se han avecinado en tu solar. Al fondo de tu paisaje pesa sobre la tierra y se alza hasta las nubes, un descomunal macizo de montañas. Al fondo de tu lejanía histórica fulgura una leyenda piadosa: la aparición de la Virgen el Pino.*

Domingo Doreste (1954): *Crónicas de "Fray Lesco"*

Los distintos pueblos y civilizaciones ponen de realce sus respectivas identidades culturales en los variados y ricos legados patrimoniales atesorados, celosamente, a lo largo de las distintas generaciones que han configurado el devenir, auténtico y legendario, de cada uno de ellos.

En el caso particular de Gran Canaria, los bienes patrimoniales constituyen, de un lado, la memoria histórica de cinco largos siglos de existencia y, de otro, el recuerdo de un rico pasado prehispánico. El patrimonio histórico es un elemento relevante en el proceso de aglutinación de la identidad insular. Su conocimiento y divulgación ayuda a dignificar y valorar justamente su pasado, actuando como reclamo de una potencial oferta cultural de futuro, tanto para los grancanarios como para un turismo cualificado que afluya a esta Isla demandando itinerarios y recorridos de carácter cultural y ecológico.

A lo largo del siglo XX, mediante legislaciones y encuentros diversos, de ámbito nacional e internacional, se ha tratado de clarificar y enriquecer el concepto de Patrimonio valorando qué tipo de bienes deben protegerse y conservarse. De ahí, las diversas acepciones que este término ha revestido: *Patrimonio Artístico*, *Patrimonio Histórico*, *Patrimonio Histórico-Artístico* o *Patrimonio Cultural*, siendo esta última la más generalizada hoy en día.

El concepto de *bien cultural* o de *patrimonio cultural* se empieza a utilizar en el plano internacional en los años cincuenta apareciendo, por primera vez, en un documento oficial en la Convención de La Haya de 1954 convocada al amparo del patrocinio de la UNESCO. No obstante, han sido los italianos los que más han reflexionado acerca del término *bien cultural*, a través de la *Comissione Franceschini* (1964-67), instruida por el parlamento italiano

mediante la *Ley de 26 de abril de 1964*. Dicha Comisión, encargada de la tutela y valoración del patrimonio histórico, artístico y paisajístico, definió el bien cultural como “*todo bien que constituya un testimonio material dotado de valor de civilización*”. Viene, pues, a suponer un bien histórico que refleja la expresión material de una determinada cultura y, en consecuencia, un interés cultural por el mismo, preocupándose la sociedad de protegerlo a través de los organismos competentes. Comporta, por consiguiente, los factores de socialización y de productividad.

La puesta en valor del *patrimonio cultural*, desde el marco institucional, supone, en la actualidad, que no se restrinja el concepto de *bien patrimonial* a su conocimiento, conservación y difusión, sino que se contemple también como un ente de desarrollo que contribuye a consolidar el estado de bienestar a través de su disfrute. Ello implica que haya que convertirlo en un agente de desarrollo sostenible, lo cual conlleva la realización de las oportunas actuaciones sobre el mismo, conducentes a su mejor proyección sobre la colectividad, convirtiéndolo en un factor de enlace entre el entorno donde se sitúa y el ciudadano, provocando una comunicación activa entre el *bien* y su usuario. Y es en este punto, relacionado con la viabilidad de puesta en valor del *bien*, cuando interviene la *gestión cultural*, concebida como campo interdisciplinar, cuyo interés y amplia difusión en nuestro país queda patente a través de cursos de postgrado, tanto de carácter económico como artístico, estando incluso presente en planes de estudios de universidades como las de Lérida, País Vasco, Málaga, Extremadura o Granada.



■ La Plaza del Pino y el frontispicio de la Basílica hacia 1920

A tenor de lo expuesto, la gestión cultural entiende el *bien patrimonial* como un elemento que genera desarrollo y progreso, estimulando que se establezcan estrategias nuevas sobre su tratamiento, enfocadas a considerarlo como un producto generador de riqueza que hay que proyectar a la sociedad mediante una planificación que encauce los mecanismos de ese nuevo discurso patrimonial. La gestión cultural supone, por lo tanto, la realización de toda una serie de acciones sobre el bien patrimonial encaminadas, de un lado, al conocimiento del mismo y, de otro, a su rentabilización. Ello lleva consigo las pertinentes acciones de documentación, valoración, interpretación o dinamización activa en virtud del entorno en que se encuentra, y estrategias de difusión, tendentes a una mejor organización perceptiva del objeto patrimonial y, en definitiva, conducentes a su mercantilización, convirtiéndolo en un producto económico de consumo que actúa como factor de desarrollo.

Por consiguiente, debe ser objetivo prioritario de las entidades públicas, tanto locales como de ámbito nacional y supranacional, difundir y divulgar el Patrimonio Histórico-Artístico para el conocimiento y disfrute de los habitantes de las diferentes localidades, adquiriendo, por otra parte, el compromiso de conservarlo, inventariarlo y restaurarlo, si así lo requiriese, para poder transferirlo en óptimas condiciones a las generaciones venideras. En el sentido que apuntamos, la cultura puede interpretarse como un bien común, patrimonio de la colectividad, que necesita para desarrollarse apoyos de las administraciones públicas y de las empresas privadas que den como resultado “productos culturales”, entendiéndose la misma, en consecuencia de lo expresado, en términos de renta patrimonial.

Lo escrito anteriormente puede servir de justificación del presente trabajo —auspiciado por el Ayuntamiento de Teror y patrocinado por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria— que no pretende ser sino una didáctica síntesis del patrimonio del templo de la villa mariana, a fin de acercarlo y difundirlo a la comunidad canaria para su conocimiento, conservación y rentabilidad.

Dentro de la villa terorense, la Basílica de Nuestra Señora del Pino ocupa un estratégico y escenográfico emplazamiento neurálgico, recogiendo “la vida que se vierte por las calles en cuesta que la rodean”, según Claudio de la Torre (1966). La espaciosa plaza mayor que la circunda invade simbólicamente el templo, que se abre, a su vez, grandiosamente ante aquélla, interrelacionándose y mezclándose en elocuente diálogo el escenario sacro y privado con el público y profano.



- Fachada de la basílica de Nuestra Señora del Pino, cuyo diseño llevó a cabo Antonio de la Rocha. Su remate experimentaría posteriormente diversas alteraciones



- Gárgola



- El ornato exterior. La guardamalleta

Tanto por su enclave urbano como por su estructura y configuración externa e interna, la actual iglesia mariana viene a suponer el máximo exponente en Gran Canaria de una subliminal imagen de poder y de prestigio, avalada por el lenguaje ecléctico en que fue mayoritariamente concebida, donde el sustrato mudejárigo se aúna con elementos y aderezos barroquizantes, en combinación con tímidas y mesuradas formas clasicistas, siguiendo el pensamiento arquitectónico trazado por el ilustrado Coronel Antonio de la Rocha Bethencourt. Este señero personaje, por haber dirigido las obras del actual templo, obtuvo el privilegio episcopal de poder recibir sepultura en la capilla mayor de la Basílica del Pino, bajo una marmórea lápida donde figuran las armas de su familia<sup>1</sup>. El sentido armónico e integrador

<sup>1</sup> Sobre las armas familiares y eclesiásticas existentes en la Basílica del Pino, véase el trabajo titulado *Emblemas heráldicos en el arte de Teror* (en prensa) realizado por el investigador Juan Gómez-Pamo Guerra del Río, quien amablemente nos permitió su consulta.



con el cual concibió esta construcción queda de manifiesto en la rotunda presencia de la denominada “torre amarilla” –utilizada como campanario– y brillante reducto de la segunda iglesia, que con sus aires *manuelinos* propios del gótico atlántico, rememora y emula significativamente, a principios del XVIII (1700-1708), las desaparecidas “torres de caracoles” del templo catedralicio de Santa Ana, construcción considerada el principal monumento histórico-artístico de Canarias. El atemperado juego de sus geométricos cuerpos octogonales, que culminan en un piramidal remate, expresa plásticamente el simbólico ideario que, a lo largo de los tiempos, tracistas, instituciones, prelados y vecinos de Teror quisieron imprimir a este santuario, tendente a configurar escenográficamente un relevante ámbito sacro-popular que enalteciera el lugar de la milagrosa aparición de la imagen sobre el legendario pino.



■ Visión exterior de la Basílica desde el costado del Evangelio



■ Vista de la zona izquierda del templo. Puede observarse el muro que salvaba el desnivel con la calle Obispo Marquina, desaparecido en 1890.

La iglesia de Nuestra Señora del Pino posee en su interior un rico y heterogéneo patrimonio artístico adquirido, en su mayor parte, tras la reconstrucción de 1770-1777. No obstante, algunas piezas fueron realizadas para otros edificios, aunque en la actualidad formen parte de los bienes muebles de la Basílica. Por su significado dentro del patrimonio canario, este templo fue declarado *Bien de Interés Cultural* por Real Decreto 3301/1976 de 10 de diciembre de 1976 (B.O.E. 73, de 26 de marzo de 1977).

Para este singular recinto trabajaron artistas canarios y foráneos, como es el caso de los proyectistas Antonio de la Rocha y Diego Nicolás Eduardo (trazas de la escalera de acceso al Camarín de la Virgen); de los escultores Luján



■ Detalle del cuadro que figura a San Gregorio Magno. Sacristía del templo. Hacia 1700

Pérez, Benito de Hita y Castillo, Cris-  
tóbal Ossorio, Arsenio de las Casas  
o Silvestre Bello; retablistas de la ta-  
lla de José de San Guillermo y Nico-  
lás Jacinto Viera; pintores, como  
Francisco de Rojas, Alonso de Orte-  
ga, Francisco Quintana Cardoso y  
Enrique Lafont; importantes cante-  
ros, como Bartolomé Díaz, así como  
destacados carpinteros, entre los  
que pueden citarse a Agustín Alzola  
y Manuel Henríquez Yáñez. En el ca-  
so de los plateros, reseñamos a Juan  
Asensio, Damián de Castro, Anto-  
nio Correa Corbalán, Alonso de  
Ayala y Rojas, Nicolás Melián, Anto-  
nio y Agustín Padilla, Bartolomé de  
Aranda, Miguel Macías o Casimiro  
Márquez.

Junto a los citados personajes, podemos añadir una ingente nómina de profesionales, menos conocidos, que intervinieron a lo largo de los tiempos en la iglesia parroquial de Teror, cuyos nombres, en su mayoría, aparecen puntualmente recogidos en los *Libros de Fábrica* de dicho templo. Nos referimos a maestros y aprendices con oficios diversos, tales como mamposteros, plateros, labrantes, albañiles, carpinteros, herreros, organistas, latoneros, encaladores, pintores... Ellos, sin estridencias y de modo concienzudo, trabajaron poniendo tejas a los techos, albeando y pintando distintas partes del templo, realizando o arreglando puertas, ventanas, roperos, bancos, vidrieras o confesonarios. De la misma manera, toda una serie de maestros del arte de la platería compusieron, doraron, restauraron y limpiaron objetos de plata y oro, como es el cargo de la corona, andas y sol de la Virgen del Pino, diadema y corona del Niño Jesús, cruces diversas, además de incensarios, cálices, conchas, bandejas, hisopos, candeleros, arañas de plata, ciriales, vinajeras, faroles, llaves para el Sagrario... Otra serie de artífices remozaron imágenes, aderezando sus correspondientes tronos, montaron y desmontaron el Monumento al Santísimo del Jueves Santo, renovaron faroles, badajos de campanas, realizaron varios arreglos en el camarín de la Virgen y en la pila bautismal, o se



- Detalle del interior del edificio. Se distinguen las falsas bóvedas con casetones, así como la policromía que se aplicó a las columnas, con el fin de simular materiales marmóreos



- Fotografía antigua del interior del templo tomada a finales del siglo XIX o principios del XX. La imagen recoge las falsas bóvedas que lucía entonces el edificio, cubriendo las armaduras

encargaron de las hechuras y de los retoques de las vestiduras litúrgicas.

A la contribución de todos ellos en general y de cada uno en particular –muchos conocidos y otro aún por investigar y descubrir cuáles fueron sus aportaciones– se les debe que el templo dedicado a la advocación del Pino de Teror haya pervivido a lo largo de las centurias, integrando y enriqueciendo nuestro Patrimonio Canario.

Como reconocimiento de la labor acometida por todos estos profesionales –algunos de los cuales formaban parte de determinadas sagas familiares que cultivaban el mismo oficio– y a fin de que sus grandes o pequeñas intervenciones en la iglesia teroreña no caigan en el olvido, procedemos a reseñar, a título de muestra, los nombres de aquellos que estuvieron trabajando durante el cambio del siglo XIX al XX, años en los que se encontraban al frente de la parroquia que nos ocupa los presbíteros Judas Antonio Dávila (1878-1908) y Juan González Hernández (1908-1926).

En los tejados y albeo de la iglesia laboraron los **maestros de mampostería**:

- Maximino Santana y su hijo Juan (1878, 1879, 1880 y 1881).
- Francisco Sánchez (1881, 1886 y 1891).
- José González Guerra (1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1890 y 1891).
- Juan Domínguez (1881).
- José Castellano (1883).
- José Antonio Quintana (1883).
- Juan Rodríguez (1883).
- Antonio Grimón Cárdenas (1892).
- José Manuel Hernández (1885).
- Rafael González Hernández (1886 y 1891).
- Rafael Rivero Martín (1890).
- José Guerra Domínguez (1891).
- Matías Ojeda Domínguez (1891).
- Francisco Yáñez Suárez (1891).
- José Guerra Domínguez (1903 y 1905).
- Francisco León Domínguez (1904).
- Manuel Estévez (1904).
- Isaac Domínguez (1904).
- Francisco Falcón Domínguez (1905).

**Maestros labrantes de cantería:**

- Francisco Medina Falcón (1905).
- José Bernardo Ojeda Herrera (1905).
- Juan Manuel Ojeda (1905).
- Manuel Medina (1905).

**Maestros de carpintería:** trabajaron en el montaje del Monumento del Jueves Santo, en confesonarios, órgano, nicho de la Virgen, bancos del Coro, atriles, arreglo de tronos, vidrieras, composición de la matraca para Semana Santa y en la hechura de puertas:

- Francisco Domínguez Sarmiento (1878, 1889, 1891 y 1907).
- Antonio Peña Suárez (1879, 1881, 1888 y 1891).
- Pedro Suárez (1879 y 1884).
- Juan Ramos (1880).
- Antonio Nuez (1881 y 1885).

- Antonio Peña Suárez (1878, 1882, 1883, 1884, 1886, 1887 y 1888).
- Antonio A. Melián (1892, 1894, 1895, 1896, 1897, 1898, y 1899).
- Juan B. Franco (1895).
- Pedro Caballero Dávila (1887 y 1891).
- Agustín Suárez Quintana (1891).
- Antonio Abad Melián (1892, 1894 y 1902).
- Pedro Álvarez Alemán (1903, 1904 y 1905).
- Francisco Domínguez Yáñez (1905).
- Manuel Henríquez Yáñez (1905).
- Mateo Henríquez Yáñez (1905).
- Cándido Ortega (1907).

**Maestros plateros:** realizaron labores relacionadas con la limpieza del trono, andas, corona y sol de la Virgen del Pino, así como derivadas de la realización de los pedestales de los ángeles del trono mariano, remozamiento de las arañas del templo, composición de objetos varios (cruces, vinajeras, incensarios, candeleros, ciriales, faroles), hechura de la corona del Niño, aplicación de dorados en piezas de plata:

- Agustín Álvarez Alemán (1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889 y 1990).
- Manuel Marrero y Hernández (1892 y 1893).
- María Santana (1892).
- Tomás de las Casas (1897).
- Arsenio de las Casas (1894, 1895 y 1896).
- Casimiro S. Márquez (1902, 1903, 1904 y 1905).
- Antonio Ojeda (1905 y 1906).
- Andrés García (1905).

**Maestros herreros:** elaboraron hierros para las arañas de plata, faroles, llaves, cerraduras para el Sagrario, ruedas para el reloj, además de reparar pestilleras, candeleros, faroles y puertas, entre otros menesteres propios de su oficio:

- Antonio Herrera (1878).
- Sebastián Quintana (1879, 1882 y 1883).
- Pedro Quintana (1884).
- Antonio Quevedo (1885, 1886 y 1891).
- Juan Yáñez Santana (1885 y 1888).

**Maestro latonero:** arregló los faroles y hachones del trono de la Virgen  
- Antonio Torres (1904).

Por último, debemos mencionar que, en estos años que abordamos, las labores de arreglo y afinación del órgano de la iglesia fueron ejecutadas en el año 1882 por el artista Rafael Bello O'Shanahan y, en 1906, por Amador López, quien afinaría, además, el *armonium*. En relación con la música, cabe reseñar que en agosto de 1906, el templo de Nuestra Señora del Pino pagó a Ignacio Jiménez 327 pesetas con 75 céntimos “*por los dos instrumentos de música que posee esta Iglesia para solemnizar las procesiones*”. Esta cita hace referencia a un clarinete y a un trombón procedentes de Madrid.

De la importancia de este Bien patrimonial que constituye la Basílica del Pino, da fe la importante literatura histórico-artística que ha generado, atrayendo y suscitando un enorme interés por parte de cronistas, investigadores, clérigos, periodistas y literatos pertenecientes a diferentes épocas históricas. Nos interesa dejar constancia, en primer lugar, de los considerados pioneros; aquellos que iniciaron la búsqueda de fuentes desde una óptica de carácter científico, religioso o literario, interesados por abordar en sus escritos el origen y las vicisitudes del culto mariano. Y en segundo lugar, de las últimas aportaciones en torno al prolijo y complejo ámbito del patrimonio inmueble y mueble del templo terorense.

En la línea que apuntamos, habría que hacer alusión –sin ánimo de ser exhaustivos– a los trabajos desarrollados por Fray José de Sosa (1678), Tomás Marín y Cubas (1687), Fray Diego Henríquez (1714), Pedro Agustín del Castillo (1739), Diego Álvarez de Silva (1755 y 1767), Lope Antonio de la Guerra y Peña (1760-1770), Isidoro Romero y Ceballos (1774 y 1780-1814), José de Viera y Clavijo (1776), Fernando Hernández Zumbado (1782), José de Manuel Picar y Morales (1905), José Miranda Naranjo (1927), José García Ortega (1936), Pedro Cullen del Castillo (1947), Miguel Suárez Miranda (1948), Sebastián Jiménez Sánchez (1955), Jesús Hernández Perera (1955 y 1984), Néstor Álamo Hernández (1966 y 1968), José Miguel Alzola (1966, 1968, 1988, 1991, 2001, 2004 y 2005), Pedro Tarquis Rodríguez (1966), Ignacio Quintana Marrero y Santiago Cazorla León (1971), José Hernández Díaz (1973), Alfonso Trujillo Rodríguez (1976, 1977 y 1979), Miguel Rodríguez-Díaz de Quintana (1977 y 2000), Francisco Zumbado Espino (1977), Vicente Suárez Grimón (1979, 1983, 1987, 1988, 1990, 1991, 1992, 1998, 2002 y 2005), Santiago Cazorla León (1980), Carmen Fraga González

(1980 y 2004), Manuel Lobo Cabrera (1981, 1991 y 1993), Braulio Guevara (1982, 1985 y 1991), F. Rodríguez Artiles (1983 y 1990), Francisco Galante Gómez (1983), Vicente Hernández Jiménez (1984, 1990, 1991, 2000, 2001, 2002, 2003 y 2004), Juan Sebastián López García (1989, 1990 y 1992), 2002 y 2005), Felipe Bermúdez Suárez (1991 y 2002), Francisco Caballero Mujica (1999 y 2000), Julio Sánchez Rodríguez (2001 y 2002), Jesús Pérez Morera (2001 y 2002), Gerardo Fuentes Pérez (2001), Carlos Gaviño de Franchy (2001), José Miguel Pérez García (2002), Juan Artiles Sánchez (2002), A. Sebastián Hernández Gutiérrez (2002), M<sup>a</sup> de los Reyes Hernández Socorro y José Concepción Rodríguez (2002), Manuel Hernández González (2002), Isabel Saavedra Robayna y Lothar Siemens Hernández (2002), José Alonso Morales (2002), Vicente Rivero Díaz (2002), Yolanda Arencibia Santana (2002), Antonio Cruz Domínguez (2002), Jorge A. Liria Rodríguez (2002), Juan Gómez Luis-Ravelo (2004) y Juan Gómez-Pamo Guerra del Río (2005).



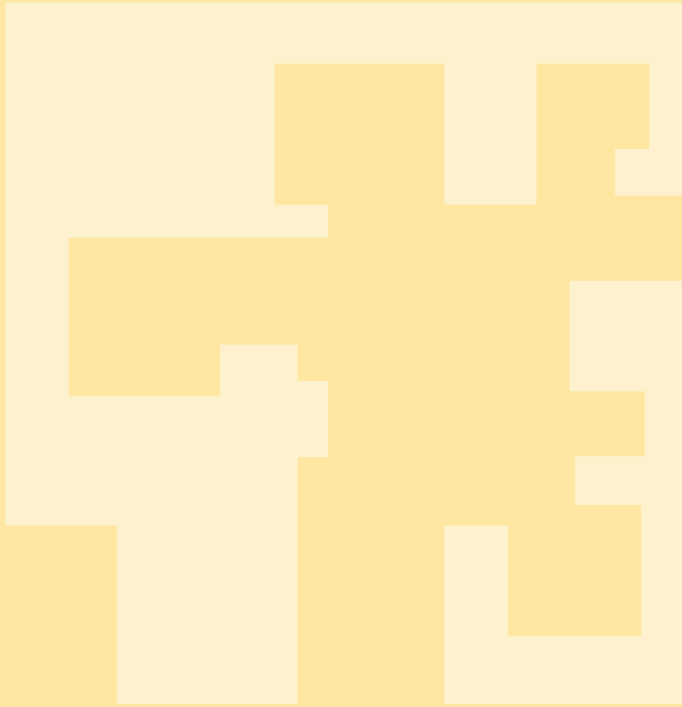
■ Primitiva escalera de acceso al camarín







## **DISTINTAS SEDES O ESPACIOS DE LA VIRGEN DEL PINO**





El templo dedicado a Nuestra Señora del Pino presenta, a modo de tarjeta de visita, los anagramas de las tres personas que configuran la Sagrada Familia (Jesús, María y José) campeando sobre sus triples puertas de acceso, destacando por su cuidada elaboración el consagrado a la Virgen, flanqueado por los otros dos.

En la fachada llaman la atención los contrastes lumínicos entre las zonas definidas por la piedra de cantería azul y las partes correspondientes a los enfoscados. Balaustradas con florones coronan la cornisa en las zonas laterales del frontispicio, mientras que la parte central remata en una sinuosa espadaña –adornada con perillones y una venera– albergando en un gran óculo el reloj sobre el que se sitúan sendas campanas. La torre campanario de piedra amarilla, testigo de la segunda iglesia, se adosa en el extremo izquierdo del frontis, acentuando el eclecticismo de esta construcción con sus retardatarias formas gotizantes.

Sobre esta curiosa cantería amarilla hay que indicar que pertenecía a la fábrica parroquial desde el 24 de noviembre de 1686, tal y como se hace constar en la escritura otorgada ante Francisco Álvarez Montesdeoca por el presbítero y mayordomo de la iglesia en esos momentos, Francisco Gil de Ojeda y Diego Pérez, respectivamente:



■ Tímpano con el anagrama de María



■ Vista general de la "torre amarilla"



■ Esquilón de las campanas del templo



■ Detalle en madera, con formas barroquizantes, emplazado en el vano de acceso a la torre



- Detalle de la parte superior de la torre y del hastial, en donde puede percibirse el contraste entre los dos tipos de cantería, la parda y la azul



- Cubierta interior de la "torre amarilla"



- Escalera de acceso a la torre



- Detalles ornamentales de la torre-campanario

*“Se sitúa inmediata a las últimas casas del barrio de Arriba, con el que linda por detrás, y la cordillera de las tierras que posee actualmente D. Mateo Ponce Vargas, venerable cura de dicho lugar y dignidad de la Santa Catedral, a quien se la vendieron a tributo...”<sup>2</sup>.*

Con la edificación de la actual iglesia del Pino (1760-1767), Teror va a estructurar su núcleo urbano en torno a esta magna fábrica, con su representativa y espaciosa plaza situada, estratégicamente, delante de aquella, que sirve de centro receptor y de cálida acogida a cuantos peregrinos, romeros y transeúntes se acercan a la villa mariana, armonizando celebraciones de carácter profano y religioso.

En el ambiente ilustrado que en esos momentos se vivía en Gran Canaria, el ingeniero militar Antonio Lorenzo de la Rocha propone un trazado ecléctico, aunando la tradición mudéjar con el lenguaje tardobarroco aderezado con tímidos aires que pueden considerarse clasicistas. Estamos ante una de las iglesias con cubierta cupuliforme de Canarias, que sigue la estela de la realizada, años atrás, en San Francisco de Borja de Las Palmas y que tendrá su continuación en la Concepción de La Orotava y en Santiago de Gáldar.

Su espaciosa planta salón, de armaduras de madera y tirantes, se estructura en torno a tres naves con arquerías definidas por sencillas y clasicistas columnas con capiteles compuestos, concentrándose la luz en la zona del crucero por la airosa cúpula con linterna que lo cubre, ornamentada, en otro tiempo, con notas musicales y versículos que aludían a las alabanzas del Señor; según refiere Suárez Miranda (1948).

En el retablo rococó del altar mayor se sitúa el reservado camarín para exponer a la Virgen, al que se accede por una puerta ubicada en la parte izquierda del retablo y de la escalera trazada en 1784 por Diego Nicolás Eduardo, a tenor del encargo efectuado por el mayordomo Andrés Domínguez. Según el Dr. López García (1989), el citado lugar puede ser considerado *“uno de los pioneros de los realizados en Canarias siguiendo el tipo que se había generalizado en la Península desde el siglo XVII a partir del modelo valenciano de la Virgen de los Desamparados”*.

Detrás del escenográfico altar mayor y debajo del camarín se emplaza el trassagrario, espacio oculto al público para exaltar teatralmente el

2 Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas (A.H.D.L.P.): Caja 8. *Inventario Parroquial*, signatura 163/1 y 163/2. *Libro 2º de fábrica de la parroquial del Pino...*, f. 80.



■ Cúpula y linterna de la Basílica



■ Detalle de la linterna

Sacramento Eucarístico, utilizado también en esta iglesia del Pino para ubicar el coro.

Los promotores de este ilustre templo fueron los prelados Fray Valentín de Morán y Estrada y Francisco Javier Delgado y Venegas, cuyos escudos episcopales tallados en piedra de cantería azul se emplazan en la parte superior de la fachada de la iglesia<sup>3</sup>, en reconocimiento público a su meritoria labor en

3 En la Basílica del Pino se localizan otros armas eclesiásticas en la sacristía, correspondiente al obispo Cueto, en las vidrieras de la fachada dedicadas a los pontífices Pío X y Pío XII y en unas sacras del siglo XVIII regaladas a la iglesia por el obispo Urquinaona que muestran grabado en plata su propio escudo. Como ya indicábamos, sobre las armas familiares y eclesiásticas existentes en la parroquia de Teror; véase el trabajo titulado *Emblemas heráldicos en el arte de Teror* (en prensa) realizado por el investigador Juan Gómez-Pamo Guerra del Río, quien amablemente nos permitió su consulta.

favor de la construcción de este sacro recinto. Junto a estos obispos, hay que destacar el importante mecenazgo ejercido por el canónigo Estanislao de Lugo y Viña.

Desgraciadamente, el lugar sobre el que se había edificado este templo no era el más idóneo debido a los deslizamientos del suelo –al tratarse de un terreno arcilloso y resbaladizo– y a las filtraciones de agua que provocaron la disolución de los cimientos, arruinándolo paulatinamente, agrietando sus paredes y formando embalses acuíferos en determinadas zonas de la parte inferior del mismo. Estos problemas comenzaron a producirse, prácticamente, a los veinte años de haberse finalizado la construcción de la iglesia terorense, a mediados de la década de 1780.

Durante una visita realizada a Teror, en el mes de agosto de 1793, el obispo Tavira advierte del mal estado de la Basílica, dando cuenta del daño que habían sufrido las cubiertas –cuestión que provocaba que el agua de las lluvias entrase en el templo–, planteando la posibilidad de pedir el pertinente asesoramiento al proyectista de la Catedral Canariense, el prebendado Diego Nicolás Eduardo:

*“Nos ha causado la mayor pena que una iglesia acabada de fabricar a tanta costa, y que su disposición, regularidad y decencia es tan recomendable, se halle expuesta a una ruina sin que pasen muchos años, por lo que se pasan de las aguas sus techos, lo que un templo de tanto aseo y decoro causa también una fea deformidad, y juzgando como juzgamos que es urgentísimo ocurrir al remedio de este daño, y a prevenir un suceso que pudiera algún día ser funesto..., mandamos que inmediatamente se cubra de teja la Iglesia, la que sea de mejor calidad, y muy cocida, y si se halla modo se la dé un barniz vidriado para que resista a las lluvias tan comunes es este pueblo, o se trate con las personas inteligentes, especialmente con el Señor don Diego Eduardo, Dignidad de Tesorero de Nuestra Santa Iglesia, cuya inteligencia y pericia tan justamente acreditada sugerirá el medio que estime más oportuno”.*

(Extraído del *Diario de Tavira*. Citado por Infantes Florido, 1998).

Su inmediato sucesor, el obispo Verdugo solicita en 1801 los correspondientes peritajes sobre el estado del templo al tracista e imaginero José Luján Pérez y al capitán de ingenieros, Lorenzo Cáceres, así como a otros expertos. El profesor Suárez Grimón (2002), escribía al respecto de este asunto:



*“Todos coincidieron en el dictamen: las grietas de las paredes, el abatimiento de los cimientos y la situación del terreno exigían una composición tan costosa como si de una nueva iglesia se tratara, advirtiendo que con la reforma no quedaba garantizada la seguridad de la obra”.*

Ello motivó la decisión del prelado de clausurar el templo, decretando que se edificase uno nuevo en otro lugar; asunto espinoso que desembocará, tras una serie de vicisitudes, en un levantamiento popular de los vecinos, conocido como “motín de 1808”, en actitud de protesta, puesto que deseaban mantener en pie su iglesia. Este histórico episodio terorense concluiría con el dictamen emitido por la Real Audiencia el 13 de julio de 1809, decretando que la iglesia fuese reparada y no destruida, gracias a la “presión ejercida por los amotinados en 1808”, tal y como ha investigado Vicente Suárez Grimón (2002 y 2005).

Las pertinentes remodelaciones del templo, según el cronista Isidoro Romero Ceballos –poseedor de una casa en Teror que daba a la plaza– discurren entre el mes de marzo de 1810 hasta inicios del mes de septiembre de 1811. Este mismo autor indicaba que en enero de 1803, la efígie del Pino fue sacada del templo *“a causa de temerse el desplome del techo por corrupción de la madera y algunas hendiduras de una puerta y el arco de la media naranja”* (T. II, p. 90). Así nos lo hacen saber las cuentas de ese año cuando se declara haber realizado desembolsos por el *“costo de bajar el órgano de la tribuna, llevarlo a la casa cerca del Pilar, acabar de mudar el monumento a la supradicha casa y pasar los ladrillos de mármol que se quitaron de la iglesia a un cuarto de ella, así como por quitar el baldosado y parte de estadales de la iglesia arruinada y pasarlo al patio, llevar las imágenes y un ropero a la iglesia provisional”*<sup>4</sup>.

Respecto al año 1810, escribe:

*“En el verano de este presente año se reedificó la magnífica iglesia, cuyos reparos se principiaron el 18 de marzo, habiendo quedado tejada y techada la fachada del nuevo a fin de octubre, en cuyo espacio se demolieron las tres puertas de la fachada principal desde sus cornisas y remates altos, con el barandaje, etc., y lo mismo las dos colaterales y arcos tora-*

4 A.P.T.: Libro de Cuentas de 1793 y siguientes, folio 496.

*les de la media naranja. Y sólo se reservó para la próxima primavera el sentarse los cielos rasos de yeso y enlosar los pisos, habiéndose forrado de plomo las canales, recipiente de agua de los tejados que están sobre lo superior de las paredes, en cuya elaboración es imponderable la actividad y fervor con que sus vecinos, hasta las mujeres, acarrearón los materiales de las maderas de los pinares, de cantos, cal, arena, teja y cuanto se ofreció. Todo de gracia y sin el más mínimo interés". (T. II, p. 174).*

Los problemas de degradación del templo continuaron a lo largo del siglo XIX, a pesar de la construcción de una "Mina" (1812-21) para resguardar la iglesia y edificaciones del entorno de la misma, a fin de facilitar los desagües y evitar que las aguas de las inmediaciones continuasen filtrándose y dañando el templo. El 23 de enero de 1854 el mayordomo de fábrica, Diego Álvarez Suárez, escribe el siguiente parte al obispo, relatándole la existencia de importantes grietas en la iglesia del Pino, en el cementerio y en distintas edificaciones del pueblo de Teror:

36

*"Las grietas que desde el invierno pasado empezaron a descubrirse en varios de los edificios del pueblo, y que desgraciadamente alcanzaron al del templo y camposanto, han continuado en el presente invierno de un modo sumamente sensible.*

*Una, que se descubre desde la calle de las escuelas, atraviesa toda la plaza, coge el templo desde el frontis por la puerta que está junto a la torre y, cortando por la mitad de uno de los arcos en que estriba la cúpula de santuario, para por el camarín todo y llega hasta atravesar el palacio episcopal.*

*Ya conocerá V.S. cuán nociva será al templo la separación que se nota en la cantería a la mitad de uno de los cuatro arcos principales que están sosteniendo la cúpula, y es en el de junto al altar mayor.*

*Los muros del camposanto, que fueron reparados los años de 1846 a 1847, principiaron a abrirse por la parte del naciente, donde el invierno anterior, y ya en el presente, se le notan aberturas que no dejan duda de su pronta ruina.*

*Reconociendo el templo y camposanto por el Sr. Ingeniero D. Pedro Maffiotte, determinó se fortificase el cimientó del templo, pareándole con un macizo de mampostería en toda su longitud, y se aumentasen los estribos que sostienen las arquerías de la parte que parece se corre; y que el*

*muro de la derecha del camposanto se reedificase, dándole más amplitud al cimiento y rodeándole con un empedrado de tres varas de ancho con caída suficiente para las escurras de las aguas”<sup>5</sup>.*

El 20 de Agosto de 1855, Esteban de la Torre cobra del mayordomo del edificio “240 reales por mi trabajo y viaje a aquel pueblo al reconocimiento del templo en la ruina que amenazaba por las aberturas hechas en su planta y paredes fronterizas hasta su extremo opuesto, y 15 reales por el alquiler de una bestia del oficial que me acompañó a recibir instrucciones para su composición”<sup>6</sup>.

Veintidós años más tarde, el 14 de abril de 1877, el arquitecto municipal de Las Palmas, José Antonio López Echegarreta, visitó el templo terorense, abonándosele 200 reales de vellón por parte del Párroco Judas Antonio Dávila, igualmente por un “reconocimiento de la Iglesia parroquial”<sup>7</sup>, debido al secular problema de la precariedad de su estado.



■ Capitel. La imagen refleja el contraste entre el color pardo y el gris de sus respectivas canterías



■ Detalle de los caulículos avolutados de uno de los capiteles

A mediados del Ochocientos, Francisco de Quintana Cardoso (1815-1861), pintor y escritor aficionado, realizó una alegórica y curiosa decoración mural en el camarín de la iglesia de Teror; que desaparecería con las remo-

5 A.H.D.LP.: Caja 8. Parroquiales. Teror. Expediente suelto. Expediente formado a consecuencia de parte dado por el mayordomo de fábrica de Teror con motivo de la grieta que ha aparecido en aquel templo y cementerio de la población

6 Archivo Parroquial de Teror (A.P.T.): Cuadernillo de cuentas de 1 de enero a 30 de junio de 1856, recibo nº 68.

7 A.P.T.: Cuaderno: Cuentas y comprobantes de 1874 a 1877.



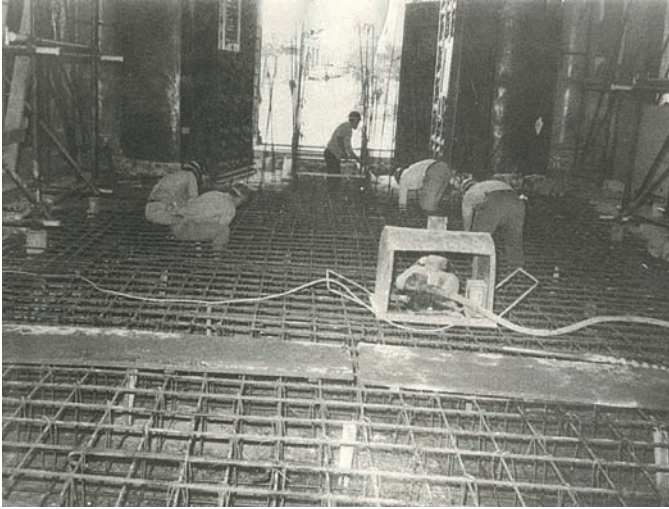
- Imagen que recoge claramente los problemas de sustentación que presentaba la basilica en los momentos previos a la consolidación emprendida a finales de la década de 1960. A la izquierda se distingue la basa de una de las columnas, mientras que en el centro aparece, situado en el subsuelo, un operario, cuyos pies quedan cubiertos por las aguas subterráneas

delaciones acometidas en ese recinto en 1937 –durante el mandato de Monseñor Socorro– que conocemos gracias a las investigaciones llevadas a cabo por un descendiente del pintor, el historiador Alzola González (1988):

*“Quintana desarrolló en los faldones de la artesa del techo, recubiertas de cielo raso, los Frutos del Espíritu Santo, enmarcándolos en doce medallones de gusto neoclásico; en las paredes se imitaban consolas, rematadas de grandes jarrones; hornacinas, estatuas, mucho mármol y mucho jaspe de pincel, todo en el mismo estilo”.*

Llama la atención este tipo de pintura mural, aplicada directamente sobre la pared, debido a que no abundan en Canarias, las realizadas de esta manera. Recordemos, al respecto, las conservadas en Fuerteventura, pertenecientes al Setecientos (Ampuyenta y Tetir), las de la iglesia de la Asunción de La Gomera, la de la ermita del Amparo de la localidad de Icod, o sendas figuraciones de San Cristóbal de la Catedral Canariense.

Importantes reparaciones se acometieron durante los años 1908-1926 en tiempos del párroco Juan González Hernández. Imágenes, vidrieras, pavimentos y techumbres se remozaron y elaboraron. Fue el momento, por otra parte, en que se procedió a pintar columnas y capiteles. Miranda Guerra (1927) apunta que mientras estuvo al frente de la Iglesia el citado sacerdote, se elaboró “el dorado y riquísimo artesonado de sus tres bóvedas, que todo lo hace ser hoy la



■ Trabajos de consolidación en el subsuelo del templo. (1968-1969)

*Iglesia más suntuosa de Gran Canaria*". Respecto a las bóvedas, hay que recordar que poco tiempo antes, en el siglo XIX, eran de cañizo y sin casetones.

La solución para los persistentes problemas constructivos de la Basílica va a conseguirse a lo largo de los años en que Monseñor Antonio Socorro Lantigua está al frente de la misma<sup>8</sup>.

En primer lugar, suprime los añadidos realizados durante el mandato de González Hernández, procediéndose a colocar las actuales cubiertas de madera. Por otra parte, procedió a realizar añadidos en la parte posterior del edificio y colocó una armadura en el camarín de la Virgen –procedente de una casa propiedad de Antonia Ortega– en agosto de 1929, por la que el presbítero Socorro pagó 500 pesetas<sup>9</sup>. Un año antes, durante la festividad del Pino, Agustín Alzola González Corvo –según narra su propio sobrino, el investigador José Miguel Alzola González (2001)– ideó un curioso artificio para que la Virgen pudiera descender desde el camarín hasta el trono, situado en el suelo del presbiterio. Consistía en dos raíles sobre los que se situaba una plataforma, colocándose la imagen sobre la misma. Hasta ese momento, la Virgen era bajada a través de una trampilla hasta el salón que está junto al presbiterio, con la ayuda de gruesas sogas y de un sistema de poleas.

8 No hemos podido acceder a la documentación relacionada con el mandato de Socorro Lantigua por encontrarse sin inventariar.

9 A.P.T. Expediente suelto en *Cajas Honores (...). Coronación Canónica*.

Por último, a finales de la década de los sesenta se acometen importantes obras de consolidación y de habilitación en la Basílica del Pino financiadas por la Dirección General de Arquitectura, siguiendo un proyecto elaborado por el arquitecto Manuel Cárdenas Rodríguez y el ingeniero de Caminos Antonio Jiménez Salas, dirigiendo las obras el arquitecto Voyer Ruiz que desempeñaba la jefatura de la sección de Arquitectura del Ministerio de la Vivienda.

La compañía adjudicataria fue “Entrecanales y Távora, S.A.”; ascendió el presupuesto a 22.308.145 pesetas. El encargado de la supervisión de esta considerable restauración fue el arquitecto Pons Sorolla, en calidad de Jefe del Servicio de Ciudades Artísticas Monumentales de la Dirección General de Arquitectura y Dirección General de Bellas Artes.

En la memoria del proyecto de remozamiento de la Basílica se señala que el principal motivo del deterioro del templo obedece a *“estar cimentado sobre un banco de arcilla de treinta a cuarenta metros de espesor”*.

Entre las acciones que se llevaron a cabo, habría que reseñar:

- La consolidación de la cimentación a base de bataches (vigas de hormigón armado).
- Levantamiento del suelo para colocar una losa de hormigón armado.
- Construcción de una nueva cubierta metálica, cubriéndola en el exterior con tejas y en el interior mediante un artesonado.
- Reparación de muros, arcos y bóvedas.
- Reconstrucción del baptisterio.
- Sustitución del mosaico del piso por un revestimiento de granito y mármol.

Una vez terminada la restauración del templo se procedió al remozado de los alrededores, en los inicios de la década de los setenta, estando las obras a cargo de la Dirección General de Cultura.

Pero este templo, que hoy podemos admirar, no ha sido la única morada de la Virgen del Pino. Las primeras noticias relacionadas con el culto a esta imagen se remontan al año 1514, fecha en que el canónigo Juan de Troya acude a Teror –a instancias del cabildo catedralicio– para incorporar la iglesia de *Santa María de Therore* a la fábrica de la Catedral, en tiempos del obispado de Vázquez de Arce. Se trataba de un pequeño recinto, con una sola puerta, espadaña y nave única con cubierta de madera. Su piso, según García Ortega (1936), debió de ser de tierra.

En 1558 visita la ermita el obispo Deza, recogién dose en el acta de tal evento el primer inventario conocido de aquella:

“(...) yten en el altar mayor esta una imagen de nuestra señora de bulto con una corona de plata ~~de plata~~ [sic] de ciertas labores del romano y en ella engastada una piedra de vidrio colorada tiene la dha imagen un niño Jesús en braços con otra corona de plata de la mesma (roto)or tiene vestida la dha ymagen una camisa labrada de (roto)os de çeda verde y un verdugado de tornasol morado con deziocho verdugas de terciopelo morado y unas mangas de tafetán morado y un corpezito de damasco blanco con una trepa de terciopelo carmesí

yten una mantellina de tafetán presado con una valenciana del propio tafetán

yten tiene una gorguera de hilo de oro y una cofia de lo mesmo y tiene al cuello una cadenica de hilo de oro de martillo

yten tiene por senidor un rosario de quentas de ambar en que ay cinquentas e con una borla de ceda amarilla

yten ay en el dho altar imagen de nuestra señora de bulto con una coronita destaño dorada tiene puesta una toca de seda raxada con una guarnición de hilo de oro

yten ay un niño Jesús tiene vestida una camisita de toca de seda con unas estrellicas de seda colorada y vestido de una chamarra de tafetán blanco con una tira ala redonda de terciopelo morado

yten una cruz de estaño morado bieja e quebrado con un cruxifijo que tiene quebrados los braços

yten una cruz de laton con un cruxifijo de un cabo y del otro nuestra señora con su hijo en brazos tiene el pie de madera

yten otro portapaz de madera guarnecida de gueso

(...)

yten un frontal de angeo pintado y en el medio una cruz con unas letras que

dicen Jhuso xptus

yten alado de spaldas de dho altar esta un paño de flandes pintado en qsta un cruxifijo e nuestra señora e San Juan y la madalena y otras mechas imágenes”<sup>10</sup>.

10 A.P.T. Primer Libro de Fábrica, f. 8 v.

Años después, en 1582, durante la visita del prelado Rueda, se detectan problemas en las cubiertas de madera, que intentaron subsanarse. El paulatino deterioro de la ermita provocó la necesidad de llevar a cabo una serie de reformas en la misma entre 1584-89, no impidiendo, si embargo, que fuese necesario sustituirla por otro templo que tuviese, además, mayor capacidad espacial para poder acoger a los fieles que acudían al recinto mariano.

Según el Dr. Lobo Cabrera (1991), el maestre mayor Bartolomé Díaz, vecino de Teror y mayordomo de la iglesia primitiva, fue el ejecutor –y probable diseñador– de la considerada segunda fábrica teroreña, participando en las reformas acometidas en la primera iglesia. Considerado uno de los grandes artífices de la cantería en las Islas, era hijo del, también, cantero Enrique Díaz. Trabajó en Agüimes y otras zonas de Gran Canaria, viajando a Tenerife y a tierras peninsulares, donde debió de conocer el lenguaje renacentista que se manifiesta en alguna de sus construcciones. Su obra más relevante es la ejecución de la puerta principal de la Catedral de Las Palmas, siguiendo el trazado de Próspero Casola.



■ Visión lateral del interior del edificio

Los benefactores de este recinto sacro fueron, en esta ocasión, el obispo Rueda, el Cabildo catedralicio y, muy especialmente, los vecinos de Teror con sus importantes donativos.

El nuevo templo contaba con tres naves, con cuatro pilares circulares en cada una de ellas y cinco arcos. Tenía presbiterio y dos capillas flanqueando el crucero, estando cubierto con armadura. El ensamblador que trabajó en la



misma fue Pedro Bayón –maestre mayor de carpintería–, así como los carpinteros Andrés de Medina y Alonso Pérez. Fueron los labrantes de la portada el cantero Luis Morales y su hijo (Martín de Morales). Asimismo, laboraron en esta construcción el operario Melchor Piñero, el albañil Francisco Padilla y el aserrador Manuel Jorge<sup>11</sup>. La sacristía se comenzó en 1615, acometiendo su realización Martín de Morales. Derribado el Pino en el que había aparecido la Virgen –que actuaba como campanario de la Iglesia– se construye en los albores del Setecientos la célebre “torre amarilla”, concluyéndose en 1708.

A fin de otorgarle a Nuestra Señora del Pino un espacio íntimo, en esta segunda iglesia, se construyó a partir de 1615 un nicho o camarín de piedra sobredorada, a instancias del prelado Carrionero, gran devoto de la imagen, acabándose su decoración en torno al 1665. La primera bajada a Las Palmas se produjo en el año 1607, precisamente en la época del ya mencionado obispo.

El 29 de marzo de 1620, Martín Morales, oficial de cantería y vecino de Gran Canaria, se obliga –mediante contrato firmado con el mayordomo del obispo Carrionero, a realizar en el templo mayor de la Iglesia teroreña un

*“tabernáculo donde esté y se ponga la imagen del Pino, de la cantería con la que están hechos los arcos de dicha iglesia, el cual tabernáculo tiene de hacer a mi costa de la forma y manera que está trazado y pintado en casa de su Señoría del Obispado de estas islas, en el aposento del Licenciado García, cuya traza y forma he visto y estoy de ella enterado y cumplimentado en todo (...) y para más ver si he cumplido en mi obligación lo ha de declarar Francisco Padilla, maestro de cantería (ilegible). El tabernáculo lo daré acabado de todo punto en dos meses y encalado y puesto en toda perfección”*<sup>12</sup>.

Debe de tratarse del hijo del ya aludido cantero Luis de Morales. Se tiene constancia de que Martín trabajó en Teror en 1605 ayudando a su padre en la construcción del imafrente de la Basílica, pudiendo especularse que fallecería hacia 1640.

11 A.P.T. “Memoria de De lo que yo, Juan de Quintana, mayordomo, he gastado en la obra de la iglesia”. En *Primer Libro de Fábrica (1555-1638)*.

12 A.H.P.L.P., Protocolo notarial, 1065. Francisco Delgado Salazar; ff. 153 v. y 154. Como dato relevante podemos señalar que de la firma de Martín de Morales se deduce que no era un iletrado.

Pedro Tarquis Rodríguez (1964) cita el tabernáculo en una nota a pie de página, aunque sin atribuir la autoría a Martín de Morales. Según este investigador, y basándose un comentario realizado por Jesús Quintana, el tabernáculo fue sustituido por otro nuevo en 1712.

La fábrica permanecería abierta al culto más de 160 años, desde los momentos postreros del siglo XVI hasta el 15 de febrero de 1760, año en la que quedó clausurada, por decreto episcopal, ante los constantes problemas constructivos que ocasionaron su ruina. Mientras se elevaba la nueva obra, los cultos se desarrollaron en la desaparecida ermita de San Matías.

Hay que destacar que este templo poseía un importante patrimonio pictórico del que se hace eco un inventario realizado en 1648, que debió de perderse en un incendio acaecido a finales de agosto de 1718, que, aunque no provocó daños serios en el edificio, sí debió de afectar a determinadas pinturas e imágenes, como se infiere, en este último caso, de los gastos desembolsados para su restauración en el apartado que dedicamos a las manifestaciones escultóricas.

El camarín de la Virgen sufrió remodelaciones en la década de los sesenta del siglo XVII. A título de ejemplo, en el año 1668 se pagaron al carpintero Juan Francisco 147 reales, y 410 reales a Luis de Acosta por haber realizado obras en el mismo. Igualmente, en las cuentas correspondientes a 1676 se hace constar el abono realizado a la viuda de Francisco Torres por haber dorado las puertas del referido Camarín<sup>13</sup>.

A lo largo del siglo XVIII, este espacio reservado para la Virgen seguiría siendo objeto de continuas reformas, tal como se deduce, por ejemplo, de las intervenciones realizadas por el maestro pedrero Domingo González y el carpintero Juan González: su presupuesto ascendió 1490 reales<sup>14</sup>.

Ya había advertido en su momento Diego Álvarez de Silva, que la segunda Iglesia de Teror debió de experimentar diversos cambios hacia 1742, tal como se colige de las cuentas de fábrica. Así, en diciembre del citado año, se anotan distintos desembolsos: 2.018 reales y seis cuartos al maestro Domínguez Pérez Palmero (*sic*), por el ajuste de la confección de la capilla mayor; 1.800 reales al carpintero Agustín Quesada, "*cantidad en que se concertó la hechura del cañón de la Iglesia*", y 2.600 reales a Pedro de Santa Ana,

13 A.P.T. *Libro en que se escriben las limosnas de Nuestra Señora del Pino. Mandólo hacer el licenciado D. Marcos de León...ff.* , 30 y 73.

14 A.P.T. *Libro de Mayordomía*, 1697, f. 90.

por la realización de “dos colgadizos y capillas laterales”<sup>15</sup>. Por otra parte, el citado Agustín de Quesada trabajaría en 1762 en “el trono, dosel y columnas, donde está la Virgen, ciriales de madera, sillas del presbiterio y otros”<sup>16</sup>.

Para concluir este apartado dedicado al Patrimonio arquitectónico de la Iglesia mayor de Teror; hay que recordar los siguientes hitos, de carácter sagrado, relacionados con este santuario mariano:

- El 1914, durante el episcopado de Marquina Corrales, se erige a la Virgen del Pino como Patrona de la Diócesis de Canarias, en época del pontificado de Pío X.
- En tiempos de Benedicto XV, siendo igualmente obispo Marquina, la Iglesia del Pino fue elevada a la dignidad de Basílica menor el 13 de enero de 1916.
- La Coronación Canónica de la Virgen del Pino tuvo lugar en 1905, siendo su promotor el canónigo, Doctoral en Cánones, Pedro Jiménez Quintana, oriundo de Teror; celebrándose el presente año 2005 el primer centenario de dicho evento.



- Lienzo realizado por Enrique Lafont con motivo de la Coronación Canónica de la Virgen del Pino.

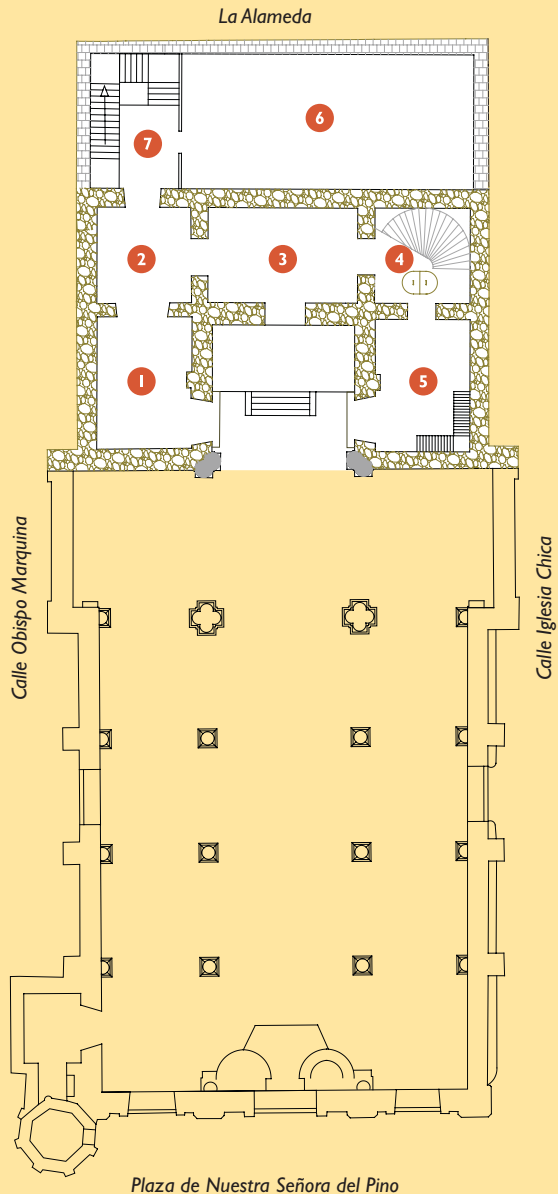
<sup>15</sup> A.P.T. *Libro de Mayordomía*, 1697, f. 234.

<sup>16</sup> A.P.T. *Libro de Cuentas de 1722*, f. 91.

## BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO. PLANTA ALTA

### LOS ESPACIOS

- 1 Tesoro.  
Sala de las vestimentas
- 2 Tesoro.  
Sala de la platería
- 3 Camarín de la Virgen
- 4 Sala primitiva  
de acceso al camarín
- 5 Sala de depósito
- 6 Nuevas dependencias  
(siglo XX).  
Sala de depósitos
- 7 Nuevas dependencias  
(siglo XX).  
Acceso actual al camarín



Plaza de Nuestra Señora del Pino

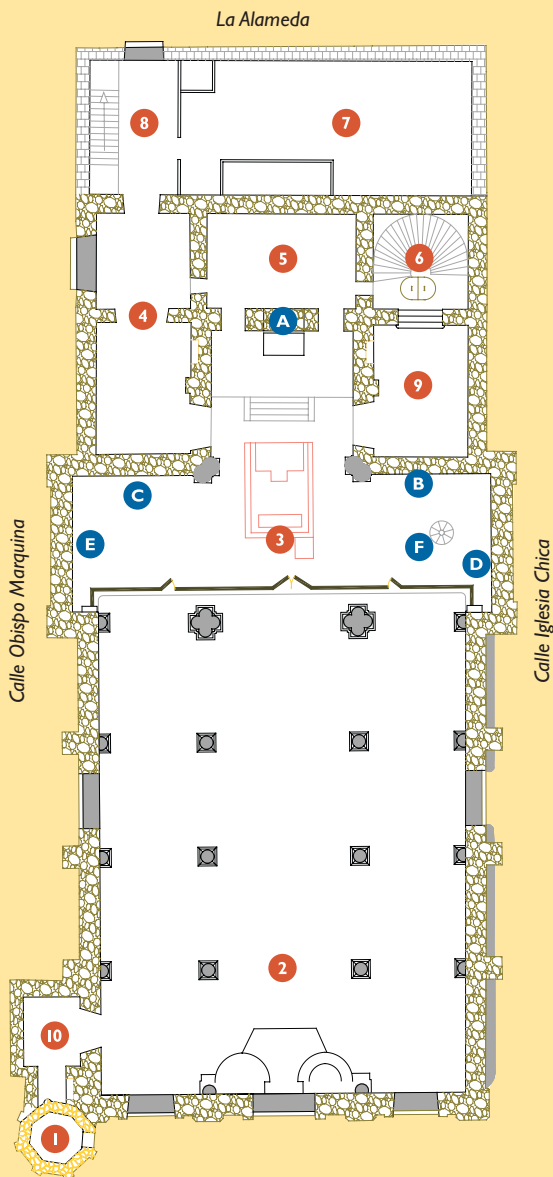
## BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PINO. PLANTA BAJA

### LOS ESPACIOS

- 1 “Torre amarilla”
- 2 Naves
- 3 Brazo de crucero
- 4 Sacristías
- 5 Trassagrario
- 6 Sala primitiva de acceso al camarín
- 7 Nuevas dependencias (siglo XX). Sala de depósito
- 8 Nuevas dependencias (siglo XX). Acceso actual al camarín
- 9 Antesala de acceso al camarín
- 10 Primitivo baptisterio

### BIENES MUEBLES DESTACADOS

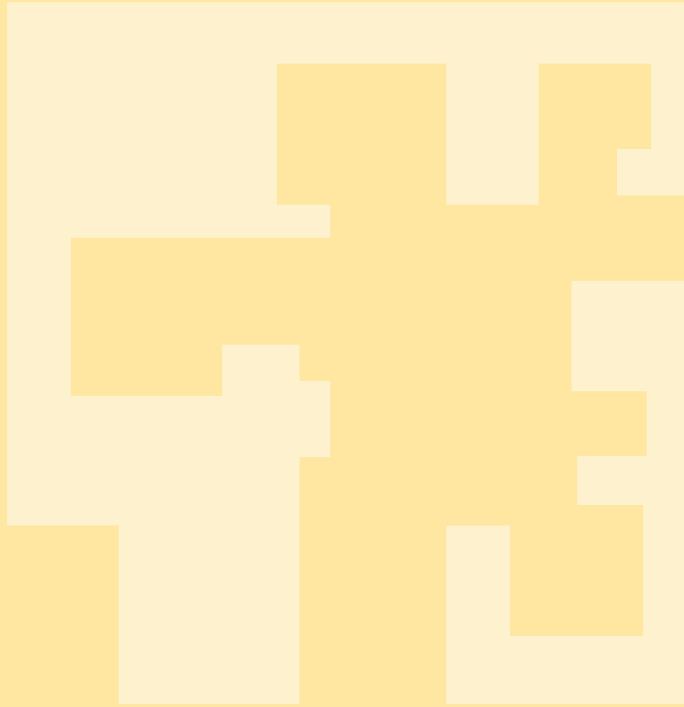
- A Retablo Mayor
- B Retablo del Sagrado Corazón de Jesús
- C Retablo de Cristo Crucificado
- D Retablo de San José
- E Retablo de Cristo atado a la columna
- F Pila bautismal







# EL ORNATO Y LA LITURGIA DE LA BASÍLICA







## Los cinco grandes retablos

La Basílica de Nuestra Señora del Pino cuenta con cinco retablos de notable interés. Nos referimos a las que cierran la capilla mayor, a las dos colaterales y a las de los brazos del crucero. Del mismo modo, dispone de otra pieza lignaria de este tipo, realizada ya en el siglo XX conforme a cánones neobarrocos, que acoge el lienzo de Ánimas. De esta obra no haremos otro comentario, dado el escaso interés que ofrece, que el que se relaciona con la pintura que acoge. Nos centraremos, entonces, en las obras citadas anteriormente.

Los cinco retablos fueron catalogados por el profesor Alfonso Trujillo Rodríguez, en su importante obra sobre el retablo barroco en Canarias (1977), como los más representativos del rococó en Gran Canaria. Fue este mismo investigador tinerfeño quien afilió este conjunto al taller de José de San Guillermo, también conocido en aquel entonces como José de Quesada.

Las noticias más recientes sobre las cinco piezas que mencionábamos se deben, sin embargo, al investigador grancanario D. Julio Sánchez Rodríguez (2001), y fueron publicadas en un trabajo que se centraba en la advocación de la Virgen de La Merced en Canarias. Aportaba en éste la autoría definitiva para los cuatro retablos menores, y ciertas dudas en lo que concierne al que cierra la capilla mayor, como más adelante anotaremos. Se sabe, pues, que los retablos colaterales fueron confeccionados por Nicolás Jacinto Viera, mientras que los correspondientes al crucero respondían a las manos de otro autor, el ya reseñado José de San Guillermo. Los primeros ofrecen un mayor sentido espacial, pero muestran el ornato de rocalla, en tanto que los realizados por San Guillermo se muestran más dinámicos.

Por otra parte, las parejas de ángeles que rematan estas cuatro piezas, de factura algo tosca y posturas muy escorzadas, parecen haber salido de una misma mano. Difieren, sin embargo, en que aquellos que se sitúan en el correspondiente al Cristo Crucificado, portan símbolos de la pasión. Es probable que tales personajes celestes fueran realizados por algún escultor. Así aconteció con el retablo de San Juan Bautista de Telde, obra de Jacinto, pues las cuentas que detallan los gastos de su construcción indicaban que ángeles, serafines y la paloma del Espíritu Santo que aún lo decoran, salieron de la



■ Nave central con el retablo mayor

mano de Marcelo Ferrer (González Padrón, 1944). Este nombre bien podría corresponder al tallista y pintor Marcelo Gómez Carmona, quien en alguna ocasión firma como Marcelo Gómez Ferrera.

El conjunto terorense había sido policromado por el maestro Jerónimo de Acosta, pintor que ya había trabajado en el dorado del reseñado retablo de Telde.

Los cinco retablos se hallan hoy en precario estado de conservación, por lo que se ha acometido su restauración. El primero de ellos en ser intervenido es el que se encuentra en la capilla mayor. Los trabajos en tal sentido se emprendieron a mediados de marzo del presente año por los expertos D. Pablo Carbonell y D.<sup>a</sup> Beatriz Galán. Los daños más serios que presenta se deben a los efectos de la humedad, que llegaba hasta el retablo desde el tejado.

Los autores de estas piezas, a juzgar por sus realizaciones, poseyeron una notable destreza. Sus datos biográficos y artísticos están aún por estudiar con detalle. Es innegable, sin embargo, que para su ejecución se inspiraron en grabados o estampas, como ocurría frecuentemente entonces, pero no sólo cuando se emprendía un retablo. A tenor de los datos biográficos relativos tanto a Nicolás Jacinto como a José de Quesada o de San Guillermo, ninguno de ellos traspasó el umbral de su isla de nacimiento, Gran Canaria. Por otra parte, no se han localizado hasta ahora los contratos que ligaban a estos artistas y el comitente o persona que realiza el encargo. Este hecho no resulta extraño, pues desde principios del siglo XVIII pocos son los contratos de obras realizados ante notario. Es por ello que escasean los pertinentes documentos, ya que se prefería acudir al contrato verbal o privado.

Tras esta precisión, nos acercamos ahora a la trayectoria vital y profesional de los dos artistas que ahora nos ocupan. En lo que a Nicolás Jacinto Viera concierne, sabemos que recibió las aguas bautismales el primer día de enero de 1715. Se hace constar que es hijo de Juan Jacinto, mareante, y de Marcela Estévez, y que llegó a la pila de ocho días<sup>17</sup>. Una veintena de años después, en 1737, contrae matrimonio con María del Carmen Betancurt o Zambrana, hija de José Narciso Betancurt y Josefa Zambrana. El artista consta aquí como Nicolás García Viera, hijo de Juan Jacinto García y de Marcela Estévez<sup>18</sup>. La información que aportamos en relación con la fecha del nacimiento de este

17 A.H.D.L.P., Libro XVII, f. 272.

18 Idem, libro VII, f. 199.

artífice se corresponde con una actuación suya como testigo de un documento fechado el 26 de febrero de 1765, pues afirmaba entonces tener cincuenta años. Rubrica la testificación, con toda corrección, como Nicolás Jacinto Viera<sup>19</sup>.

El retablista que tratamos vivía aún en 1780, pues en octubre de ese año se bautiza un nieto suyo, hijo de Margarita Viera y Betancurt. Como abuelos del neófito se mencionan a Nicolás Jacinto Viera y María del Carmen Zambrana, naturales y vecinos de Las Palmas de Gran Canaria.

La partida de defunción de esta última se recoge en mayo de 1796; consta entonces como viuda de Nicolás Viera.

En lo que a sus trabajos afecta, debemos ponderar que Nicolás Jacinto realizó el ya mencionado retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista en Telde, entre los años 1750 y 1766. Poco tiempo antes, en 1746, junto al maestro albañil José Raymon, había sido elegido para reconocer los reparos que eran necesarios en las casas y oficinas del Tribunal de la Inquisición en la capital gran-canaria. Nicolás Jacinto es anotado entonces como maestro de carpintero<sup>20</sup>.

En 1766, asimismo, procedió a la traza del retablo que ocupa el testero de la ermita de San Bernardo de la misma ciudad, hoy parroquia de San Bernardo y San Telmo. Para tal edificio, y tres años más tarde, se emprendían los que hoy presiden las imágenes de Nuestra Señora de las Angustias y San Pedro González Telmo, piezas quizá salidas de la propia mano de Nicolás Jacinto, pues responden al mismo esquema que los colaterales terorenses, si bien ofrecen un mayor repertorio decorativo.

Si atendemos ahora al otro retablista, José de San Guillermo, hemos de indicar que ya en 1956 fue dado a conocer por D. José Miguel Alzola como Jerónimo de San Guillermo, afirmando que aleccionó a José Luján Pérez en las labores de la talla escultórica. Por otra parte, el doctor Trujillo Rodríguez consideró a este artista como el verdadero introductor del estilo Luis XV en Canarias. Desde hace unos años, se ha sabido que su verdadero nombre era José de Quesada, aunque en su rúbrica a veces cambiara su apellido para colocar el San Guillermo. Esta aseveración parte de un documento de poder, fechado en 1771, y otorgado por Josefa María de la Encarnación y su sobrino José Quesada, el artista. En el cuerpo del documento, éste último se registra con su nombre tal como acabamos de indicar, pero cuando procede a

19 A.H.P.L.P., legajo 2.299, sin foliar.

20 A.M.C.L.P., Sección de Inquisición, expediente CVI-24.

firmar, lo hace como José de San Guillermo. Por esta misma escritura de poder se ha podido confirmar que el autor de los retablos terorenses era hijo de Francisco de Quesada.

El apelativo San Guillermo parece haber sido relativamente común en el linaje paterno del personaje que tratamos, pues otro poder notarial recoge, en 1750, a una Josefa de San Guillermo, que debe tratarse, sin duda, de la antedicha Josefa María de la Encarnación. Tanto este poder como el anterior tienen relación con un José Patricio Quesada, hermano de Josefa, natural de Las Palmas de Gran Canaria y fallecido en San Felipe el Real de Chihuahua (México).

Desde fecha reciente se tiene algo más de información sobre este artífice. En 1780, Antonia del Carmen, “hija de José Ramos y María de la Cruz Cabrera, difuntos ya y vecinos que fueron de la capital grancanaria, da poder general a procuradores para que obtengan de D. Francisco Flores, su hermano mayor, el pertinente permiso que le permita poder casar con el artífice”, citado aquí como José de San Guillermo<sup>21</sup>. La licencia solicitada debió de ser concedida, pues en 1790 se enterró en la iglesia de San Francisco de la misma ciudad José Quesada, marido de Antonia Flores. Éste es, sin duda, el retablista, pues el apellido que consta aquí de su esposa corresponde con el de su hermano, el citado D. Francisco de Flores<sup>22</sup>. De este enlace sólo hubo un vástago, Leandro de San Guillermo Quesada.

En los libros de defunciones de la parroquia del Sagrario aparece también, el día 23 de septiembre de 1796, el entierro de Jerónimo Quesada, hijo de Francisco Quesada y Rita González, sin otra observación. El nombre del progenitor coincide aquí con el del tallista. El mencionado Francisco fue enterrado en la parroquia del Sagrario el 27 de enero de 1788<sup>23</sup>. Dieciséis años antes, en 1780 fue inhumada Josefa de San Guillermo, nombre que parece responder al de su tía.

En cuanto a sus labores profesionales, queda constancia fehaciente de haber sido el autor de los dos espléndidos púlpitos que aún hoy luce la catedral canariense. Se iniciaron las obras en 1771, y acabaron cinco años después. En realidad, José de Quesada sólo talló el cuerpo de los mismos, pues las ocho esculturas que los adornan (los Padres de la Iglesia y los Evangelistas)

21 A.H.P.L.P., escribanía de Cristóbal Luque Cabrera, documento de 20 de diciembre de 1780, sin foliar.

22 A.H.D.L.P., Libro VI, f. 72v.

23 ÍDEM, f. 41v.

fueron traídas desde Sevilla, y los tornavoces, obras insulares, tampoco responden a su paternidad. Sí queda registrado en las actas capitulares, que en 1781 se había perdido la mano de San Jerónimo, figura que ornaba uno de ellos, de modo que el Cabildo insta al tallista que proceda a realizar una, si no aparece la propia.

La misma catedral de Santa Ana se benefició de otro trabajo de San Guillermo, pues compuso el Sagrario que, en el siglo XVII, había realizado Lorenzo de Campos.

Para la iglesia de la compañía de Jesús en Gran Canaria –hoy templo de San Francisco de Borja–, emprendió nuestro artista el retablo de Nuestra Señora de los Dolores, ubicado aún en el muro de la Epístola del edificio. Esta obra estaba efectuada ya en 1761, fecha en la que su donante, Martín de los Reyes Forco, otorga testamento. El retablo muestra columnas salomónicas, a diferencia de aquellos que realiza para Teror, y se halla sin policromar.

La ermita de los Remedios de la misma ciudad dispuso de un retablo fabricado por él, ubicado en una pequeña capilla dedicada al Señor de la Humildad y Paciencia. Este pequeño recinto desapareció en 1836 y con ella, dicho mueble (Cazorla León, 1975).

Quizá pudo haber tenido relación con este creador un Agustín de Quesada, quien realiza varios trabajos en Teror durante el siglo XVIII. Así, entre 1719 y 1730 cobró 400 reales por la fábrica del retablo que cobijaba a la efigie de Nuestra Señora del Rosario. Poco después, percibe 1.800 reales por la hechura del cañón de la iglesia, trabajo que debe referirse, sin duda, a la armadura del templo. Así consta en las cuentas presentadas por el sacerdote D. José Ignacio del Toro en diciembre de 1742.

## El retablo mayor

Este retablo es el que encuadra la boca del camarín que cobija a la efigie titular del templo. Sería costeadado por el matrimonio que constituían D. Francisco J. Carvajal y D<sup>a</sup> Bernarda Manuela de Matos<sup>24</sup>, como anotó en su momento el profesor Suárez Grimón. Ratifica este aserto una cláusula del testamento que, en nombre de su marido, otorga D.<sup>a</sup> Bernarda en abril de 1767. Indica esta señora “*que me comunicó dicho señor difunto que además de los cos-*

24 A.H.D.L.P., Libro XVII, f. 23.

tos del retablo que se ha hecho para la primorosa Capilla Mayor de la primorosa imagen (...)". En el inventario de bienes realizado a la muerte de D. Francisco, su esposa señala que hay un débito pendiente que han de satisfacer la viuda y herederos de D. Jerónimo Macías, y otra de igual cantidad que adeuda el coronel D. Diego Fernández Calderín, las cuales su marido difunto había dedicado "para el retablo de la Santísima Imagen de Nuestra Señora del Pino..." (Suárez Grimón, 1988).

Don Francisco y D.<sup>a</sup> Bernarda se habían casado en la capital gran Canaria en 1733. Ella, fallecida en 1772<sup>25</sup> tras testar ante Juan de Herrera el 11 de abril del año anterior<sup>26</sup>, era hija de D. Francisco de Matos y D.<sup>a</sup> Leonor de Coronado, en tanto que su marido, que había partido de este mundo en 1767, lo fue de D. Blas Carvajal y D.<sup>a</sup> María de Matos.

Ambos esposos pertenecían a acaudalados linajes de Gran Canaria. Así lo prueba el mayorazgo establecido en 1680 por Juan de Matos y María González, abuelos de D.<sup>a</sup> Francisca Bernarda por línea paterna. Entre las propiedades que

incluía dicha vinculación estaba la llamada Huerta de Matos, ubicada entre las actuales calles Real, Herrería y del Castaño. Por otra parte, D. Francisco, uno de los donantes del retablo, había instituido asimismo, en 1765, otro mayorazgo, estableciendo que los titulares debían poner la cera del trono de la Virgen, como lo hacían él y su esposa, esto es, ocho pebetes, cuatro en la víspera de la fiesta de Nuestra Señora del Pino y los otros en la jornada de la propia celebración, así como la cera que se precisase el día del Dulce Nombre de María. El primer poseedor de tal mayorazgo será D. Agustín de la Rocha, nieto del fundador; pues era hijo de



■ Boca del Camarín de la Virgen

25 ÍDEM, libro V, f. 43.

26 A.H.P.L.P, legajo 1709, f. 124.

D.<sup>a</sup> Marcela de Carvajal y Matos (+ 1762) y de D. José de la Rocha. Anotamos, sin embargo, como apuntó en su momento el profesor Suárez Grimón (1988), que los esposos, en la institución indicada, habían establecido que, de acabarse la descendencia, debía disfrutar de los bienes vinculados la Virgen del Pino. Lo hacían saber así:

*“Y si sucediere acabarse todas estas descendencias, queremos que este mayorazgo y todos los bienes de su dotación (...) se conserven unidos e incorporados para que todos sus frutos y rentas se conviertan en culto de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora del Pino, nuestra protectora (...) sin que puedan mezclarse ni confundirse con los de su fábrica ni mayordomía, nombrando como nombramos por patronos de los referidos bienes, sus frutos y rentas, a los Señores Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Catedral”.*

La estructura de este retablo mayor responde a una pieza de un solo cuerpo con dos estrechos paños laterales, así como el pertinente ático. Este expone una recreación de la efigie del Pino inspirada en la talla original, colocada sobre un pino del que despuntan los conocidos dragos. La obra deja paso, en su zona media, al camarín de la Virgen, mientras que la franja inferior queda, prácticamente, abierta en el centro, dando acceso así a un nicho u oquedad, cerrado en parte por el sagrario. A los lados de este vacío se advierten dos vanos, las puertas de acceso al nicho por la parte frontal. Tal zona vacía comunicaba así el sagrario-manifestador y el trassagrario, lugar éste desde donde podía manipularse el expositor en los actos eucarísticos solemnes.

Los soportes, cuatro columnas<sup>27</sup>, quedan parapetadas por pilastras cajeadas. En las franjas laterales percibimos dos óvalos que recogen, en relieve, a Santa Ana aleccionando a María Niña y la Visitación de la Virgen a su prima Isabel, situados a la derecha e izquierda del retablo, respectivamente.

Sobre la cornisa de la pieza, a ambos lados del ático, se encuentran dos esculturas de tamaño natural y huecas en su zona trasera, que representan a Joaquín y la Virgen Niña, y San José llevando en brazos a Cristo Infante. Responden éstas a una factura tosca, aspecto que apenas se advierte desde el pavimento de la capilla mayor. La presencia de obras confeccionadas en

27 La disposición torcida de los soportes laterales responde, a tenor de lo aportado por el profesor Trujillo Rodríguez (1977, tomo II), a influjos indianos.





■ Visitación de María a su prima Santa Isabel, obra en relieve adosada a uno de los óvalos del retablo mayor



■ Retablo mayor. Detalle de la zona superior, donde aparece una copia de la efigie del Pino, colocada sobre el árbol milagroso

Génova no constituye un fenómeno aislado. No en vano, el profesor D. Jesús Hernández Perera realizó un extenso estudio sobre las piezas de tal origen en Tenerife. A pesar del límite geográfico que plantea dicho trabajo, en él se mencionan realizaciones existentes en otras islas, especialmente en Gran Canaria.

Estas recreaciones de San José y San Joaquín fueron comisionadas a Génova por el tesorero de la catedral de Canarias, natural de La Orotava, D. Estanislao de Lugo Viña, quien, por encargo del Cabildo religioso, llevó las cuentas relativas a la construcción de la actual iglesia, como mayordomo principal de ella (1760-1766). Don Estanislao estaba emparentado con el director de las obras de la basílica del Pino, pues era hijo de D. Antonio Estanislao Benítez de Lugo-Viña y Ponte y de D.<sup>a</sup> Magdalena de Franchi-Alfaro, quienes habían casado en La Orotava en 1702. Esta última era hermana de D.<sup>a</sup> María Antonia de Franchi, esposa del citado director, D. Antonio de la Rocha.

El Tesorero Lugo-Viña realizó, igualmente, el encargo de otra importante obra, destinada a dignificar la basílica recién inaugurada. Nos referimos a la



■ Retablo del Sagrado Corazón de Jesús, cuyas trazas se deben a Nicolás Jacinto Viera

espléndida talla que figura a San Ramón Nonato, colocada hoy sobre una repisa en la nave del Evangelio. Por tratarse de una pieza escultórica independiente, será tratada con detalle en otro apartado de este trabajo.

Don Estanislao, por otra parte, bendijo la colocación de la primera piedra de la basílica durante el episcopado del religioso mercedario fray Valentín Morán, a principios de agosto de 1760. Dirigió, asimismo, la comitiva que llevó a cabo la bendición del nuevo templo, efeméride acontecida el 30 de agosto de 1767, mientras el nuevo obispo, D. Francisco Javier Delgado, se hallaba de Visita Pastoral en Tenerife.

### El retablo del Sagrado Corazón de Jesús

Ya habíamos mencionado que este retablo, al igual que su pareja ubicada en el lado del Evangelio, se debe a Nicolás Jacinto Viera. Tal artífice había recibido 12.000 reales por ellos. Destacan por su estructura espacial, volumétrica, frente a la planitud de la mayor parte de las realizaciones insulares. Constituyen una excepción en este sentido las máquinas que cierran la capilla Carta (iglesia de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife), la que ocupa la capilla mayor del templo de Santa Catalina de Alejandría en Tacoronte, o los dos pequeños retablos laterales de la ermita de San Telmo en la capital gran-canaria, obras, por lo demás, afiliadas a Nicolás Jacinto. También, destacamos el retablo de San José, propio de la iglesia de San Agustín, en Icod de los Vinos, fábrica que, realizada en 1778, consigue una traza combada, cóncava, gracias al trampantojo, esto es, a través de su decoración pictórica.

Volvemos a Teror para indicar que la pieza que nos ocupa está hoy presidida por el Sagrado Corazón. En su momento, el nicho fue ocupado por una talla de la Virgen del Rosario, hasta que disposiciones dictadas por el obispo D. Antonio Tavira llevaron a su desplazamiento a las dependencias del templo. Sobre sendas repisas aparecen hoy los arcángeles Gabriel y Rafael, de quienes nos ocuparemos en un capítulo aparte.

En el ático o remate de esta pieza hallamos una pintura, bastante ennegrecida, que recoge a Santa Catalina de Alejandría en su martirio. Esta tela no fue confeccionada expresamente para el retablo pues, ya desde 1697, se advierte en un inventario que tanto ésta como la representación de Santa Teresa, que remata el retablo del Crucificado, se hallaban en el altar de Nuestra Señora de la Encarnación, situado en el cuerpo de la iglesia que será



■ Martirio de Santa Catalina de Alejandría, obra anónima situada en el retablo del Sagrado Corazón

derribada para levantar la actual. Ambas tendrían una estructura convencional, esto es, cuadrangular; pero fueron recortadas para adaptarlas a los huecos ovalados de los retablos que habrían de acogerlos.

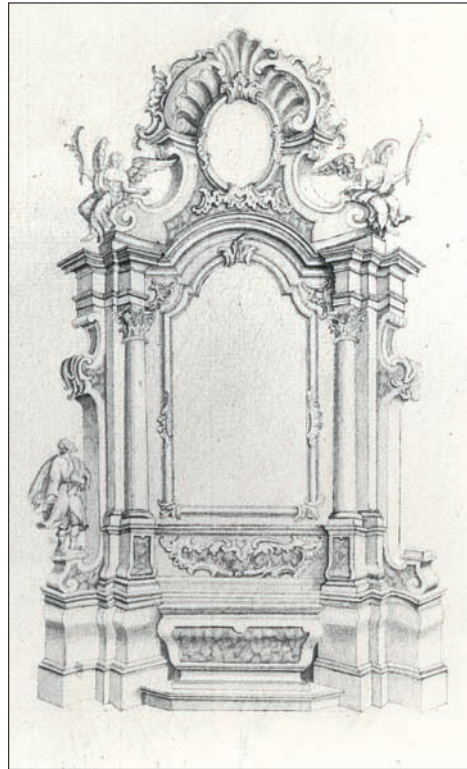
Uno de estos retablos colaterales aparece reproducido con bastante fidelidad en un dibujo que custodia la Universidad de la Laguna. Carece de cualquier leyenda, y no recoge advocación alguna, salvo uno de los santos varones, que es recreado sobre una de las repisas laterales. El profesor D. Alberto Darías Príncipe nos indica que forma parte de un amplio conjunto de trazas –retablísticas y arquitectónicas– que pudieron pertenecer a los hermanos Bencomo, Cristóbal, Pedro y Santiago (Varios autores, *Gran Enciclopedia...*, 1995).

El ámbito donde se desarrolla este singular conjunto se enmarca en la crisis que experimenta Tenerife durante la segunda mitad del siglo XVIII, pues el declive de la producción vitícola trajo consigo que los ingresos de la tierra disminuyeran. La iglesia, que cobraba las rentas en cereal, logró fondos suficientes para continuar sus encargos artísticos, en tanto que los propietarios de terrenos dedicados a la vid vieron limitada su capacidad en tal sentido. Ello explica las continuas reformas que sufre la lagunera iglesia de los Remedios durante el siglo XVIII (refuerzo de los arcos y las techumbres, la capilla mayor, el camarín, la renovación y desplazamientos de algunos retablos...).

Aparte de estos cambios, las fuerzas vivas tinerfeñas pugnaban ante la Corte, ya desde finales de este siglo, para obtener la división de la Diócesis, lo que se consiguió finalmente, salvo un período de interrupción, en 1819. La sede que se tenía en mente era la iglesia de los Remedios. Se trataba, empero, de un edificio que carecía del empaque suficiente para tal rango, especialmente si se establecía parangón con la catedral de Santa Ana.

Parece que había llegado, pues, la “hora de Gran Canaria”. Ahí estaba la labor del deán Jerónimo de Roo, la mente preclara de Diego Nicolás Eduardo, las canteras de excelente calidad y, por ende, la pericia de los artífices que trabajaban el material que de ellas surgía. No debe olvidarse, en tal sentido, que las primeras piedras para la torre sur de la iglesia de La Laguna, una vez seleccionado el proyecto de Juan de Villanueva para la fachada, plan que reproducía la fachada de la catedral de Pamplona –una vez más, modelo foráneo–, llegaron desde Gran Canaria.

En este ambiente que hemos bosquejado, siguiendo las orientaciones del profesor Darías Príncipe<sup>28</sup>, se desenvuelven los dibujos que mencionábamos anteriormente, entre los que se halla el que reproduce el retablo terorense diseñado por Nicolás Jacinto Viera, considerado como un modelo a tener en cuenta en el remozamiento de la futura catedral nivariense. Don Pedro Bencomo (+ 1828) conocía bien las realizaciones artísticas de Gran Canaria, pues, tras desempeñar el sacerdocio en la iglesia de los Remedios, ocupó el cargo de chantre de la sede de Santa Ana. Una vez surgida la catedral tinerfeña, él mismo ocupó el cargo de Deán, y en él delegaría el Cabildo catedral de Tenerife la dirección de la fábrica del edificio, cuya fachada se emprendía entonces.



- Dibujo que recoge el retablo del Sagrado Corazón de Jesús. Se conserva en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, y fue realizado en los momentos finales del siglo XVIII o en los prolegómenos del XIX

28 Agradecemos cordialmente al Dr. Alberto Darías Príncipe la noticia sobre la existencia del dibujo del retablo terorense.



■ Retablo del Crucificado, diseñado por Nicolás Jacinto Viera hacia 1771-77

## El retablo del Cristo Crucificado

Un Cristo Crucificado ocupa el único nicho de este retablo, peculiaridad que se da desde la inauguración del nuevo templo. Al igual que ocurría con los arcángeles del retablo anterior, aquí hay otras dos figuras de igual factura que representan a los santos varones Nicodemo y José de Arimatea.

En su remate dispone de la transverberación de santa Teresa de Ávila, esto es, su experiencia mística. Distinguimos dos ángeles, uno de los cuales sostiene a la doctora de la Iglesia, en tanto que su compañero atraviesa su cuerpo con una daga. En la zona alta aparece la paloma simbólica del Espíritu Santo, mientras que a un lado se recoge el escritorio de la santa. Hacíamos mención que este lienzo era citado ya en 1697, lo mismo que el de Santa Catalina. Treinta años antes, en 1665, un inventario indicaba una pintura de la hechura de santa Teresa, "*que dio el canónigo Espino*".



■ Ángel perteneciente al retablo del Cristo Crucificado



■ La Transverberación de Santa Teresa de Jesús, pintura anónima correspondiente al retablo del Cristo Crucificado



■ Retablo de San José, obra trazada por José de San Guillermo Quesada



## El retablo de San José

Se trata de uno de los dos retablos que aparecen enfrentados en los muros del crucero del edificio. Presenta un esquema distinto al de los dos anteriores, pues dispone de tres nichos u hornacinas –huecos–, en un mismo cuerpo, y el remate o ático. Ya quedó anotado que se trata de un trabajo realizado por José de Quesada o José de San Guillermo.

También esta pieza posee un ático o remate ocupado por un lienzo, ahora cuadrangular; que figura a San Felipe Neri. Esta pintura debió de venir de la catedral de Santa Ana. En 1714, el Cabildo catedral acepta la donación, por parte del maestrescuela Domínguez, de dos lienzos que figuraban a San Buenaventura y San Felipe Neri. Tiempo después, el propio Cabildo decide adecentar la última tela, encomendando el encargo a Jerónimo de Acosta. Tras la intervención, los capitulares religiosos, en 1764, regalan la tela al desprendido obispo y benefactor de la iglesia del Pino, D. Francisco Javier Delgado y Venegas. El prelado decide, finalmente, donarla al santuario tero-



■ Detalle del retablo de San José, con la efigie titular



■ Aspecto del retablo de San José, con la imagen de San Francisco de Asís

rense, al igual que hizo con una tela de San Ildefonso, que fue colocada en un pequeño retablo levantado en el propio camarín de la Virgen, hoy perdido.

Los nichos albergan, en el centro, la efigie de San José, que da nombre al retablo. En la zona derecha, izquierda nuestra, aparece San Matías, mientras que al otro lado se coloca San Francisco de Asís. Bajo el hueco de San José aparece una cuarta imagen, la de San Juan Bautista Joven. No en vano, esta facilidad para el cambio de ubicación explica que su nicho central estuviese ocupado desde el siglo XVIII por San Ramón Nonato en lugar de San José; San Juan Bautista llenaría en el de San Matías, en tanto que el San Francisco mantuvo su lugar. Un claro eco de la primitiva ocupación del nicho central es la banderola que porta el ángel sedente ubicado en la zona superior derecha, pues en ella aparece, plasmado en rojo, el escudo de la comunidad que era afín a San Ramón: la de los monjes mercedarios.

### **Retablo de Cristo atado a la columna**

68

Esta obra fue también realizada por José de San Guillermo. Su esquema, salvo pequeños detalles, responde a las mismas trazas que el ya reseñado de San José. Ocupa su remate un lienzo que plasma a Santo Tomás de Villanueva, pintura que, probablemente, vendría de la catedral de Santa Ana.

En el nicho central vemos a Jesús Cristo Resucitado, mientras que a la derecha de la pieza se halla Cristo atado a la columna y, a la izquierda, San Miguel Arcángel. Al igual que ocurría con el retablo del que constituye pareja, el hueco central lo ocupaba anteriormente San Matías, en tanto que una efigie de San Sebastián dio el relevo al Cristo de la Columna. San Rafael sigue en su lugar primigenio.

### **El patrimonio desaparecido: el retablo de San Ildefonso**

El camarín de la Virgen del Pino tuvo también una pequeña pieza retablística, realizada por Nicolás Jacinto Viera. Fue mandada construir por el obispo D. Francisco Delgado y Venegas, quien hizo poner en ella un lienzo de San Ildefonso, advocación de la que era ferviente devoto. Ya en el siglo XX, se habla igualmente de un pequeño retablo, pero ahora presidido por San José y el Niño.



- Retablo presidido por el Cristo atado a la columna, realizado por José de San Guillermo para el templo actual



## Las manifestaciones escultóricas

El templo mariano de Teror encierra un conjunto escultórico que, en general, ofrece una calidad notable. De una parte, se conservan varias efigies realizadas en Sevilla. Contemporáneo de estas piezas hispalenses debe ser el San Francisco de Asís que ocupa nicho propio en el retablo de San José. Por otra parte, también dispone de distintas obras salidas de la gubia del tallista José Luján Pérez (1756-1815). Todas ellas fueron realizadas para la iglesia actual.

Se cuenta asimismo con otras recreaciones ya más tardías, algunas de la presente centuria, así como algún ejemplo anterior a la actual basílica, tal es el caso de la figuración de San Matías, realizada, al parecer, por el escultor grancanario Cristóbal Ossorio Melgarejo en el siglo XVII, pero que debió de ser reemplazada por otra en los momentos finales del siglo XVIII o en las primeras décadas del XIX, pues su factura actual no se corresponde en absoluto con la centuria decimoséptima.

Apenas ofrecen interés las imágenes de los santos Luis Gonzaga, Antonio de Padua y Pascual Baylón, ubicadas en las naves laterales. Hemos de hacer mención, asimismo, de algunas imágenes que ornaron el templo y en la actualidad se hallan en paradero desconocido.

La talla más antigua existente hoy en el edificio es aquella que lo preside, esto es, Nuestra Señora del Pino. Atendiendo a su relevancia, se le dedica un capítulo aparte.

Merecen ser citados aquí aquellos artífices que intervinieron en el adentamiento de distintas efigies del edificio. Durante el siglo XIX trabajaron para la fábrica tallistas de notable fama en Gran Canaria, tales fueron Silvestre y Rafael Bello, padre e hijo, y Arsenio de las Casas. Destaquemos algunos de sus trabajos en Teror:

Silvestre Bello realizó dos Cristos. Su vástago, Rafael, cobró 190 pesetas en 1882 por *restaurar varias esculturas de la misma iglesia*. Arsenio, escultor palmero, remozó las efigies del Crucificado, el Sagrado Corazón, San Antonio, San Sebastián, San Rafael, el Niño Jesús, según comprobantes de 1897. Manuel Marrero compuso en 1909 las ocho alas de los ángeles que se hallan en el trono de la imagen.

Los tres primeros artistas realizaron una notable labor en el panorama escultórico canario decimonónico y, aún, en el primer tercio del siglo XX.

Cuando promediaba el siglo XIX, Silvestre Bello Artiles (Telde, 1806 - Las Palmas de Gran Canaria, 1874) efectuó, para la iglesia de San Juan Bautista de Arucas, las tallas de la Dolorosa, el Nazareno, la Verónica y San Juan Evangelista. El templo dedicado a la Virgen de Candelaria, en Moya, dispone también de dos trabajos suyos, la Virgen de Dolores y San Juan, que forman parte de un Calvario. A su gubia se asocia el Crucificado que preside el templo de San Roque en Firgas. Al igual que su hijo, realiza restauraciones, como la que experimentó la talla titular de la iglesia principal de La Aldea, San Nicolás de Tolentino, en 1849, o la de San Pedro Apóstol de Haría (Lanzarote). Adecentó, asimismo, la talla de San Vicente Ferrer de Valleseco, pieza que sería intervenida treinta años después, en 1885, por el, sin duda, polifacético Arsenio de las Casas.

Rafael Bello (Las Palmas de Gran Canaria, 1850-1928) se formó en la Academia de Dibujo de su ciudad natal. El profesor Fuentes Pérez (1990) afirma que efectuó estudios de perfeccionamiento en la Península ibérica e Italia. Con anterioridad a ese periplo, había recibido del Cabildo religioso el cargo de relojero de la Catedral de Santa Ana y afinador del órgano, labores que ejerce tras el fallecimiento de su padre en 1874<sup>29</sup>. Uno de sus trabajos más célebres, aunque hoy perdido, fue el busto en escayola que reproducía, en la capital grancanaria, al religioso y poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa, colocado en la plaza de su nombre. Tiempo después, habida cuenta de la endeblez de la obra, se procedió a su sustitución por otra marmórea, importada de Italia. Realizó, además, imaginería sacra para el templo de San Matías de Artenara (la Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista), así como una Inmaculada destinada a la iglesia de San Marcos en Tiscamanita (Fuerteventura).

Arsenio de las Casas (Santa Cruz de La Palma, 1843 - Las Palmas de Gran Canaria, 1924) vio la primera luz en la capital palmera. Autodidacta de formación, llevó a cabo la mayor parte de su obra en Gran Canaria, tras pasar por Tenerife, donde desposó y emprendió la talla de una imagen de San Ramón Nonato para la iglesia lagunera de la Inmaculada Concepción, así como un Crucificado dirigido a la parroquia de San Juan de la Rambla.

29 A.C.C., *Libro de Actas Capitulares* (1870-1880), f. 134. Sesión de 3 de julio de 1874.

Ya en Gran Canaria fraguó la efigie del Socorro en Tejeda, perdida en el incendio de 1921. Suyos son los apóstoles que acompañan al Señor del Huerto de la parroquia de San Francisco (Las Palmas de Gran Canaria), así como los evangelistas y ángeles del trono del Señor de la Caída y la Dolorosa, llamada Nuestra Señora de la Misericordia, piezas éstas de la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad. A él se debe un San José que aún se conserva en las dependencias del templo de San Vicente Ferrer (Valleseco), edificio para el que ejecutó una imagen del Nazareno y otra de los Dolores. Talló un San Juan Evangelista para la iglesia de Santa María de Guía, colocado en el retablo del Calvario.

Como ocurrió en Teror, Arsenio adecentó imágenes de otros autores en distintos templos de la Isla. Así, retocó la efigie que preside la iglesia gran Canaria de San Mateo, obra de Luján Pérez. En el edificio sacro de Valleseco restauró la efigie titular (San Vicente), San Blas y otras obras. Aquí también realizó trabajos de platería y de pintura (pintó los ocho serafines de la Virgen de la Encarnación). Cuando en abril de 1885, signó el recibo pertinente que relaciona estos trabajos de Valleseco, indicó ser escultor y vecino de Tejeda. Por encargo de la parroquia de Guía, retocó las efigies del Crucificado y el Cristo a la Columna de Luján Pérez, el Nazareno, y los santos Juan Evangelista, San Cayetano y San Felipe Neri, al tiempo que se atrevió a repintar el Cristo Crucificado de la capilla mayor; realización de José Luján.

## Las importaciones sevillanas

La llegada de obras artísticas procedentes de Sevilla fue un fenómeno muy común a raíz del declive en las importaciones flamencas. No en vano, ya el profesor Hernández Perera afirmaba que la ciudad bética tomó el relevo de Flandes, una vez finalizado el monocultivo de la caña de azúcar en Canarias, cuando corría el último tercio del siglo XVI. Frente a aquellas tallas traídas de Flandes, que constituyen uno de los conjuntos de este origen más importantes dentro del Estado español, vamos a ver en Canarias cómo van en aumento las obras confeccionadas en la Península Ibérica, especialmente en Andalucía, así como en Italia e Indias.

Si nos ceñimos a las propiamente sevillanas, destacamos que Teror dispone de un bello grupo de cinco obras, constituido por los santos varones, los arcángeles Gabriel y Rafael, y una plasmación de San Ramón Nonato.



■ San Ramón Nonato, obra que hizo traer desde Sevilla en el siglo XVIII Estanislao de Lugo-Viña

Nos acercaremos en primer lugar a esta última para indicar que fue comisionada por el tesorero de la catedral de Santa Ana y mayordomo del templo terorense, D. Estanislao de Lugo-Viña. Doctor en Teología y hombre de confianza del obispo Fray Valentín Morán. La efigie estaba ya en el templo en 1771, fecha en la que se anota:

*“por 1.200 reales costo de la efigie de San Ramón Nonato que mandó poner el obispo Morán”.*

Colegimos de este dato que la obra fue costeada por el propio obispo. No podemos olvidar que Morán fue fraile mercedario, y el santo que ofrece está muy ligado a la Orden de la Merced. La obra fue colocada en el retablo que ocupa uno de los extremos del crucero, presidido hoy por la plasmación de

San José. El encargo a Sevilla tampoco es casual, pues D. Francisco Lugo y Molina, sobrino del tesorero Estanislao de Lugo, había mandado traer desde Sevilla una imagen de la Virgen del Carmen, realizada en 1773 por el tallista Benito de Hita y Castillo (Sevilla, 1714-1784), como consta en la parte inferior de la peana, para ser colocada en la ermita de San Estanislao, sita en el pago de Oropesa (Barlovento, La Palma). Anteriormente, un miembro de la familia Massieu, ligado por relaciones amistosas con los Lugo-Viña, había encargado, en la misma ciudad andaluza, una plasmación de Cristo con la Cruz de la Caída, para colocarla en la iglesia del convento franciscano de la capital palmera. La pieza está firmada por Hita y Castillo, y consta en ella la fecha, 1752. Años más tarde, otro miembro del linaje Massieu adquiriría, de nuevo en Sevilla, las recreaciones de San Antonio de Padua y San Miguel arcángel, firmadas y fechadas (1773) por el artista, con destino a la iglesia de



San Juan Bautista de Puntallana (La Palma). Doña Manuela Massieu, hija de este comitente, estaba casada con D. Alonso Tello Eslava, maestrante de la catedral de Sevilla, quien, habida cuenta de sus contactos en la urbe bética, facilitaría el encargo.

La escultura que figura a San Ramón Nonato, se suma a todo un conjunto de piezas realizadas por Benito de Hita o bien atribuidas a él. Así, aparte de las citadas, destacamos una efigie de Nuestra Señora de la Encarnación que, afiliada al artista sevillano, se guarda en un oratorio privado de La Orotava. Las pautas del imaginero andaluz se advierten en las tallas del Señor a la Columna y la Virgen de la Soledad, llegadas desde Sevilla en 1771 para la capilla de los Dolores en Icod de los Vinos. Igualmente, en la ermita de San Antonio Abad de la capital grancanaria se halla un San Juan Nepomuceno, adscrito a Hita.

Respecto al autor de la obra que comentamos, Benito de Hita, debemos destacar que descolló en el panorama de la escultura andaluza del siglo XVIII, especialmente en lo que concierne a escultura de candelero y de vestir; aunque también se acercó a la transformación de tallas completas en obras de candelero, ayudado frecuentemente por Hermenegildo y Salvador; sus hermanos. Sus pautas nos acercan a las propias de los grandes tallistas Pedro Roldán, Pedro Duque Cornejo y los hermanos Ribas. Sus trabajos, como han indicado D. Jorge Bernales y D. Federico García de la Concha, profesores de la universidad de Sevilla, están muy imbuidos del pintoresquismo dieciochesco, de modo que muestran más interés por lo bonito o agradable que por la intensidad de expresión. El conjunto escultórico de Benito de Hita se halla hoy esparcido por Sevilla, su lugar de nacimiento, y Huelva.

El número de piezas firmadas o afiliadas al creador sevillano y existente en nuestras Islas supera ya la decena. Sabemos de alguna de ellas, incluso, que se custodia en propiedad privada, como se indicaba anteriormente. No en vano, los investigadores sevillanos afirmaban en 1986 que, desde mediados del Setecientos, Hita empezó una relación con el Archipiélago canario que duró largos años, pues sus tallas gustaron y dejaron huellas en el arte escultórico de las Islas.

Los santos varones José de Arimatea y Nicodemo, así como los arcángeles Miguel y Gabriel, colocados en sendas repisas propias de los retablos dedicados al Crucificado y al Sagrado Corazón, respectivamente, fueron adquiridas igualmente en Sevilla. Las cuentas del templo describen su entrada de la manera siguiente:



■ San Rafael Arcángel. Retablo del Sagrado Corazón



■ Arcángel San Gabriel, ubicado en el retablo del Sagrado Corazón

*“Por 3.390 reales costo de las estatuas de los Arcángeles san Gabriel y San Rafael y los santos Joseph y Nicodemo, a saber, 1.800 las esculturas, veinte las azucenas de San Gabriel, 1.200 el estofado, 2.200 los cajones donde vinieron, 80 reales de fletes desde Sevilla a Cádiz (...). Por 270 y medio reales de vellón antiguo de fletes desde España, capa y avería hasta poner en tierra en Santa Cruz los cajones con las efigies de los dos arcángeles y santos”. (Sánchez Rodríguez, 2001).*

Algunas de estas piezas debieron de ser sometidas a intervenciones. Nos consta que, en 1879, el maestro herrero Sebastián Quintana compuso una de las alas de San Gabriel. Asimismo, su compañero Rafael recibió retoques por parte de Arsenio de las Casas.

Las cuatro poseen similar tamaño, en torno a 150 centímetros de altura. Los arcángeles fueron asociados en su momento a la gubia del maestro Benito de Hita y Castillo. Es bien probable que los otros dos personajes bíblicos sean también suyos, si bien su factura grácil y afectada no alcanza las cotas que muestran aquellos personajes celestes.



■ Nicodemo, obra sevillana llegada hacia 1767. Se localiza en el retablo del Crucificado



■ José de Arimatea. Obra importada de Sevilla para el templo actual, ubicada en el retablo del Crucificado

### Realizaciones insulares anteriores a Luján Pérez

Una de las advocaciones que mantuvo gran arraigo en el actual municipio fue San Matías. La Basílica posee aún una efigie de tal título, ubicada en el retablo de San José. Realizamos aquí el comentario de esta obra atendiendo a que ha sido afiliada, tradicionalmente, a las manos de Cristóbal Ossorio. A nuestro entender, sin embargo, y sin temor a equivocarnos, se trata de un trabajo contemporáneo y, aún ligeramente posterior, a la cronología del creador de Guía.

Cristóbal Ossorio Melgarejo, artífice grancanario del siglo XVII, es mencionado en varios documentos como pintor. Bien pocos son los datos que se conocen sobre la trayectoria vital y artística de este personaje. Sabemos que, a mediados del siglo, desempeñaba el cargo de mayordomo del Cabildo religioso (Quintana Andrés, 1999). Poco tiempo antes, en 1645, procedía a hacer carta de pago al licenciado D. Marcos de León Tamarís por la fábrica de un Crucificado que debía ser colocado en la iglesia del convento de San Pedro



■ San Matías, obra de talla y tela encolada, realizada a principio del siglo XIX. Retablo de San José

Mártir, sito en Las Palmas de Gran Canaria. Firman ambos como D. Marcos de León y Cristóbal Ossorio Melgarejo. Allí, en su capilla mayor, pende todavía dicha talla.

Cristóbal trabajó para distintos templos insulares, tal es el caso de Santa Brígida, donde llegó un sagrario salido de su manos. La obra debió de perderse en el incendio de este edificio, pues la que conserva hoy se compró a la iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria.

Hermano del anterior fue Francisco de Ossorio Melgarejo. Procedió este artífice a dorar un sagrario realizado por Antonio de Ortega con destino al presbiterio del mismo edificio de Vegueta. Francisco tiene por ocupación profesional la de pintor y dorador, como reza el contrato, o

maestro del oficio de dorador, según la pertinente carta de pago, signados en febrero y junio de 1666, respectivamente, en la que certifica haber dorado dicho sagrario. Hacemos esta indicación pues, en alguna ocasión, se han confundido ambos artistas, considerándolos una misma persona. Las rúbricas son diferentes, y aunque coinciden los apellidos, aquel pone como patronímico Xoval (Cristóbal), mientras éste responde a Fran<sup>o</sup> (Francisco).

La documentación nos indica que Cristóbal estaba casado con Agustina Leandra, como así certifica la partida de matrimonio que en 1663 contrajeron en la capilla del sagrario José, hijo de ambos, y Andrea de Ortega. Falleció este artista en 1669, tras haber redactado testamento.

De ser cierto que la pieza que se halla en Teror corresponde a las manos de Ossorio, debió de experimentar una severa transformación posterior, pues su estado actual responde a unos cánones más tardíos. Si la observamos de cerca, primeramente notaremos que es una imagen de candelero, pues todos las vestiduras que luce están realizadas en tela encolada, solución apli-

cada con cierta frecuencia en piezas de este género. De otra parte, sus rasgos faciales y solución compositiva responden a las aplicadas por algunos epígonos de Luján Pérez. Nos decantamos entonces, como ya se había indicado, por la sustitución de la efigie original en los primeros momentos del siglo XIX, o bien la reconstrucción de la pieza trabajada por Ossorio, que incluyó, asimismo, la transformación de la talla completa en imagen de candelero.

Tal cambio puede compararse con el que experimentó otra escultura grancanaria. La figura de San Mateo, que preside el templo homónimo de la Vega, consta en las cuentas de fábrica de dicho edificio como obra de Cristóbal Ossorio. Posteriormente, sin embargo, el propio desglose de gastos nos advierte que fue sustituida por una talla de José Luján Pérez. Es esta la que hoy contemplamos en dicha construcción.

En uno de los nichos del Cristo atado a la columna se halla una representación del arcángel Miguel realizada en Canarias, a tenor de lo escrito por D. Diego Álvarez de Silva (folio 4v), regalo del Doctor D. Andrés de Huerta y Cigala (Las Palmas de Gran Canaria, 1705-1781). Este sacerdote, hijo de D. Cayetano Huerta Perdomo, natural de la Isla de La Palma, y D.<sup>a</sup> Luisa Bernarda García Cigala, llegó a ser prebendado de la catedral, sede en la que alcanzó el grado de canónigo. Dejó por herederas a dos de sus hermanas, D.<sup>a</sup> Mariana y D.<sup>a</sup> Micaela de Huerta, ambas solteras. Quiso ser enterrado en la Catedral, de modo que el Cabildo le señala una sepultura junto al arco de la capilla de Santa Teresa, donde estaba colocada una imagen de San Miguel Arcángel, advocación por la que, como se desprende, sentía gran devoción (Feo Ramos, 1926). Las dádivas al templo no quedaron limitadas a D. Andrés, pues su hermana D.<sup>a</sup> Marina legó al Niño de



■ San Miguel Arcángel, talla barroca insular del siglo XVIII, regalada a Teror por Andrés Huerta

la efigie del Pino una vuelta de perlas, según un inventario realizado en 1771.

Es preciso citar aquí que la familia de D. Andrés de Huerta poseía una hacienda de tierra labrada y arboleda en el barranco de Teror; con su agua del heredamiento de Arbejales. Tal propiedad estaba gravada con cuarenta y un pesos de principal redimible, cuyo rédito se pagaba al curato de Teror; así como otros sesenta y seis, por cierta cantidad de aceite que se paga a la cofradía del Santísimo Cristo de dicho lugar. La devoción al arcángel Miguel fue común en el linaje, aspecto que puede relacionarse con el origen palmero del citado D. Cayetano; no en vano, uno de

los hermanos de D. Andrés tenía por nombre José Miguel, y la hermana menor, monja bernarda, respondía a la denominación de Sor María de San Miguel Huerta.

Al siglo XVIII se adscribe el San Francisco de Asís que ocupa una de las hornacinas del retablo de San José. Desconocemos la fecha de entrada de esta imagen a la Basílica, si bien ha quedado constancia de la existencia de un lienzo, en el edificio que conocemos como segunda iglesia, que figuraba al “poverello” de Asís. La sala del Tesoro que contiene los objetos de platería recoge también otra pieza antigua de pequeño formato. Nos referimos a la que parece responder a una representación de la Encarnación, que contó con altar propio en el edificio.



■ Imagen de San Sebastián, localizada en las dependencias de la Basílica

## La impronta de Luján

La Basílica dispone de cuatro obras realizadas por el insigne José Luján Pérez (1756-1815). Se trata del Cristo atado a la columna, el Crucificado, San Juan Evangelista y la Dolorosa. En ocasiones, incluso, se ha atribuido a su mano la talla del Resucitado, que, de no ser suyo, deriva, desde luego, de cánones lujanescos. De él, en cualquier caso, no hemos hallado rastro alguno entre los papeles del templo.



■ Detalle de la escultura de Nuestra Señora de los Dolores, obra de José Luján Pérez. Se atavía con las vestimentas propias de la Semana Santa (2005)

■ San Juan Evangelista. José Luján Pérez. Imagen tomada durante la semana Santa del presente año 2005.

San Juan y la Virgen de Dolores están guardadas en las dependencias del templo, si bien llegaron a flanquear, ocasionalmente, al Crucificado en su retablo, para así formar el Calvario. Son sendas imágenes de candelero, esto es, figuras que tiene realizadas sólo cabeza, manos y pies, en tanto que el resto del cuerpo muestra una estructura simple, cubierta siempre por los textiles.

El Cristo atado a la columna fue un trabajo debido a los desvelos del sacerdote Domingo Navarro del Castillo. Había nacido este personaje en Teror, en 1716, hijo del capitán D. Francisco Navarro del Castillo, natural de la Vega, y de D.<sup>a</sup> Isabel Rodríguez del Toro, quien lo era de Teror. Desempeñó D. Domingo la mayoromía del templo entre 1747 y 1752. Allí sería enterrado en 1790, tras redactar testamento. Dejaba, según estas mandas, a su hermana Catalina como heredera, y tras ella, a la Virgen del Rosario, si bien una parte de sus bienes se utilizaría en la adquisición de una talla del Cristo a la columna.

Su hermana Catalina, sin embargo, falleció un año después, en 1791. Hizo asimismo testamento. Indicaba en él que



■ Detalle del Cristo atado a la columna, obra de José Luján Pérez. La imagen aparece en su trono

todos los bienes de su casa habían de ser vendidos y convertidos en bien de su alma y de su familia. Una vez ocurrido su fallecimiento *“si quedase dinero u objetos de plata, se procederá a su venta igualmente y se dé todo lo que se necesitare para traer una imagen de Nuestro Señor atado a la Columna de España o de donde se haga de más perfección, la que se colocará en esta iglesia de Nuestra Señora del Pino de este lugar de Teror para que se celebre su misterio el martes santo, cuya devoción he profesado siempre”* (Suárez Grimón, 1990).

La efigie del Cristo atado es de las mejores realizaciones de Luján en esta materia. Se fecha en 1793, y muestra claros ecos de una obra homónima llegada a la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria quince años antes, obra del escultor castellano Tomás Calderón de la Barca. De hecho, un autor anónimo, escribió en 1916 que la imagen del templo dominico ofreció a Luján Pérez un magnífico modelo, y en esta escultura se inspiró el artista para realizar su Señor a la Columna. El prelado Tavira, en mandato de agosto de aquel año, 1793, ordenaba retirar la imagen de Nuestra Señora del Rosario, ubicada en el retablo colateral de la Epístola (hoy del Sagrado Corazón) y en su lugar fuese colocada la nueva imagen del Señor a la Columna que *“sobre ser muy devota, tiene la particularidad de ser la primera que en estos tiempos se ha ejecutado en estas islas de buena y arreglada escultura”*.

Al mismo artista corresponde el Cristo Crucificado, realizado entre 1793 y 1799<sup>30</sup>. Ya en 1594 existía una talla de este título, donada por un tal Gregorio García, según asegura Néstor Álamo. La actual imagen se estaba haciendo en Las Palmas de Gran Canaria en agosto de 1793, fecha en la que el obispo Tavira ordenó que, del caudal que aún quedaba correspondiente a D. Domingo Navarro, se tomara lo necesario para acabar de costear la imagen del Crucifijo que *“está mandada hacer en la ciudad, y si faltare alguna más para las procesiones de Semana Santa”*.

La figura pudo haber sido retocada en fechas posteriores. Así, en 1849 se pagaron a Silvestre Bello dos pesos por componer dos Santos Cristos, uno de los cuales puede ser el que ahora nos ocupa. Siete años más tarde, este mismo artífice retocó la talla de San Vicente Ferrer que preside el templo de Valleseco. Arribado ya el siglo XX, la efigie fue trasladada a la capital gran Canaria, donde fue adecentada su policromía por Francisco Suárez, según reci-

30 A.P.T. *Libro de la Cofradía de la Vera Cruz*, f. 118.





- Tres de las efigies de José Luján existentes en Teror: la Virgen de Dolores, el Cristo a la Columna y San Juan Evangelista (Semana Santa, 2005)



- El Cristo atado. La zona superior de la ilustración recoge la cúpula del edificio.



- Dinámica representación de Cristo resucitado, atribuida a José Luján Pérez. Retablo del Cristo atado a la columna.

bo de carta de pago que éste realiza en dicha ciudad en abril de 1909, en concepto de pintar el Cristo a la Columna de la iglesia de dicha Villa. Es este mismo año cuando se le pone peana nueva.

Entre 1786 y 1793 entra en la iglesia la imagen de Nuestra Señora. Entendemos que se trata aquí de la Virgen de Dolores, cuyo costo ascendió a casi 800 reales. Esta imagen vino a sustituir, al parecer, a otra que se había traído del convento agustino de la capital de la Isla, en 1731, cuando sus religiosos adquirieron una nueva efigie realizada en Génova.

Por último, hemos de indicar que una de las piezas más bellas del edificio, el Cristo Resucitado, ha sido atribuido al autor guineño, afiliación en la que no existe acuerdo. No obstante, la parroquia de San Mateo dispone de una talla de igual título, esta sí, de José Luján.

## Imágenes desaparecidas

En Teror hubo una serie de imágenes de gran devoción, hoy perdidas. Tres de ellas, las que figuraban a las plasmaciones de la Candelaria, la Encarnación y Nuestra Señora del Rosario, existían ya en 1635, pues en esta fecha, y con motivo de la inspección de las cuentas del templo, se inventarían sus vestidos, así como los correspondientes a la efigie titular, Nuestra Señora del Pino. Sólo esta última es citada en el primer libro de fábrica con que contaba la primera iglesia, cuyos primeros folios se remontan al 12 de marzo de 1558, día en el que el obispo D. Diego Deza inspecciona la feligresía.

Una de las representaciones que mayor devoción tenía en Teror era la de Nuestra Señora del Rosario. Nos ha llegado constancia documental de que su cofradía existía ya desde 1599, si bien las cuentas comienzan en 1614. La imagen que se veneraba en el siglo XVII fue adornada, según las cuentas de 1678. Tras el incendio que sufrió el templo en 1718, vuelve a experimentar una intervención, ahora por el tallista y pintor Alonso de Ortega. La efigie que figuraba a esta advocación, que ocupaba un retablo realizado por Agustín de Quesada<sup>31</sup>, carpintero, fue mandada retirar en 1793, por el obispo Antonio Tavira, haciendo que sus bienes pasaran a la fábrica parroquial. Así lo comentaba el prelado:

---

31 A.P.T., *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario*, f. 128, cuentas de 1 de enero de 1730. Agustín de Quesada realizaría, asimismo, en 1724, el retablo del Santo Cristo.



■ Urna del Cristo difunto diseñada por Julián Cirilo Moreno

*“Mandamos que se retire la imagen con el título del Rosario... y declaramos que la devoción del Rosario, y cualquiera otra a que la piedad de los fieles se inclinare, recaer en la Imagen de Nuestra Señora del Pino”.*

Una parte de los bienes de esta efigie —una heredad en el pago de La Lechuza con un manchón—, sería invertida en la creación de una escuela de niños, desde la compra de material didáctico a los premios de los alumnos, y gratificaciones al maestro. Asimismo, otra porción de los bienes tendrían como fin otro centro de mismo tipo, en este caso para niñas.

Una mención de la Virgen de Candelaria aparece ya en 1618, cuando procede a hacer testamento María Enríquez, esposa de Juan Quintana y vecina del lugar. Ordenaba en una de las cláusulas *“que se dijese una misa cantada a tal advocación, y, si en algún tiempo se hiciere su capilla, se diga en ella”*. A finales del mismo siglo, en 1697, se hace anotar que tiene esta iglesia otro altar, en el cuerpo de la iglesia en el que está la imagen de Nuestra Señora de Candelaria en su nicho, con su corona de plata.

Ésta u otra imagen de tal título debió de existir en el segundo templo hasta que, acabada la nueva iglesia, el obispo Francisco Javier Delgado decidió

retirla. Así consta en un mandato que se recoge en el segundo libro de cuentas de la cofradía del Rosario, cuando en 1766 se anota lo siguiente:

*“Y en atención a que la imagen de Nuestra Señora de Candelaria no puede colocarse en la nueva iglesia por no tener nicho correspondiente; y, asimismo, teniendo en consideración las muchas mayordomías que hay en esta iglesia y que para la formalidad e integridad de las cuentas es más conveniente sean pocos los sujetos a quienes se les deba tomar, manda en virtud de este se agregue y una la referida de Nuestra Señora de Candelaria a esta de Nuestra Señora del Rosario”.*

Otra talla, hoy inexistente, es la que figuraba a la María en su Encarnación. En la misma data antes citada, 1697, se indicaba que hay un altar dedicado a Nuestra Señora de la Encarnación y un cuadro de Santa Teresa de Jesús y Santa Catalina de Sena (sic). Quizá la imagen que nos ocupa sea la que hoy se guarda en una de las vitrinas del Tesoro del templo.

El segundo templo de Teror tuvo también una representación de San Vicente Ferrer, que entró en el edificio en 1736. Diez años más tarde, sin embargo, pasaría a la recién creada ermita dedicada a este santo en Valleseco. La imagen aparece reseñada en un inventario realizado en este lugar próximo a Teror en agosto de 1752, cuando se anota:

*“Primeramente, se le entrega la efigie del Santo, que es de escultura, con su diadema de plata y Santo Cristo de lo mismo”.*

La imagen pudo haber sido regalada al templo teroreño por el licenciado D. Bernardo Sánchez del Toro, pues se le menciona como mayordomo de ella desde 1736 a 1746<sup>32</sup>.

Teror tuvo una cofradía dedicada al Santísimo Nombre de Jesús. Su imagen, tras sufrir daños a raíz del incendio de 1718, hubo de ser restaurada un año después por el pintor Alonso de Ortega<sup>33</sup>. El Infante que atrajo la devoción de la feligresía cuando se hallaba en la segunda iglesia, ha desaparecido.

---

32 A.P.T., *Libro de Mandatos y visitas*, f. 8. Mencionamos aquí que nos ha sido imposible localizar en el archivo de Teror imagen alguna de San Vicente Ferrer.

33 Libro de la Cofradía del Santísimo Nombre de Jesús, f. 61.

La primera iglesia contenía, además, sendas imágenes de San Matías y San Sebastián, que se hacen constar ya en el inventario realizado en 1579. La primera pasaría con posterioridad a la ermita de su nombre. En cualquier caso, el templo debió de adquirir otra, pues en 1676 existía una efigie pequeña del santo.

### Las obras recientes

Son piezas que apenas tiene interés para la historia de las manifestaciones artísticas insulares. Procedemos a comentar algunas de ellas.

Las cuentas de 1859 reflejan el pago a José Lorenzo García para la confección del Cristo del Sepulcro. La urna actual sería realizada, tiempo más tarde, por el maestro D. Antonio Melián, siguiendo el diseño de D. Julián Cirilo Moreno, quien había tallado, hacia 1888, la correspondiente a la iglesia de santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria.

El templo acoge en sus dependencias figuras del Niño Jesús sedente, de cronologías distintas, pues una de ellas muestra pautas decimonónicas, mientras que la otra sería realizada durante el pasado siglo. La presencia de efigies del Niño Jesús en Teror se remonta al siglo XVI. En inventario de 1697 se anota la existencia de *un Niño Jesús con su peana y vestido de raso con todo lo necesario, que dio la Señora D.ª Luisa Antonia (Amoreto), y lo entregó el señor D. Domingo García, su albacea*. Ésta debe ser la talla que se cita en 1719, cuando se procede a restaurarla tras sufrir daños en el incendio que afectó al edificio el año anterior. Por su interés la transcribimos:

*“Se descarga con veinticinco reales y cinco cuartos del costo de aderezar el Niño Jesús que se maltrató en la ruina del templo de esta iglesia el día diecinueve de agosto del año pasado de setecientos y diez y ocho, y aunque costó el aderezo cuarenta y cinco reales y cinco cuartos, los veinte dio de limosna para dicho efecto la señora San Leonardo, religiosa de San Ildefonso”.*

Mostró recibo, como se indicaba anteriormente, Alonso de Ortega, pintor. Esta talla del Niño se halla en paradero desconocido.

Durante el rectorado de D. Juan González fueron adquiridas en Barcelona las representaciones de los santos Antonio de Padua, Pascual Baylón, Luis



■ Efigie de San José, que preside el retablo de su nombre



■ Imagen del Sagrado Corazón de Jesús, adquirida en 1910

Gonzaga, el Sagrado Corazón de Jesús y el patriarca José, que serían colocadas en los muros de las naves laterales del edificio. Se trata de imágenes que apenas tienen interés, pues corresponden a trabajos en serie. También llegó entonces una efigie de la Verónica, guardada en las dependencias del edificio.

San Luis Gonzaga se halla hoy sobre una repisa, frente a San Ramón Nonato. La elección de este título responde a las afinidades que mostró el sacerdote por la comunidad jesuítica, de la que fue novicio; no en vano, serían estos religiosos los que crearon y difundieron la Congregación de María Inmaculada y San Luis Gonzaga; su cometido era la formación cristiana de los adolescentes, quienes debían seguir como modelo a estos patronos de la Juventud.

En el edificio están situados los franciscanos Antonio de Padua y Pascual Baylón, uno en frente de otro. El primero lleva en brazos al Niño Jesús, por el cual sentía gran veneración, en tanto que San Pascual porta una custodia.

La efigie del Sagrado Corazón fue comprada en 1910 con dinero de D. Juan González. Vino a sustituir a otra pieza anterior, colocada en el templo en



■ Virgen del Carmen, realizada hacia 1876.  
Dependencias del templo

1880, pues ésta pasó a la localidad de Arbejales, donde se levantó, en 1918 y a instancias del sacerdote, un templo bajo dicha advocación.

Si nos adentramos en las dependencias de la Basílica, la sala aneja al camarín acoge diversas piezas, acompañadas por las ya mencionadas realizaciones de Juan Evangelista y la Dolorosa, trabajos de Luján Pérez. Las representaciones de María Magdalena, la Verónica, el Nazareno, forman parte del cortejo de Semana Santa, así como un Cristo Crucificado, dos recreaciones del Niño Jesús, una representación de María con el Niño de pequeño formato, una talla que parece figurar a San Juan Nepomuceno, así como una obra de serie que figura a San Fernando. La representación de este monarca his-

pano nos recuerda que con anterioridad a 1760, la anterior iglesia disponía de una plasmación suya en lienzo.

En esta misma sala se custodia una pequeña Virgen del Carmen. Debe de corresponder con la adquirida a D. Tomás Cardoso en 1876, tras ser bendecida por el párroco del templo de San Agustín. Las Hermanas de la Caridad del Hospital de Santa María de Las Palmas cedieron para ella una urna, según recibo firmado en 1878 por las religiosas D.<sup>a</sup> Agustina Jiménez y D.<sup>a</sup> Petra Aulés. La efigie hubo de alzarse sobre una peana realizada por el maestro carpintero terorense D. Antonio Peña.





## Plasmaciones pictóricas

La Basílica cuenta con un número importante de pinturas, entre las que se encuentran aquellas que adornan el ático de los cuatro remates del templo. Cierta interés ofrece asimismo el lienzo de Ánimas, muy maltratado. El mayor acopio se halla, sin embargo, en las dependencias del edificio, tanto en las sacristías como en el camarín de la Virgen y el actual salón de tronos. Las de mayor valor son de autor desconocido.

Las dos iglesias anteriores cobijaron también piezas diversas, pero acabaron destruyéndose, bien por el deterioro que conlleva el paso del tiempo, bien por percances que padecieron los recintos que las acogieron.

Si retrocedemos en el tiempo hasta la primera iglesia, es de sobra conocido que su altar mayor estaba decorado con un paño de Flandes, en el que se hallaban representados en pintura un Crucifijo, la Virgen, San Juan, Santa María Magdalena y otras imágenes. Así nos lo hace saber el primer libro de fábrica del templo (García Ortega), que comienza con la inspección realizada durante la visita del obispo D. Diego Deza. Más tarde, en 1574, aparecen recogidos en inventario tres retablos. De uno de ellos se decía que era “viejo”, y contenía una pintura en tabla de Nuestra Señora. Los otros dos correspondían a los santos Matías y Gregorio Magno, presididos por los lienzos de estas advocaciones, “medianos” y “nuevos”. La plasmación de aquel apóstol sería sustituida, apenas cinco años después, por una obra de talla. En 1582, estos dos retablos pasaron a la ermita de San Matías, ubicada aproximadamente, al parecer, donde hoy se halla la Comunidad y Colegio de religiosas dominicas, paraje que, por lo demás, es conocido aún como San Matías.

El segundo templo (c.1600-1760) dispuso de un apostolado que ornaba sus muros, así como representaciones del *Ecce Homo*, Santa María Magdalena, San Fernando Rey y San Francisco, y otros nueve grandes –no se especifican advocaciones– que eran del licenciado Roque Pérez. Este conjunto debió de destruirse a raíz de un incendio que, ocurrido en 1718, provocó grandes daños en la iglesia. Así nos lo hace saber el investigador D. José García Ortega en su libro *Nuestra Señora del Pino*. Don Ignacio Quintana y D. Santiago Cazorla, en su trabajo *La Virgen del Pino en la Historia de Gran Canaria* (1971), comentan también el suceso, debido a la explosión de cierta cantidad de pólvora.

vora que se guardaba en la sacristía. El fuego se extendió desde esta dependencia al camarín de la imagen. El Cabildo Catedral de Las Palmas acudió con presteza al socorro del templo, otorgando 1.000 reales “*de limosna para ayudar a reedificar la iglesia que se quemó en el horroroso estrago que sucedió el 19 de corriente mes de agosto de 1718*”.

A este percance debe de referirse la anotación que se realiza en un inventario de bienes realizado en 1697. Cuando la relación se centra en los frontales pintados, queda anotado que hay tres. Una nota al margen, sin embargo, añade que “*sólo ha quedado uno en el altar del Santo Cristo; los demás perecieron en la quema*”.

Gran belleza hubo de mostrar la capilla mayor de este segundo templo, pues en ella colgaban varios lienzos que reflejaban asuntos diversos. Esta transformación del presbiterio debió de ocurrir con posterioridad al incendio referido, pues queda reflejado en las cuentas que se realizan a partir de 1719, y llega hasta los momentos previos al derribo del edificio en 1760. El descargo de gastos de 1722 recoge, por ejemplo, el pago que se hizo al pintor Lázaro de Vargas tanto por el adorno de las gradas que se hicieron en el altar, como por los cuadros que emprendió para los arcos en la zona interna del presbiterio, habiendo dorado él mismo sus bastidores. Otra pintura para la capilla realizó, entre 1730 y 1732, Francisco Lorenzo, pintor que, como ha señalado la Dra. Rodríguez González, pudo contar con gran estima entonces, pues por esta única obra cobró 460 reales. Francisco Marrero, pintor, percibe lo pactado por la realización de unos fruteros que se hicieron para poner bajo la cuadrería del camarín; cuadrería que vino a sentar el conocido pintor Alonso de Ortega, entre 1722 y 1724. Estos cuadros hubieron de ser intervenidos más tarde por Francisco de Rojas y Paz “*pues era preciso aparejar algunos y reformar otros*”. Tal composición aconteció entre 1736 y 1742. No debemos olvidar que dicho pintor realizó un retrato, del tipo *vera efigie*, de Nuestra Señora del Pino, según noticias que en su momento aportó el investigador D. José Miguel Alzola. Este lienzo, lamentablemente, no se conserva. Por otra parte, y según Álvarez de Silva, durante las celebraciones realizadas con motivo de la apertura del nuevo templo, su hijo, Ignacio de la Paz, acudió a Teror como músico tenor.

Finalmente, hay una pintura sobre lienzo que se adosa al paramento bajo del coro, en la zona que corresponde al sagrario-manifestador. Los motivos que presenta son inanimados, y desconocemos su autoría.

## LOS LIENZOS ACTUALES

### El cuadro de las Ánimas

Los lienzos de Ánimas surgen en Canarias en el siglo XVII, de modo que el primero realizado en nuestro suelo salió de los pinceles del tinerfeño Gaspar de Quevedo. Con todo, la mayor parte de obras de este género serían elaboradas en el siglo siguiente.

Tales pinturas son un reflejo de la Contrarreforma católica, esto es, de la respuesta de la Iglesia de Roma a las teorías difundidas por los cultos reformistas, que negaban la existencia del Purgatorio, pues defendían la salvación por la Fe, no por las obras. Repetimos aquí las palabras expuestas por el pontífice Pío IV, quien afirmaba en 1564:

*“Sostengo constantemente que el Purgatorio existe y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles”.*

En estos lienzos, las almas se purifican por mediación de divinidades diversas de la corte celestial. La zona alta de tales pinturas recoge la Iglesia triunfante, representada por la Santísima Trinidad. Bajo ésta aparece el arcángel Miguel, quien pesaba las virtudes y pecados de los hombres, ataviado con vestimenta militar (el guerrero de Dios) y portando una balanza. Ya en las postrimerías del siglo XIX, los lienzos de Ánimas eran presididos comúnmente por la Virgen, como observamos en algunos ejemplos canarios (iglesia de la Candelaria en Ingenio, Nuestra Señora del Buen Suceso en El Carrizal, la Inmaculada Concepción en Agaete, San Miguel Arcángel en Tuineje).



■ Lienzo de las Ánimas del Purgatorio y detalle del mismo. Se halla colocado en la nave de la Epístola

La modesta pieza que nos ofrece Teror se halla embutida en un retablo de la pasada centuria. La pieza lignaria que lo acoge emula la puerta pétrea que da acceso a la capilla bautismal, situada enfrente, a los pies de la nave del Evangelio.

Desconocemos cuándo llegó la pintura al edificio, pues no hemos podido localizarla en los inventarios o cuentas. En 1875, sin embargo, se pagaron a Agustín Suárez en Teror cuatro pesos por un pie de pinsapo, empleado en dicho altar; lo que nos indica que el retablo no estaba hecho aún<sup>34</sup>.

El lienzo está en avanzado estado de deterioro, pues muestra pérdida de policromía y de soporte. En la zona baja se advierte el Purgatorio, donde aparecen diversas personas, entre ellas un sujeto de color y un papa, ataviado con el tocado que lo identifica como tal. En la zona central surge el arcángel Miguel y, en lo alto, la Santísima Trinidad. La obra no muestra grandes calidades, si bien da la impresión de que ha sido repintada. A pesar de ello, es conveniente proceder a su pronta restauración, pues muchas de las pinturas de este género, muy comunes en los diversos recintos sacros de nuestras Islas, se han perdido. El mayor número de figuraciones de Ánimas conservadas se halla en Tenerife y Fuerteventura, islas que en conjunto sobrepasan la cuarentena. Lamentablemente, otros lugares que disponían de alguno han visto su desaparición con el paso de los años, tal es el caso de los que ocupaban espacios destacados en las iglesias de San Sebastián de Agüimes y San Vicente Ferrer de Valleseco.

## Los lienzos de la Sacristía y el Tesoro

Una de las obras pictóricas que mayor interés ofrece es la que representa a la Virgen de la Peña. Realización de pequeño formato (86 x 62 centímetros), se halla dividida en dos zonas. La inferior recrea el milagro de la aparición, mientras que en la otra, más extensa, aparece la imagen mayorera ataviada con manto rojo, llevando a su Hijo en el brazo derecho. Ante la peana de la Virgen advertimos una leyenda que explica su advocación: *Vera effigies, Virginis de Rupe* (Vera efigie de la Virgen de la Peña). Una leyenda escrita en el reverso del lienzo recoge lo siguiente:

34 A.P.T., Cuaderno de cuentas y comprobantes (1874-1877). Documento firmado el 18 de junio de dicho año.

“El Señor Diego Álvarez de Silva, presbítero de la Santa Iglesia Catedral, que murió el 22 de junio de 1771, dejó esta lámina a Nuestra Señora del Pino que se venera en (ilegible) Teror”.

La tela fue regalada, pues, por este señor, nacido en la capital grancanaria en 1687 y fallecido en la fecha que se indica.

Don Diego Álvarez de Silva recibió las primeras enseñanzas de la mano de los padres de la Compañía de Jesús. Escribió, pasado el tiempo, trabajos diversos y sermones dedicados a la Virgen del Pino, tales son la *Novena a la milagrosa* y *Devota Imagen de Nuestra Señora del Pino* (1755), o *Descripción de las fiestas de la dedicación del magnífico templo del Pino en Teror* (1767), entre otros. Afirmaba D. Marcelino Quintana y Miranda, en unos de sus trabajos sobre el Seminario Conciliar de Canarias, de próxima publicación, que D. Diego que “tuvo fama de gran orador sagrado, si bien andaba tan intoxicado de culteranismo que fray Gerundio de Campasas (por Campazas) a su lado no hubiera sido más que un lactante pipiolo”.

Notable interés por sus calidades tiene la recreación, embutida en un marco de claro sabor dieciochesco, de la Virgen de los Remedios, patrona de



- Vera efigie de la Virgen de La Peña, regalada al edificio hacia 1771 por Diego Álvarez de Silva. Siglo XVIII. Se trata de una obra canaria de autor desconocido



- Pintura de Nuestra Señora de los Remedios, obra lagunera de mediados del siglo XVIII. Fue restaurada en Cádiz en 1910

la iglesia lagunera que sería sede de la catedral de aquella provincia a partir del siglo XIX. Situada en una de las paredes de la sala de platería correspondiente al Tesoro de esta sede, nos remite por sus pautas –carece de firma– a algún avezado pintor de Tenerife, que copia o se inspira en una obra del también tinerfeño Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), sin duda, el pintor canario de más celebridad durante el Antiguo Régimen, junto a Juan de Miranda. Quintana, autor esencialmente de asuntos sacros, destacó como ninguno en la plasmación de imágenes de tipo *vera efigie*, como lo indican sus distintas telas dedicadas a la Virgen de Candelaria, alguna de ellas, como la que cuelga en la capilla bautismal de la iglesia de San Juan Bautista en Arucas, recogidas por el investigador D. Carlos Rodríguez Morales en la monografía que dedica a este artífice (Rodríguez Morales, 2003). Este mismo investigador nos indica amablemente –gesto que agradecemos– que el repertorio de retratos de la efigie de los Remedios no adquirió la misma fuerza que aquellos que recogía en la imagen de Candelaria, la propia del Pino o el Cristo de La Laguna. El autor de la pintura debe hallarse entre el citado Quintana y José Rodríguez de la Oliva, destacado pintor de la segunda mitad del siglo XVIII. Los detalles del manto acumulan resabios de Quintana, pero no es, indudablemente, obra suya. Con todo, se trata de uno de los mejores retratos de la Virgen de los Remedios, según asevera el citado investigador.

La pintura que nos ocupa aparece hoy reentelada y muestra en el reverso dos leyendas. Una de ellas reza:

*“A. del Águila Pimentel restauró este cuadro en agosto de 1910. Cádiz”.*

La otra acopia lo que parece ser la opinión de tal restaurador sobre el cuadro. Dice así:

*“Está pintado en 1500 o 1600. Gótico bizantino”.*

El personaje que acabamos de citar responde a Adolfo del Águila y Pimentel, uno más de los representantes del historicismo jerezano, en palabras del profesor sevillano D. Antonio de la Banda. Ya en 1850, del Águila había participado en la Exposición auspiciada por la jerezana Real Sociedad Económica de Amigos del País, donde obtuvo mención honorífica por un retrato al pastel. Durante años, asimismo, fue profesor de dibujo natural y adorno en el Casino de Artesanos e Industriales de la misma localidad.

Participó en exhibiciones públicas abiertas en Cádiz en los años 1879 y 1880. El Museo de Bellas Artes gaditano posee en sus fondos la pintura *Retrato de una mujer*, tela que, pintada en 1878, se inspira, según el catálogo de dicha institución, en una fotografía. Su hermano Luis de Águila también fue pintor y dibujante; una de sus obras, *Bandolero a caballo en la sevillana Venta de los Gatos*, sería reproducida por las bodegas Valdespino para su Amontillado.

En relación con estos pintores gaditanos, resulta de interés una pintura que se encuentra en la parroquia de San Matías de Artenara, en deplorable estado de conservación, bien es verdad, realizada en 1872 por una pintora de tal origen. Se trata del *Angel de la Guarda*, plasmado por Ana María Viezca, cuyo aprendizaje tuvo lugar en el círculo de artistas que se había formado en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz (Luján Henríquez, 2001). Asimismo, la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de la capital insular guarda un lienzo en el que aparece San Roque, en el que consta la firma de su autor, Carlos Blanco, pintor nacido en Cádiz en la segunda mitad del XVIII y fallecido hacia mediados del XIX.

En cuanto a la talla que reproduce el cuadro de Teror, Nuestra Señora de los Remedios, podemos apuntar que fue realizada con toda probabilidad a principios del siglo XVI. Como ya ha indicado el investigador D. Carlos Rodríguez Morales, la imagen no llevaría a su hijo en brazos, pues la advocación primigenia fue la de la Expectación. Esta figura, al igual que la venerada del Pino, fue objeto de fastuosas celebraciones en su honor durante el día de la Natividad, esto es, el 8 de septiembre. Su culto alcanzó el cenit en los momentos finales del siglo XVII y principios del XVIII. Tal veneración traerá consigo la plasmación de la imagen en distintas representaciones pictóricas, algunas de ellas de medio cuerpo y siguiendo el tipo *vera efigie*. Así la vemos, por ejemplo, en un lienzo que se halla en la ermita de San Juan de Güímar; ataviada con hilos de perlas y sobre fondo rojo. De cuerpo entero aparece en el templo de su nombre ubicado en Yaiza (Lanzarote), si bien esta plasmación sería trasmutada posteriormente, mediante el añadido de un rosario, en Nuestra Señora del Rosario. Esta isla oriental nos ofrece otra visión de la imagen tinerfeña en un lienzo que cuelga en la ermita de Nuestra Señora de la Caridad en la Geria, también de cuerpo entero.

La sacristía acoge también una pintura que recrea a San Gregorio, con la cruz de doble brazo en mano y acompañado por el Espíritu Santo. Ya se ha advertido que durante el siglo XVI, la primera iglesia dispuso de un altar dedicado a este santo. Ambos, lienzo y altar, pasarán a finales de la misma centu-

ria, a la ermita de San Matías. La obra que nos ocupa parece haber formado parte de una pintura de mayores dimensiones, recortada posteriormente.

Esta misma dependencia guarda una obra de grandes dimensiones que figura la Coronación Canónica de la Virgen del Pino, junto a los escudos de Pío X y D. José Cueto, quienes presidían la iglesia de Roma y el obispado canariense en aquel momento. Está fechada y formada, “IX de 1905 / E. Lafont”, y muestra buen estado de conservación. La pintura fue verificada en la capital grancanaria, como nos hace saber la documentación. Así, a finales de agosto de 1905, Enrique Lafont cobra de la iglesia 350 pesetas por pintar “*un lienzo de la Virgen del Pino, incluyendo los gastos de viaje para tomar apuntes de la misma*”. El marco de la pieza correspondió al carpintero José Feo Hernández, así como el transporte desde el obrador del pintor a su taller; y desde aquí a la Villa mariana. El cuadro fue colgado en la fachada del templo, ante la vidriera central, en ocasión de la Coronación Canónica de la imagen; aparecía guarnecida de damascos. A ambos lados de esta plasmación se colocaron escudos diversos, tales eran los de Pontífice Pío X, el correspondiente al Excmo. Cardenal Arcipreste de San Pedro, otro del Cabildo de la Basílica Vaticana y, por último, el perteneciente al prelado D. José Cueto. En el resto del frontispicio colgaban festones y gallardetes con los colores nacionales, de la Purísima y la Santa Sede. Así lo relata D. Eduardo Benítez (1955).

Desconocemos cualquier información sobre el artífice de este cuadro mariano. Presumimos que debió de llegar a Gran Canaria formando parte del séquito que atendía al reseñado obispo D. José Cueto. Así, quizá fuera compañero de José María Bosch López, quien llegó a Canarias como paje de tal corte. Bosch fue autor, entre otras obras, del Vía Crucis que embellece el templo de San Juan Bautista en Telde, conjunto que aparece firmado, así como del lienzo que figura a su protector, colgado en el Museo Diocesano de Arte Sacro.

Menor interés para la historia del Arte ofrecen las plasmaciones en lienzo ejecutadas por el sacerdote D. Juan Nuez González (1909-1981). Se trata de óleos pintados en las décadas de 1960 y 1970. En la sacristía está el que recoge a D. Judas Tadeo Dávila (1880-1908), natural de Ingenio, así como el de D. Antonio Socorro Lantigua (1927-1973). También suyas son el *Ecce Homo* –copia libre de un original de Tiziano– y la Virgen de los Dolores. En todas ellas consta la firma de este sacerdote y artista.

A él se deben también otras obras colgadas en distintas dependencias del templo, como son los retratos de algunos pontífices, como Juan XXIII; la plas-



mación de dos obispos canarienses (Tesoro, Sala de la Vestimentas) o la recreación de la Virgen del Pino, fechado en 1961.

Don Juan Nuez fue hijo de Teror; pues allí nació en 1909. Se ordenó sacerdote en plena Guerra Civil (1937). Casi una década más tarde, sería nombrado párroco de la iglesia que, dedicada a San Pedro apóstol, se levanta en el Valle de Agaete. Con posterioridad desempeñó el mismo cargo en El Palmar de Teror; al tiempo que llevaba la capellanía de las comunidades religiosas dominica y cisterciense de Teror. Consta además que estuvo en Puerto Rico y Venezuela. En la década de los 50, y por motivos de salud, se retiró a su casa en el terorense barrio de Los Llanos. Allí pudo, con tranquilidad, gozar de sus aficiones pictóricas, hasta que, en 1981, llegó su óbito.

Trabajos suyos se conservan en la iglesia de la Concepción de Agaete, así como en el templo nuevo que, dedicado a la Virgen de las Nieves, preside el núcleo de El Palmar en Teror.

La sacristía, por último, custodia otros lienzos que representan a los dos últimos párrocos de la basílica, D. Nicolás Monche López y D. Vicente Rivero, obra de Pedro Julio y Rafael Caubín, respectivamente.

En la segunda mitad del siglo XX, dos recreaciones de la Virgen del Pino fueron pintadas por religiosas cistercienses. Una de ellas se inspira en un cuadro de medio cuerpo de la Virgen, y lleva la leyenda siguiente: "*Copia de un antiguo cuadro por Sor M.<sup>a</sup> A. C., monasterio del Císter. Teror. 2 de julio de 1934*". La otra plasma a la efigie sobre el famoso árbol, y porta la anotación "*Monasterio Cisterciense de Teror. 13 de junio de 1984*". Ambas telas se hallan en el Tesoro del edificio.

## Los infantes del Coro

El nichal situado tras la zona baja del retablo tiene dos bellos lienzos realizados, probablemente, en el Archipiélago, que figuran a Cristo y San Juan Bautista niños, ambos dormidos. Constituyen, sin duda, una pareja, aunque el que representa al Bautista gana algo más en altura. Este tipo de plasmaciones fueron muy frecuentes en tiempos pretéritos, especialmente durante el Barroco. Se desconoce cualquier dato sobre su origen. Pueden estar relacionadas con estas telas dos "laminitas del Niño Jesús y San Juan Bautista con su guarnición, apreciados en ocho pesos las dos", mencionadas en la partición que se hizo de los bienes correspondientes a D.<sup>a</sup> Luisa García Cigala, madre

de D. Andrés Huerta, a quien citamos en el apartado de escultura como donante de la efigie de San Miguel Arcángel.

Estas dos pinturas de la basílica no muestran excesiva calidad artística, pero merecen una pronta restauración. Indudablemente dignificarían, aún más, el templo si se hallaran en otro lugar, accesible a los visitantes del edificio.

## La Resurrección de Cristo

Se halla esta pieza en el actual Salón de Tronos. Recoge la escena que le da título, bajo un rompiente de Gloria y sobre nubes. En la zona derecha aparecen, con graves gestos de inquietud, los soldados que custodian la sepultura. Debió de pertenecer a la segunda iglesia (c. 1600-1760), o bien sería donada a la actual. Nos inclinamos más hacia esta segunda posibilidad, dado que la tela no aparece en los inventarios de aquel edificio. Por otra parte, el marco y bastidor que hoy tiene, así como el reentelado realizado para disimular varios desperfectos, trabajos todos del pasado siglo, nos invitan a conjeturar que pudo llegar a la basílica durante el rectorado de D. Antonio Socorro Lantigua, cuyos papeles se hallan en proceso de catalogación.

100



■ Resurrección de Cristo, pintura anónima al óleo. Siglo XVII. Salón de Tronos

El esquema compositivo de la obra aparece con cierta frecuencia en grabados itálicos y flamencos del siglo XVI y primeras décadas del XVII. La parroquia de San Roque de Firgas conserva aún un misal romano fechado en 1705 en el que aparece el mismo motivo bíblico, representación de una composición similar a la tela de Teror. Ambas recreaciones pueden parangonarse también con una plancha de la Resurrección, obra de Cornelis Cort (Flandes, 1533- 1578), grabador (González de Zárate, tomo III), que parece copiar al célebre pintor y miniaturista Giulio Clovio (1498- Roma, 1578). Si dejamos a un lado la fuente primigenia, podemos indicar que la pintura terorense que nos atañe, responde, por su factura, a pautas flamencas del siglo XVII, visibles a pesar de la suciedad y los repintes que ofrece.

Canarias cuenta con distintas piezas realizadas en Flandes durante el Seiscientos. Ejemplo de ello es la Ascensión de Cristo, adscrita a Peter van Lint (templo de San Agustín, Las Palmas de Gran Canaria), las Negaciones de San Pedro, obra del taller de Gerard Seghers (iglesia de San Francisco, Las Palmas de Gran Canaria) o Presentación de la Virgen en el templo (San Juan Bautista, Arucas), afiliada a Henri Watele (Matías Díaz Padrón).

Esta plasmación de la Resurrección de Cristo merece un lugar de ubicación más digno.



- Lienzo en el que figura Nuestra Señora del Pino, realizado por el sacerdote Juan Nuez hacia 1960



## La platería

Las reseñas sobre las labores en plata son constantes en los libros que se conservan en la basílica.

Las donaciones de piezas al templo fueron incesantes. La más relevante, sin duda, la que otorgó D.<sup>a</sup> Luisa Antonia Trujillo y Figueroa en 1691, como consta en el libro tercero de fábrica, folio 58. Formaron este lote dos cadenas de oro, una de ellas de tres vueltas y la otra, de una; una poma de ámbar con filigrana de oro y una perla gruesa, la famosa rana del mismo material con cuatro esmeraldas, una rosa de filigrana, igualmente de oro con esmeralda en medio y veintiocho perlas que la rodean, así como unas pulseras, también de perlas (García Ortega). El inventario realizado en 1697 da cuenta de otras donaciones suyas, como son dos blandones, un jarro de plata y una fuente del mismo material. Esta misma señora había entregado al templo, según la citada relación de bienes, un Niño Jesús con su peana y vestido de raso, así como una alfombra.

A finales del siglo XVII se hacen constar otras donaciones, como la que componían una cáliz y patena (D. Miguel Jerónimo Macías), una salvilla y plato de plata para la vinajeras (D.<sup>a</sup> Jerónima de Rueda), una lámpara pequeña (D. Antonio del Toro, escribano teroreño), una custodia sobredorada con sus rayos (el licenciado Mujica, sacristán de la catedral), entre otros.

Las cuentas de fábrica rendidas en 1707 aluden a un Manuel Felipe, oficial de platero, por el aderezo de la plata. En dos ocasiones, reflejadas en las cuentas de 1719 y 1722, y por igual concepto, se abona cierta cantidad de dinero a José Pérez Sierra y Juan Asensio. Este último artífice, como veremos, será el que realice el trono y andas de la Virgen. Se observa que la nómina de plateros que trabajaron para el edificio, algunos de sobrada fama, fue amplia. Tiempo atrás, el propio Alonso de Ayala y Rojas, capitán y platero, realizó una tabla plateada para poner sobre ella los candeleros con sus velas delante de la Virgen, cuando ésta se hallare en sus andas. Dicha pieza sería confeccionada entre 1676 y 1688.

Don Manuel González, natural y vecino de Teror, por testamento otorgado en octubre de 1768, lega al edificio un par de candeleros de plata, con-

feccionados en Indias, para la cofradía del Santísimo Sacramento<sup>35</sup>. Este personaje estuvo en América, pues indica que desde allí envió cierta cantidad de dinero a su padre para mejorar la casa familiar:

Las anotaciones de estos regalos no refieren comúnmente la procedencia del objeto. Suponen una excepción las coronas imperiales de la Virgen y su hijo, aquella en plata sobredorada con treinta y dos piedras (veinte esmeraldas, ocho de color rojo y cuatro blancas), la del Infante, con trece esmeraldas. Ambas fueron labradas en Tenerife, gracias a las aportaciones de diferentes prebendados de la catedral y diversas personas de la capital grancanaria. Les fueron ofrecidas a la Virgen durante la bajada de 1731.

Finalizaba el siglo XVIII cuando el platero Antonio Padilla recibe diversas piezas de la Basílica para proceder a su fundido. Entre ellas destacamos una media luna, un plato, dos zapatitos, una lamparilla rajada, dos candeleros, una bandeja y tres cucharas de cáliz. Con la plata obtenida realizó nuevos objetos. Así, en 1796 cobró 260 pesos por la realización de unos ciriales de *“plata de trabajo extraordinario por la delicadeza del dibujo”*, un acetre, un hostiario, siete cañones para el asta de la cruz grande. En 1801 cobra del canónigo D. Antonio María de Lugo diez pesos corrientes por limpiar las andas, el sol y los faroles de la Virgen.

Con bastante frecuencia se menciona en las cuentas de fábrica al maestro Miguel Macías por trabajos diversos en el edificio. Así, en 1809 realizó la restauración de la cruz de la manga, y aún doce años después, en 1821, volvía a intervenir en la composición y limpieza de las cruces. Este maestro fue platero de la catedral canariense. Para ella realiza múltiples objetos, entre los cuales destacan las que se relacionan con la imagen de la Antigua, trabajo de Luján Pérez. Su aureola, potencias del Niño y forro de plata de la peana, son obra de Macías.

Avanzaba ya el siglo XIX cuando el obispo fray Joaquín Lluc envía al sacerdote del templo una corona de plata guarnecida de esmeraldas y rubíes que a él le había sido entregada como regalo para la Virgen del Pino por un indiano vecino de Arucas. La misiva que anuncia el envío está fechada en el Palacio Episcopal, en septiembre de 1862. Por esta misma fecha, una indiana de Tamaraceite regaló un rosario de oro, y diez años más tarde se recibió otra pieza igual, de filigrana de oro, procedente de Cuba.

Las cuentas de fábrica del edificio nos hablan de continuas intervenciones en el edificio por parte de plateros. Resaltamos por su singularidad, dado que

35 A.P.T., legajo 4 de protocolos. Testamento ante José Lorenzo Hernández.

su ocupación principal era la de tallista, las llevadas a cabo por Arsenio de las Casas Martín, centradas en los años 1894-95, durante el rectorado de D. Judas Antonio Dávila. Así, adecentó dos ciriales de plata, otros tantos incensarios, el trono y las andas de la Virgen, las coronas de plata de la Virgen y el Niño, la lámpara grande, cuatro faroles, la concha del bautismo...

En los primeros años del siglo XX interviene, con bastante frecuencia, Casimiro S. Márquez e igualmente, Juan López, quien en 1910 arregla en Las Palmas de Gran Canaria dos ciriales, faroles de plata, las diademas de la Virgen y el Niño y un cáliz.

En el pasado siglo ingresan en el edificio dos elegantes florones de plata, semejantes a los de la Catedral, pero más perfectos y encargados a Alemania (Anónimo, 1929). Tales piezas lucen hoy en la capilla mayor de la basílica. Constan en ellos leyendas que aluden a sus donantes. En una leemos *“Donado a Nuestra Señora del Pino patrona de la Diócesis de Canarias por don F. M. Y. y familia de Las Palmas”*, mientras la otra expone que fue regalada al templo por D. Manuel Pulido Rivero, vecino de Teror:

### El frontal de plata lagunero

El altar preconciliar del templo aparece cubierto por un frontal de plata repujada, obra del orfebre lagunero Antonio Juan Correa Corvalán. Sería realizado en 1777, a juzgar por la leyenda que aparece en la zona superior de la propia pieza, donde se lee lo siguiente: *“El maestro Antonio Juan Correa lo hacía en La Laguna de Tenerife, año de 1777”*.



■ Arañas barrocas del templo



■ Lámpara metálica de la iglesia

La obra muestra una abigarrada decoración, acorde con la estética rococó. Su zona central contiene, en relieve, la Natividad de María. Esta pieza debió de observar diversos arreglos. Uno de ellos fue realizado por el tallista Arsenio de las Casas, quien en 1894 recibe 50 pesetas por la composición de dicha obra y la frontalería de la Virgen titular.

Se trata de una pieza de gran relevancia para el patrimonio artístico gran-canario, pues, junto a la que ocupara la capilla mayor de la Catedral de Santa Ana, constituyen los dos únicos ejemplares de esta clase de obras conservados en nuestra Isla. Asimismo, la pieza teroreña supone el único trabajo del orfebre lagunero en Gran Canaria. Realizó, sin embargo, varias obras para su isla natal, como la custodia que aún tiene la iglesia de San Bartolomé en Tejina, o dos lámparas localizadas en el templo de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife.

Añadamos, por último, que los frontales de plata comienzan a aparecer en Canarias un siglo antes, pues en 1676 se estrena ya el primero, que se halla en el real Santuario del Cristo de La Laguna. En cualquier caso, los confeccionados en plata aportan soluciones extraordinarias, pues, comúnmente, estaban ejecutados en madera, o bien se trataba de piezas de lienzo policromadas. Ejemplo de tal solución en Teror es la adquisición, por 73 reales, de *“dos frontales de lienzo que se hicieron para dos altares de la iglesia”*, como consta en las cuentas rendidas en 1722, durante el curato de D. Domingo Rodríguez del Toro.

## El trono y andas de la Virgen

El trono y andas actuales son obra insular, de ignoto taller. Hasta su elaboración, debieron de utilizarse las que se costearon en la segunda década del siglo XVIII. En efecto, durante el año 1722 se iniciaron los trabajos del trono y andas para la efigie del Pino. Fue su autor Juan Asensio, soldado de presidio y platero, según se colige de un documento de escribanía protocolado diez años después. Este trabajo lo realiza por encargo del prior D. Felipe Machado, mayordomo del templo. En realidad, la primera fecha supone la confección de las andas, mientras que en 1732 se le hace el encargo de una media luna. Para realizar estas obras hubo de recurrirse a la fundición de otras andas que, en 1659, había costado el Cabildo catedral.





■ La Virgen en sus andas laguneras



- Detalle de las andas
- Pormenor de las andas de la Virgen donde puede observarse la media luna y uno de los angelillos



- Visión lateral de la talla mariana en su trono

Poco es lo que se sabe sobre este Juan Asensio, pues no aparece citado por el profesor Hernández Perera en su magna obra sobre la platería en Canarias, trabajo de 1955.

### La lámpara de la capilla mayor

El edificio cuenta aún con una lámpara de plata cuya confección comenzó ya en 1754<sup>36</sup>, cuando el maestro de platería Nicolás Melián confiesa tener en su poder cierta cantidad de plata, así como 500 reales como adelanto para su realización, recibido todo ello de D. Domingo Navarro del Castillo, por comisión que le hizo el obispo. Cuatro años después se pagaban a Nicolás 1.470 reales por su trabajo. Aún no estaba acabada, pues el mismo año recibe Agustín Padilla Falcón algo más de 2.500 reales para terminarla, desplazándose con tal fin a la Villa mariana. El material utilizado para esta obra se obtuvo de la fundición de una pieza anterior, regalada en 1622 por el obispo D. Antonio Corrionero y desmontada en 1754 con la pertinente licencia del obispo Morán. Al no ser suficiente la plata alcanzada para emprender la nueva, el presbítero D. Domingo Leal envió desde Madrid 500 pesos y tres libras de plata, donativo al que se sumó lo aportado por la propia mayordomía del templo.

Si nos detenemos en los artífices de esta pieza, podemos indicar que Agustín Padilla consiguió notable fama en su tiempo. La Cofradía de Mareantes de San Telmo le encargó unas andas para su imagen, obra que al parecer no culminó, pues padeció un robo en su taller; de modo que tuvo que devolver el valor de la plata suministrada por dicha cofradía, a tenor de un documento notarial de 1773.

### Las piezas del tesoro

Destacamos en primer lugar, un conjunto de seis candeleros de plata en su color; realizados en el último tercio del siglo XVIII. Resalta, en el borde exterior del pie de cada uno de ellos, un perro pasante con la cola levantada

36 A.H.P.L.P., escribanía de Juan Guerra de Quintana, legajo n° 1.665, f. 419.

ante una palmera, siguiendo así una visión somera del escudo que a Gran Canaria se concedió a principios del siglo XVI. Asimismo, cuentan con leyenda que recoge su propiedad: del Pino. Estas marcas, descubiertas en su momento por el doctor D. Jesús Pérez Morera, son reproducidas en un artículo suyo aparecido en el *Boletín* de El Museo Canario (2002, 2º época, nº 4). Este mismo investigador afirmaba entonces que el interés de este conjunto de candeleros terorenses reside en su marcaje, pues hasta los momentos finales del siglo XVIII, pocos son los casos en los que se han realizados marcas en piezas insulares, ya que los artífices preferían acudir a las típicas inscripciones que señalaban quién había sido el autor de la obra. Igual marcaje aparece en un cáliz propio de la iglesia de San Agustín de Las Palmas de Gran Canaria, obra también de finales del siglo XVIII.

El tesoro de la iglesia dispone de dos arañas de plata de seis bujías, trabajadas probablemente en talleres laguneros (Hernández Perera, 1955).

De elaboración insular son dos portapaces ovalados, ornados con las figuraciones de la Inmaculada y la Virgen del Pino en el árbol de su aparición. Igual acontece con otros tantos candeleros, en cuyo pie puede leerse el nombre del donante y la fecha de entrega: *“Dio estos candeleros Blas de Santiago a nuestra Señora del Pino. Año 1703”*.

El edificio dispone de diversas piezas labradas en la Península. En Córdoba fue confeccionado un juego de custodia, cruz de altar, cáliz y vinajeras con plato, realizado todo por Bartolomé de Aranda hacia 1767. Se trata de un encargo que hizo el Cabildo religioso a D. Estanislao de Lugo, para luego regalarlo a la basílica. Destaca, por su belleza, la custodia, estrenada ya durante las



■ Portapaz con la imagen de la Virgen del Pino



■ Juego de seis candeleros de plata realizados en Gran Canaria



■ Cáliz procedente de Guatemala

■ Bandeja mexicana barroca del siglo XVIII

■ Bandeja del templo del Setecientos

celebraciones de 1767, en la que se advierte el león rampante, símbolo de Córdoba, así como el apellido del platero, Aranda, y del contraste, Castro.

En torno a la misma fecha, arriba otra custodia sobredorada, una cruz procesional y el tabernáculo del Santísimo, trabajo de Damián de Castro. La cruz posee notables similitudes con otra que, de la mano de Castro, tiene la Catedral de Santa Ana.

No faltan en el tesoro obras de confección indiana. Buen ejemplo de ello son dos bandejas circulares, de plata en su color, realizadas hacia 1767. Ostentan punzones mejicanos, aparte de la marca del contraste, Gozales, y el apellido del platero, Martínez.

Desde Guatemala llegó un cáliz cuyo pie muestra sección mixtilínea y decoración de conchas.

De gran interés resulta un juego de sacras (tres). Una de ellas reproduce las palabras de la Consagración (*Hoc este enim...*), mientras que las otras encierran el principio del Evangelio según San Juan (*Initium Evangelii secundum Joannem* y *Lavabo inter inocentes*). Llevan punzón con la consabida M entre columnas coronadas, así como el nombre del contraste, Diego González de la Cueva (Gosalez). Las tres están realizadas en plata repujada sobre un alma de madera. El ornato de rocalla nos remite a unas fechas en torno a 1770. Las piezas fueron regaladas al templo por el obispo Urquinaona y Bidot, según se



■ Cruz enviada desde Venezuela, por donación que hizo el arcediano de Tenerife Lorenzo de Barrios. Siglo XVIII



■ Jarra napolitana del siglo XVIII

desprende de su escudo, que aparece en la sacra central, bajo el texto relativo a la consagración (Pérez Morera, 2004, *La Huella...*). Este interesante conjunto debió de entrar en el templo, entre 1868 y 1878, fechas que corresponden con el episcopado citado.

Un crucifijo de altar, recubierto de carey con una parra de plata enroscada, llegará desde Venezuela. En su pie puede leerse lo siguiente: “*Diolo D. Lorenzo Díaz de Barrios, arcediano de Tenerife, en la colocación de la iglesia de Nuestra Señora del Pino, para su altar mayor en los días festivos. Agosto 31 de 1767*”. Este señor, en efecto, estuvo en las fiestas organizadas con motivo de la apertura del templo actual (Álvarez de Silva, folio 19v).

Citamos, asimismo, un legado que en la segunda década del siglo XIX hacen algunos vecinos de la ciudad de La Habana, con objeto de adquirir una campana para el culto de la imagen del Pino.

Una jarra gallonada con su tapa, obra de la primera mitad del siglo XVII, lleva el punzón de Nápoles como ha señalado el doctor Pérez Morera.

## Obras desaparecidas

Como ya se ha expuesto, algunas piezas de platería han desaparecido con el paso del tiempo, unas tras ser sometidas a fundición para elaborar nuevas y, otras, por efecto de los robos. El más importante de todos ellos aconteció en la madrugada del 16 al 17 de enero de 1975.

Tal percance ha sido relatado con extraordinaria amenidad y rigor por D. Jorge Alberto Liria (2002). Los autores de este despojo actuaron, sin duda, como verdaderos profesionales en el asunto, pues hasta el momento no se ha podido aclarar dónde se hallan las piezas hurtadas. Los ladrones tuvieron acceso al camarín a través de la torre amarilla, donde se habrían escondido durante la tarde del día 16. En horas nocturnas, una vez cerrada la basílica, se desplazaron por el tejado del recinto hasta llegar a una ventana que da acceso a la zona situada sobre la armadura del camarín. Allí moverían uno de los faldones y bajaron hasta el tesoro. Una vez aprehendidos los principales objetos de estas salas, intentaron pasar a la iglesia a través de la puerta que da acceso a la citada sala del tesoro. No pudieron, sin embargo, abrirla, por lo que decidieron descolgarse por uno de los balcones que dan a la capilla mayor. Una vez en el suelo, salieron del templo por la puerta lateral ubicada en el muro de la torre.

El importe de los sustraído se valoró entonces en unos diez millones de pesetas, cantidad elevada si atendemos a que un año antes, en 1974, se había procedido a tasar el tesoro del templo, labor que desempeñaron D. Rafael Cabrera Sánchez y D. Rafael Esteban Fraile. Tras esta pericia se hizo saber que el conjunto de bienes ascendía a 14 millones. La diferencia entre las dos cantidades nos da a entender la magnitud del daño.

La basílica ha sido objeto de otros robos de menor entidad, como los perpetrados ya en el siglo XVIII, mientras la efigie se hallaba en Las Palmas de Gran Canaria, y los consumados durante la pasada centuria (años 1956, 1977 y 1987). Una de las piezas que desaparecieron del templo fue un pequeño baúl o arqueta, con *"su asa y llave de plata, y piesicos de lo mismo, en que se guarda el Santísimo Sacramento el jueves Santo"*. Debió de tratarse, sin duda, de una pieza de confección americana, al igual que la de la iglesia de San Lorenzo, ubicada en la población del mismo nombre en Gran Canaria.

Otro de los objetos inexistentes ya es la célebre custodia que regaló al templo D.<sup>a</sup> Pura Bascarán y Reina en 1943. Había sido labrada con joyas de su propiedad y de su difunto esposo D. Sixto del Castillo (Braulio Guerra,

1982). Su base cincelada sustentaba el pie, que remataba en un templete que custodiaba el viril. Acababa la pieza en una bóveda con cabezas de angelillos. Disponía además de seis figuras que recogían a dos apóstoles y los Evangelistas. Bajo la base se había realizado la siguiente leyenda: "Acuérdate, Señor, de tus siervos Sixto y Pura". Aparte la custodia, D.<sup>a</sup> Pura donó al templo una lámpara.

Esta señora tenía su residencia habitual en la capital de la Isla, pero estaba asimismo en posesión de una casona en la plaza terorense.



## Otros objetos de la basílica

### Las pilas de agua bendita

El templo contó desde un principio con una pila de cantería parda, sustituida en el siglo XVIII por otra marmórea, de igual diámetro. La documentación del templo no refleja su origen, pero pudo llegar de Génova, Marsella o Cádiz, lugares comunes de abastecimiento en tal género de enseres.

La obra carece de inscripción alguna, y responde a las apetencias que mostraban los templos por la posesión de trabajos marmóreos bautismales o benditeros. Algunos de estos recipientes disponen de leyenda que alude, generalmente, a su donante, tal es la que hoy posee la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia, donada por D. Bernardo Valois, o las de agua



■ Pila bautismal actual, adquirida en torno a 1770



■ Pila bautismal antigua, realizada probablemente para la segunda iglesia (hacia 1600-1760)

bendita que se hallan en los templos de San Marcos Evangelista (Icod de los Vinos) y San Francisco (Santa Cruz de Tenerife).

La basílica posee también una pila benditera en el costado del evangelio, igualmente marmórea e igualmente sin inscripción.

La pila antigua se halla hoy en las dependencias del edificio. Muestra restos de policromía y tiene un pie reciente, añadido por deterioro del anterior. Cierra su boca una tapa de madera coronada por una efigie del igual material, sobredorada recientemente, que figura a San Juan Bautista, imagen que recuerda las formas propias de Luján Pérez. En lo que respecta a la segunda iglesia, anotamos que en las cuentas de 1722 se recoge el pago de 32 reales a Domingo González por la realización de una pila de agua bendita<sup>37</sup>. Este recipiente debió de desaparecer cuando se emprendió el nuevo templo.

## La lápida de Antonio de la Rocha

La iglesia del Pino en Teror rinde homenaje con esta lápida a D. Antonio de la Rocha, coronel del Regimiento provincial de Telde y Alcaide de la Casa-Fuerte de Santa Cruz del Romeral, y director de las obras del actual santuario. Realizada en mármol blanco genovés, y cubierta hoy por el altar, presenta en su zona superior el escudo de armas de su linaje. Don Manuel Picar (1905) lo describe así:

*“el escudo lo constituyen cinco cuarteles; en el primero y el cuarto, cuatro barras de gules sobre fondo de oro; en el segundo y tercero, dos leones rampantes de gules sobre plata; en el centro, o quinto, superpuesto a los otros, lo forman un castillo de oro con guerrero y ocho roeles de oro sobre fondo azul y menguante de luna en la parte inferior —la bordadura es flor-delisada y circundada por doce banderas mahometanas de colores azul, plata y gules—, y en la parte superior, dos estandartes cristianos con cruces diagonales. La corona, que es de marqués, esta surmontada por una bandera de guerra, y en la bordadura hay la siguiente leyenda: por la fe y por el rey los moros han de huir o todos han de morir”.*

37 A.P.T., *Libro de fábrica (1657-1759)*. Cuentas de 16 de octubre de 1722, f. 81. Las cuentas anteriores son de 1719.

No podemos olvidar que muchos escudos llevan alusiones a hechos de armas victoriosos, acaecidos frecuentemente en el Medievo, durante la Reconquista.

Bajo esta insignia se advierte una leyenda escrita en latín. El texto en esta lengua y su traducción la realiza D. Miguel Suárez Miranda (1948). La traducción que aporta es la que sigue:

*“Al Coronel Antonio de la Rocha, de la nobleza canaria, y a su posteridad, esta sagrada Casa Mariana terorensis, por él felizmente ideada y bajo su óptima dirección construida desde el más profundo cimiento hasta la suprema altura y última perfección, prepara, en méritos de estricta justicia, descanso en paz y justicia perenne. Fallecido el 27 de abril del año del Señor de 1783, a los 75 años”.*

El mismo D. Miguel nos cuenta que el cadáver de D. Antonio llegó a Teror el 28 de abril de dicho año 1783, tras fallecer la noche anterior en su morada de la capital grancanaria. Se ubicaba ésta en la Plaza de Santa Ana, en cuyo solar levantará posteriormente vivienda D. José Viera y Clavijo. Tal casa es la sede hoy del Archivo Histórico Provincial de Las Palmas.

Refiere igualmente D. Miguel que este día fue *“de luto íntimo, de verdadero duelo familiar. Clero y pueblo, con dolor sentido, recibieron los despojos mortales del hombre bueno, de su grande amigo y bienhechor. Asistido iba el féretro por frailes de las tres Religiones de los conventos de Las Palmas, y acompañado por toda la nobleza canaria y gran muchedumbre del estado llano, con cuatro compañías de las milicias territoriales. Tal epitafio debió de partir del obispo D. Francisco Delgado y Venegas, tras designar D. Antonio el santuario mariano como lugar de su sepultura”.*



■ Lápida sepulcral de Antonio de la Rocha, director de las obras de la actual Basílica

Y sigue el relato indicando que *“acabaron en el templo las solemnes exequias y allí, cerca de su bien amada Virgen del Pino, conforme a sus deseos se dio humación (sic) a su cuerpo (...) en el sepulcro que le señaló el lltmo. Delgado y Venegas, como monumento que indicara a la posteridad haberse debido a este caballero la construcción del hermoso templo que hoy disfrutamos en este lugar”*.

Como bien se ha indicado, la partida de defunción de D. Antonio de la Rocha consta en los libros de la parroquia del Sagrario Catedral (Libro V, folio 204). Se señala en ella que había dado poder para testar en su nombre a su hijo, el teniente coronel D. José de la Rocha, anotándose igualmente que *“se fue a enterrar en la iglesia parroquial de Teror”*. No hemos podido localizar, sin embargo, su partida de nacimiento, por lo que intuimos que vio la primera luz en Telde.

El personaje de la lápida casó con D.<sup>a</sup> Antonia de Alfaro y Franchy, quien había nacido en La Orotava, hija de D. Francisco de Alfaro y D.<sup>a</sup> Beatriz Brier y Monteverde. Los progenitores de D. Antonio fueron D. Cristóbal de la Rocha y D.<sup>a</sup> Ángela Teresa de Ayala, quienes, casados en el Sagrario en 1696, establecerían más tarde su hogar en la Plaza de Santa Ana, por arriendo que les hizo el tesorero de la Catedral, limitado, empero, a dos vidas, las propias y la de su hijo mayor.

Del matrimonio de D. Antonio con la citada señora nacieron D. José, D. Francisco Nicolás, quien murió soltero, y D.<sup>a</sup> Ángela, fallecida sin descendencia. Aquél acabará casando con D.<sup>a</sup> Marcela de Carvajal y Matos, hija de D. Francisco José Carvajal y D.<sup>a</sup> Bernarda de Matos, a quienes hemos mencionado cuando se procedía a comentar el retablo mayor del templo. D. José y D.<sup>a</sup> Marcela fueron, a su vez, progenitores de D. Agustín de la Rocha, heredero del mayorazgo fundado por sus abuelos. Información más precisa sobre la genealogía Roche o de la Rocha nos la ofrece el profesor Bruquetas de Castro (1994).

A la vista de lo relatado, los tres personajes más relevantes, en relación con la fábrica actual terorense, se hallaban ligados por lazos familiares, pues si nos detenemos ahora en D. Estanislao de Lugo-Viña, tesorero de la Catedral de Santa Ana y de la propia fábrica terorense, descubrimos que sus padres habían sido D. Antonio Estanislao Benítez y D.<sup>a</sup> Magdalena de Franchy, cuñada ésta de D. Antonio de la Rocha, pues era hermana de su esposa.

Don Antonio de la Rocha fue autor asimismo de las trazas del Hospital de San Martín de Las Palmas, obra concluida por su hijo José, así como de

la Casa Fuerte de Santa Cruz del Romeral, propiedad suya. A él se debe, además, el trazado urbano que Teror experimentó tras la conclusión de la Basílica.

Acabamos esta reseña con la anotación que del coronel grancanario realizó D. José García Ortega (1936), quien afirmó que era “*un prócer de rancio abolengo que unía a la singularísima piedad de una vida ejemplarísima, las altas dotes de un talento preclaro y de una vasta cultura*”.

## Las vidrieras

El templo goza de unas espléndidas vidrieras. Las que cierran los vanos laterales reflejan los misterios gloriosos y gozosos del Santo Rosario. No poseen leyenda, pero sabemos que fueron adquiridas por el párroco D. Juan González en San Sebastián. Corresponden, pues, a la empresa Maumejean, cuya central comenzó a funcionar en París en 1860, para luego establecer



- Vidriera que representa el motivo de la Anunciación. El conjunto de vitrales fue adquirido en 1920 en la empresa Maumejean



- Detalle de una de las vidrieras que recoge el tema de la Natividad



■ Vidriera en la que figura el pontífice Pío XII.

■ Las vidrieras que se ubican en la fachada corresponden a la Casa Roses de Castellón. La de la ilustración muestra al pontífice Pío X

sucursales en Hendaya, San Sebastián y Barcelona. A dicha firma corresponden los vitrales de las iglesias dedicadas a San Juan Bautista en Arucas y Telde, Santa María de Guía, Santo Domingo y Nuestra Señora de la Luz en la capital de la Isla.

Este conjunto de Teror fue adquirido en 1920. Su costo ascendió a casi 15.000 pesetas, cantidad que incluía el traslado y los operarios.

Aquellas situadas a los pies de las naves colaterales, que figuran a los pontífices Pío X y XII, se hicieron en la Casa Roses de Castellón, como indican las propias piezas. La primera debe ponerse en relación con la concesión a la Virgen del Pino, en 1914, del Patronato de la Diócesis de las Canarias Orientales. La que recoge a Pío XII recuerda la visita de este pontífice al templo mariano cuando aún era cardenal Pacelli.

### Objetos de madera

La valla de caoba que hoy luce la iglesia fue realizada por Agustín Alzola en 1831, con lo que se cumplía el mandato que había hecho el obispo

Bernardo Martínez<sup>38</sup>. Una década después, este mismo carpintero acudía a la ermita de Nuestra Señora de las Nieves, en Marzagán, para asentar el retablo de dicho recinto. Este artífice había nacido en nuestra ciudad; hijo de Cristóbal de Alzola (+1789) y de Nicolasa Robayna. Casó en la parroquia del Sagrario en 1814 con María Dolores González, alcanzando descendencia. Uno de sus hijos, Luis, llegó a ser vicedirector del Colegio de San Agustín. Su dedicación principal había sido la de carpintero de ribera, a juzgar por la información que nos facilitaron sus descendientes.

El Sagrario-manifestador, ubicado en el presbiterio, muestra claramente que es una obra contemporánea de la inauguración del nuevo templo. Debió de ser obra del tallista Nicolás Jacinto, a quien se mencionaba en el apartado dedicado a la retabística de este edificio. Se trata de una pieza dorada, cuya zona inferior muestra sección octogonal; en los lados oblicuos de esta parte aparecen plasmaciones pictóricas de los Evangelistas, de cuerpo entero. La obra fue restaurada en este año 2005 por D. Claudio Carbonell y D.<sup>a</sup> Beatriz Galán, por lo que ha ganado en prestancia.

Hasta bien avanzado el siglo XVI, la primera ermita no contaba, como indicó en su momento el padre García Ortega, con sagrario, sino que había una pequeña alacena en el lado derecho de la capilla mayor:



■ El púlpito y tornavoz de la Basílica teroreña

38 A.P.T., Caja expedientes varios 1800. Expediente "Valla de caoba...".

En el retablo del Sagrado Corazón se halla un sagrario de factura reciente, cuya puerta está decorada con un lienzo en el que aparecen Cristo y el Evangelista en el momento de la Consagración. Debe tratarse, sin duda, del realizado en 1909, según consta en las cuentas de fábrica.

Teror conserva aún con un bello púlpito, pieza litúrgica que dejó de utilizarse a raíz de la década de 1960, con las directrices del Concilio Vaticano II. Ello ha propiciado la desaparición de algunos de estos muebles, tal es el caso del que se hallaba en el templo principal de San Bartolomé de Lanzarote. Este tipo de obras está realizada comúnmente en madera tallada, a la que a veces se adosan plasmaciones pictóricas de la Eucaristía, los evangelistas y los Padres de la Iglesia. La nómina más extensa de púlpitos pintados en Canarias la ocupa, sin duda, la isla de Fuerteventura. La catedral de Santa Ana, por otro lado, sede episcopal única para Canarias hasta 1819, conserva aún sus dos púlpitos, el de la Epístola y el correspondiente al Evangelio. Asimismo, nos vemos obligados a citar el que se halla en el templo de Santa María de Guía, realizado por un maestro de vanguardia, Eduardo Gregorio López, en 1923.

Canarias conserva también con piezas pétreas, como los atestiguan mármoles de realización italiana conservados en la catedral de La Laguna, o las iglesias dedicadas a la Inmaculada Concepción en Santa Cruz de Tenerife y La Orotava.

El púlpito terorense está realizado en madera. Muestra en su copa un dinámico ornato de rocallas, y su tornavoz ofrece gráciles líneas. Se trata de una pieza contemporánea de los retablos del templo. No existe rastro alguno de él en las cuentas de fábrica, y necesita una intervención urgente, si atendemos al deterioro que muestran la escalera y el pie.

La silla de mano de la Virgen ocupa el lugar central de una de las salas que componen el museo sacro del templo. Teniendo presente que ya no se utiliza, ha sido adaptada

122



■ Silla de manos de la Virgen, realizada en Sevilla. Llegó a Gran Canaria en 1752



como expositor de piezas de platería, si bien su estructura interna respondía, en líneas generales, a la que vemos hoy en el mueble que permite el traslado de la Virgen de los Reyes en El Hierro. Esta obra lignaria se comenzó cuando promediaba el siglo XVIII. La bajada de la Virgen a la ciudad en 1747 coincidió con fuertes lluvias, por lo que el Cabildo, en diciembre de ese mismo año, encargó el dibujo de unas andas al carpintero Manuel García. Este falleció poco después, y es su esposa la que recibe el estipendio por tal labor. Dichas trazas se enviaron a Cádiz, pero en la urbe andaluza se propuso otro diseño, cambio que aceptan los capitulares eclesiásticos. La obra fue realizada en Sevilla, y llegó a Gran Canaria a finales de 1752. Todo este relato lo exponen de manera pormenorizada los investigadores D. Ignacio Quintana y D. Santiago Cazorla (1971).

Dejamos constancia asimismo de la realización, en 1836, de seis blandones plateados que salieron de la gubia de un escultor barcelonés, si bien éste siguió las trazas que se le enviaron desde Canarias, realizadas por D. Luis Ossavarry seis años antes.

## El órgano

Como ya se ha señalado en otras publicaciones (Álvarez Martínez, 2004), los órganos jugaron un papel relevante en la liturgia de la Iglesia. Las primeras piezas insulares fueron importadas (Florencia, Flandes), hasta que a mediados del siglo XVI se estableció en nuestro suelo algún que otro organero. Durante los siglos XVII y XVIII se acudió a la adquisición de piezas foráneas, al tiempo que continuó la confección local. El siglo XX trajo consigo su decadencia, propiciada, de una parte, por la pérdida que la música sacra experimenta a raíz del Concilio Vaticano II, así como por la arribada de piezas electrónicas.

Un buen ejemplo de instrumento importado es el que hoy luce la basílica del Pino, adquirido en Londres en 1898, durante el rectorado de D. Judas Antonio Dávila. La decisión de acudir a obradores británicos debió de partir del célebre músico francés Camille Saint-Saëns.

El órgano llegó al Archipiélago a través de la Casa Hamilton de Santa Cruz de Tenerife. El recibo de esta empresa tiene como fecha de recepción el 23 de abril de citado año. Ascendió a 9.899 pesetas, y la pertinente dirección y afinación corrieron a cargo del maestro D. Bernardino Valle, quien firmó el



■ Caja del órgano inglés actual

pagaré a finales de agosto. En dicho recibo indicó este señor que *“ha recibido del señor D. Judas Antonio Dávila la cantidad de 250 pesetas, como gratificación por haber dirigido la colocación del órgano adquirido en Londres para el servicio de esta iglesia. Villa de Teror, 25 de agosto de 1898”*. Don Antonio Abad Melián percibió por el mismo concepto 75 pesetas. Recordemos aquí, en más líneas, la labor realizada en Gran Canaria por D. Bernardino, el maestro Valle (Zaragoza, 1849 - Las Palmas de Gran Canaria, 1838). Cincuenta años estuvo en esta Isla, donde llegó en 1878 para dirigir la emérita Sociedad Filarmónica. En nuestra tierra realiza sus composiciones más célebres. Para una información más precisa al respecto, puede consultarse el trabajo monográfico del Dr. D. Lothar Siemens Hernández sobre la historia de la citada sociedad (1995). Obra en la que dedica un amplio capítulo al egregio maestro. Es de rigor mencionar que, con motivo del nuevo rango adquirido por la efigie mariana en 1914, D. Bernardino compuso un himno a la patrona, con letra de D. Miguel Suárez Miranda. Su música sería recompuesta más tarde por el maestro Santiago Tejera.

Este mueble vino a sustituir a otro anterior, adquirido en Hamburgo en 1767, esto es, recién inaugurado el edificio actual. En la segunda iglesia, derruida como se sabe en 1760, existió un tercero, donado en 1686 por el capitán D. Francisco de Matos, quien a su vez lo había comprado a las monjas bernardas de Las Palmas. La afinación de la nueva pieza corrió a cargo del organista de la catedral D. Fernando Guanaterme y Quintana. Este órgano se conservó, bastante maltrecho, en el camarín de la Virgen, hasta que en 1854 fue vendido a la parroquia de Firgas (García Ortega, 1936).

Las dimensiones del nuevo mueble trajeron consigo la ampliación de la tribuna para la colocación de dicha pieza. El diseño de tal reforma se debió a D. Julián Cirilo Moreno, quien por estas fechas había realizado las trazas del retablo mayor del templo dedicado a la Inmaculada Concepción en Agaete, así como el trono neogótico de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas. Realizó los trabajos el maestro D. Antonio Melián (+1935), con la ayuda del también carpintero D. Francisco Domínguez y el mampostero D. Matías Ojeda.

Este tipo de instrumentos precisan de limpieza frecuente, reparación y afinación. Las cuentas de fábrica de 1879 contienen el pago de casi 500 pesetas a D. Lorenzo de Quintana y Aguiar por un fuelle que hizo para la pieza. Poco más tarde, en 1882, Rafael Bello O'Shanahan percibe en Teror cierta cantidad de dinero por su arreglo y afinación, aprovechando los rectores del templo esta estancia de Bello para restaurar varias efigies del edificio. En 1898 se compraron a Eduardo Briganty los caños del órgano y un fuelle de mano para soplar y limpiar. Un año después, se traen de Las Palmas 600 pies de pinzapo para el escaparate (la caja) del nuevo órgano, cuyas trazas se deben al Ayudante de Obras Públicas, D. Julián Cirilo Moreno (Santa Cruz de Tenerife, 1841- Las Palmas de Gran Canaria, 1916).

Ya en la pasada centuria, el descargo de 1920 refleja la realización de trabajos similares por Amador López, quien cobró 400 pesetas. Nos consta la presencia del mismo individuo en labores obradas en el órgano de la parroquia vecina de Valleseco. Más tarde, en 1932 se recoge el pago de mil pesetas a José Heigl por arreglos en el órgano, colocación del trémolo, transporte de teclado, limpieza de los tubos, afinación, etcétera.

El Archipiélago cuenta con un conjunto de órganos de gran valía, si bien algunos de ellos estaban en deplorable estado hasta hace una década. Fue entonces cuando la profesora D.<sup>a</sup> Rosario Álvarez Martínez, catedrática de la Universidad de La Laguna, emprendió su estudio y pertinente catalogación, al tiempo que dedicaba ímprobos esfuerzos para que estas piezas fuesen restauradas y su sonido llenara los templos que las acogen. Contemporáneo de Teror es el que se ubica en la iglesia de Santa María de Guía, inaugurado en 1898 por el ilustre Camille Saint-Saëns. Se trata, sin embargo, de una construcción italiana. Alemanes son aquellos que, realizados en el siglo XX, se alzan en los templos de Valleseco y Gáldar. De confección industrial británica son, sin embargo, los de la iglesia de San Roque de Firgas y la catedral de La Laguna, entre otros.

## Las vestimentas de la Virgen

Nos limitamos en este apartado a aquellos vestidos que fueron de uso de la imagen titular del edificio. Los datos más importantes al respecto se deben a la minuciosa investigación de D. Vicente Hernández Jiménez.

Comenzamos advirtiendo que, a pesar de que la efigie fue vestida desde el propio siglo XVI, no se conservan hoy atavíos anteriores al siglo XVIII. Frecuentemente, estas piezas quedaban fuera de uso por su estado de deterioro. En estos casos, se acudía a su quema, aprovechando los materiales preciosos para otros menesteres. Así aconteció con un vestido de lamilla con flecos de oro, de modo que pudieron obtenerse de él dos libras de plata, empleadas en los candeleros grandes que se estrenaron en 1767, durante la inauguración del nuevo templo.

En ocasión de la rendición de cuentas realizada en 1635, se procede a la enumeración de los vestidos de las cuatro imágenes de bulto femeninas del edificio, que eran a la sazón la efigie titular, Nuestra Señora del Rosario, la Virgen de Candelaria y la que figura a la Encarnación. Ninguno de estos atuendos se conserva, pero mencionamos aquí, por su interés, el primero que se indica, perteneciente a la talla de Nuestra Señora del Pino. Dice así:

*“Un vestido de tabi limonado y morado con pasamanos de plata falsos y manto de tafetán verde”<sup>39</sup>.*

Corría el año 1758 cuando, a iniciativa del corregidor Núñez, se adquirió un manto de color morado utilizado en las liturgias de penitencias y rogativas.

El día de la colocación en el templo actual, en agosto de 1767, la efigie lució un traje encarnado de fondo afelpado, bordado de plata. El obispo Vicuña donó un vestido de tela fina con puntas de milán, según consta en el inventario de 1771. El famoso vestido de los navíos estaba ya en el templo cuando se hizo la reseñada relación de bienes de 1771. Al parecer, la imagen, lo recibió en 1762 en su bajada a la ciudad, pues en el libro de visitas del templo se menciona entonces que *“se obsequió a la Santísima imagen un vestido de brin fondo blanco muy rico, sembrado de navíos muy al natural, contingencia que pareció muy al caso en tiempos de guerra. A punto fijo no es segu-*

39 A.P.T., Libro primero de fábrica (1555-1603), f. 216.



■ Terno verde de la Virgen



■ Traje llamado de los Pinos, confeccionado hacia 1785



■ Detalle del Terno verde de la Virgen



■ Pormenor del traje de los navíos

ro quién lo dio, aunque las curiosas conjeturas del público, no dejo de ponerle la mano encima". Don Vicente Hernández explica que este textil es fruto de la devoción de unos canarios que regresaban de Cuba, y, ante una tormenta, se encomendaron a la Virgen del Pino, de modo que la tempestad acabó pronto. El convento de religiosas del Císter posee una pintura del siglo XVIII, regalada a la comunidad por Néstor Álamo, que plasma la imagen ataviada con este vestido de los navíos. En la actualidad sólo se conserva un fragmento del vestido.

El vestido con el motivo de los pinos fue un regalo del obispo Herrera en 1785, entregado en Las Palmas cuando bajó la efigie en abril de dicho año. Fue realizado, a tenor de la información que nos suministra D. Vicente Hernández Jiménez (1991), en la Real Fábrica de Tapices de Valencia. Su estado actual es de franco deterioro. No quedó a la zaga el prelado siguiente, Martínez de la Plaza, pues gracias a sus desvelos, llegó al templo en 1787 un vestido de tisú de plata bordado de oro y piedras.

La bajada de la Virgen a la ciudad en 1868 supuso el estreno de un terno de color blanco, realizado por las hábiles manos de las religiosas del Hospital de San Martín. En 1932, sin embargo, fue reparado por las monjas del Císter.

En 1967 llegó al edificio un manto bordado por las monjas cistercienses de Breña Alta (La Palma), quienes tardaron tres años en su confección. Fue donado a la Virgen por el Cabildo de Gran Canaria, en ocasión del cincuenta aniversario de la creación de los Cabildos Insulares.

Las últimas piezas que recibe la imagen mariana son un traje y manto de seda natural, pergeñado en los propios talleres de la basílica; y aquél que, en el año 2002, dona la camarera D.<sup>a</sup> Ana del Castillo y Bravo de Laguna, en color salmón, trabajado por el artista D. Francisco Herrera, artífice que desempeñó labores similares para la imagen de la Virgen del Carmen en el barrio de La Isleta (Las Palmas de Gran Canaria), así como las que se relacionan con la venerada talla de Nuestra Señora de los Dolores en Mancha Blanca (Tinajo, Lanzarote).

128

## El reloj

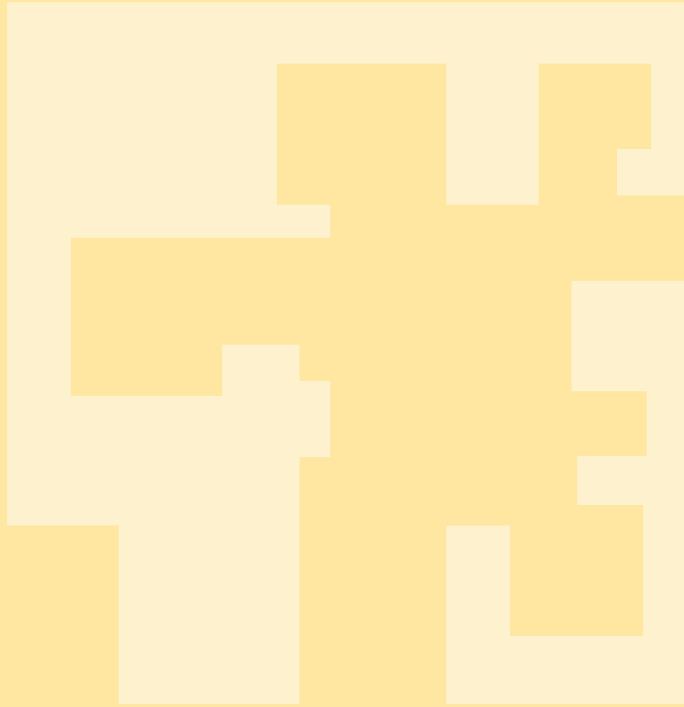
La segunda iglesia de Teror (c. 1660-1760) contó con una máquina regalada, en 1687, por el doctoral D. Juan González Falcón. El edificio actual luce uno de fabricación valenciana, donado en 1853 por el obispo Codina. Su mecanismo fue reemplazado en 1989, como recoge la propia pieza.



■ Maquinaria del reloj (1853-1989)



# EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DEL PINO







*Señora de estos campos la nombran los Canarios,  
También los Majoreros y los Lanzaroteños...  
Saturan los espacios vapores de incensarios:  
Ardiendo están los pechos de todos los isleños.*

(Mariano Hernández Romero, 1929)

## Preámbulo

Sirva este cuarteto de alabanza a la Patrona de Gran Canaria, escrito por el presbítero Mariano Hernández Romero, que fuera el segundo de los pregones (6 de septiembre de 1949) de las tradicionales fiestas en honor de la Virgen del Pino, de antesala del siguiente texto, que no pretende ser sino una reflexión sucinta sobre el controvertido asunto mariano y aún, al día de hoy, plagado de interrogantes. En él se interrelacionan y dan cita, no siempre armónicamente, componentes devocionales, junto con tradiciones piadosas y documentación histórica. De ahí que, a la altura de los tiempos presentes, no exista todavía una unánime interpretación, admitida por todos los grupos sociales (clérigos, investigadores, público en general interesado...), referente a la veracidad o no de la milagrosa, a la par que misteriosa, aparición en el Pino sagrado; o de la época, procedencia y autoría de la talla custodiada en la basílica teroreña. Incluso, ha sido objeto también de controversia, por parte de algunos estudiosos del problema, la cronología del propio título o advocación del Pino. Claro que esta cuestión está, indudablemente, unida a la leyenda mariana. Para aquellos que la siguen, el nombre de Virgen del Pino está lógicamente vinculado a su aparición en



■ Aparición de la Virgen del Pino, obra realizada en 1934 por Asunción Cardoso, religiosa de la comunidad cisterciense de Teror. Tesoro del templo

este árbol y se remonta a finales del siglo XV. En cambio, los que consideran que los orígenes del hallazgo de la imagen son producto de un fantástico relato ideado por los cronistas (a partir del Seiscientos), emulando otros celestiales e intangibles orígenes marianos, como, por ejemplo, el de la Virgen de Candelaria narrado por Espinosa —quien, por otra parte, vivió bastante tiempo en Gran Canaria y, sin embargo, no cita la milagrosa aparición de Teror—, consideran que la denominación del Pino es más tardía. Se situaría, aproximadamente, en torno al primer tercio del siglo XVI, debiendo relacionarse el bautizar a la Virgen bajo este título con la familia Pérez de Villanueva.

### El testamento de Juan Pérez de Villanueva

Sobre el personaje de Juan Pérez de Villanueva se han elucubrado toda una serie de hipótesis relacionadas con la imagen de la Virgen del Pino, siendo ya muy difícil desligar el rigor histórico de la ficción novelada. Hemos podido acceder a una copia de su testamento, protocolizada el 29 de agosto de 1788 por el escribano público Antonio Miguel del Castillo, a petición de un descendiente relacionado con la familia Quintana. Hay que tener en cuenta que el documento original del siglo XVI que se conservaba en la escribanía se perdió, o, probablemente, se destruyó por causa del ataque pirático protagonizado por Van der Does. Esta trascripción testamentaria del Setecientos se realizó a partir del original conservado por los descendientes, custodiándose este último protocolo junto a la referida copia del siglo XVIII, en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas<sup>40</sup>.

Por este protocolo consideramos que Juan Pérez de Villanueva no pudo ser conquistador de la isla de Gran Canaria, según reza la tradición, ya que lo rubrica en 1551 indicando que estaba “*enfermo del cuerpo*”. Ello nos da pie a pensar que podría tener en esos momentos unos 50-55 años —o quizás algunos más—, edad que para el Quinientos tenía la consideración de avanzada. Por lo tanto, tuvo que nacer a finales del siglo XV o principios del XVI, quedándole muy lejos la época de la conquista grancanaria. En su testamento indica que es labrador y vecino de Teror:

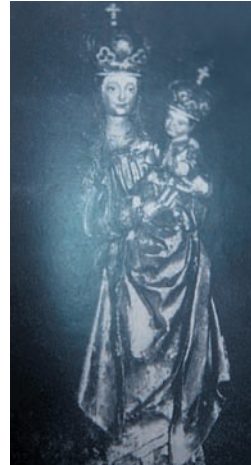
40 A.H.P.L.P. Protocolo Notarial 1847. Escribano: Antonio Miguel del Castillo ff. 195-200 (copia realizada el 29 de agosto de 1788).

*“Y nomíne, Amen. Sepan quantos esta carta de testamento vien en como yo Juan Péres de Villanueva Labrador vezíno, que soí en este Lugar de Terore ques en esta Ysla de la gran Canaria estando enfermo del cuerpo, hé sano de la voluntad, y en mí buen ceso, é juicio, memoria, y entendimiento natural tal qual plugo a Dios nuestro Señor de me lo querer dar...”*

Hijo de Diego de Villanueva, estuvo casado con María Sánchez, siendo padre de ocho hijos a los que nombra sus herederos. A saber: Inés, desposada con el alcalde de Teror, Bartolomé Ortega (nombrado su albacea testamentario conjuntamente con la esposa del testador), Salvador, Diego, Juana, Isabel, Marina, Juan y Ana. Juan de Villanueva poseyó importantes tierras en el término de Teror; en la zona de La Laguna y del Barranco. Tenía también en su haber una huerta y un parral *“de arboleda que tengo en este Lugar de Terore junto a las Casas de mi morada, que linda con el Callejon, é Calle q<sup>e</sup> va á la dicha Iglesia é por encima Camino real, é tierras mías, con el agua, que la dicha guerta, é parral..., además de poseer unos pocos de Puercos”*. Deja constancia en su testamento que tenía un esclavo llamado Hernando. Sobre la huerta a la que se hace referencia en el documento *“comenzó a configurarse la trama urbana de la actual Villa”*, tal y como apuntan el cronista Vicente Hernández Jiménez y el investigador José Miguel Alzola.

Otorgó testamento en Teror, ante el escribano García Osorio, el domingo 22 de noviembre de 1551. En sus disposiciones testamentarias, Juan Pérez de Villanueva expresa que quiere ser enterrado en la sepultura que tiene en la Capilla Mayor de Nuestra Señora del Pino:

*“Primeramente ofresco mí anima a Díos nuestro Señor, que la creó y redimió por su preciosa sangre, tenga por bien de llevar a su gloria, y el Cuerpo a la tierra de que fue formado, e que si finamiento de el acaeciere, mando, una q<sup>e</sup> sea sepultado en la Yglesia de Nuestra Sra. del Pino en la Capilla mayor en la sepultura, q<sup>e</sup> el tiene en la dicha Capilla mayor á la mano izquierda de la sepultura de los Clérigos por que la dicha Capilla*



■ Talla de la Virgen del Pino atribuida a Jorge Fernández. La fotografía se realizó durante el rectorado del obispo Marquina (1913-1933).  
(Reproducción cedida por D. Santiago Cazorla)

*mayor es mía, é yo la hize a mi propia costa, y que el Cura de la dicha Yglesia, si pudiere ser el día de su entierro, sino en día siguiente le diga misa de cuerpo presente, en nueve días é cabo de nueve días é cavo de año é todo ofrendado de pan, é vino, é cera...”*

Anotamos que se refiere a la Virgen como *Nuestra Señora del Pino* y no como *Santa María de Terore*. Ello quiere decir que en 1551 —fecha en que dicta su último testamento— ya se denominaba con el título actual a la imagen mariana de la villa de Teror. Probablemente, la advocación del Pino debió de estar ligada a la traída de la imagen a Gran Canaria por parte de Villanueva, hecho que debió de ocurrir a lo largo del primer tercio del siglo XVI, incluso, quizás, un poco antes. Estimamos que hay una correlación entre la llegada de la imagen y la construcción de la Capilla mayor; a la que alude en su última voluntad, con su propio peculio, lo que conllevaría a su nominación como patrono de la primera fábrica teroreña, teniendo en cuenta, además, que la familia Pérez Villanueva es considerada fundadora de la Villa de Teror:

134

*“Yten digo, é declaro que por quanto yo hize a mi propia costa, y expensa la Capilla mayor de la dicha Yglesia de Nuestra Sra. Santa María del Pino, la qual despues que la hize se acabó, yo siempre la he reparado de todo lo necesario, é reparo siempre, é podrá ser que despues de mis hereds. é Patrón q<sup>e</sup> dexo é nombro arriva, é el que fuere despues del no tengan cuidado, é diligencia de dar las casas, que fueren menester para reparalla, teniendo necesidad, aunque los Sres Dean, y Cabildo hagan obligación a ello, por tanto quiero, y es mi voluntad quel dicho mi Patrón, que nombro é dexo, é después del el que fuere para siempre jamás por que tenga cuidado de la reparar, é tener cuidado que se repare se le de, e lleve en cada un año una dobla de oro de á quinientos maraveds...”*

Entre las disposiciones que protocoliza, se desprende la especial devoción hacia la Virgen del Pino, ya que declara que *“yo tengo devoción mucho tiempo de hazer decir, é que se diga en la dicha Yglesia de nuestra Señora Santa María del Pino una misa en cada Viernes de cada semana, la qual se dize de pasión á honor, é reverencia de la pasión de mi Señor...”* También pide en su testamento que se diga en la *“Yglesia de nuestra Señora Santa María del Pino un treintenario de misas abierto por mi anima, é se le pague lo acostumbrado”*.

Juan Pérez de Villanueva deja en su última voluntad, como patrona de la Capilla mayor, a su esposa, y al fallecimiento de ésta, a su hijo primogénito Diego y, posteriormente, a sus descendientes.

En consecuencia, estamos en condiciones de expresar que Juan de Villanueva debió de donar la imagen actual de la advocación del Pino a la primera ermita de Teror en la década de los años treinta del siglo XVI, momento en que se debieron de realizar toda una serie de reformas en la misma tendentes a su adecentamiento, además de por necesidades del culto. Por otra parte, hay que tener presente el patronazgo ejercido en Huelva –su tierra natal– por la Virgen del Pino, advocación que parece haberse gestado en Niebla (Huelva) a finales del XV.

Debe también considerarse que una de las hijas del citado patrono, Isabel Pérez de Villanueva, casada con Blas de Quintana Cabrera, ejerció como camarera de la Virgen –la primera de la que se tiene constancia histórica–, siendo confirmada en su cargo por el Obispo Fernando Díaz de Rueda el 20 de octubre de 1583. Su cometido era vestir a la imagen, atender y lavar sus ropas, además de encargarse de sus alhajas (García Ortega, 1936 y Rodríguez Díaz de Quintana, 1977).

No obstante, como en esos momentos la titulación del Pino, por su relación con la naturaleza pudiese ser entendida como una irreverencia hacia la Virgen, la advocación se difundiría a lo largo del XVII. Esta última opinión es la que sostiene en sus inéditas *Notas sobre la Virgen del Pino* el genealogista e historiador Miguel Rodríguez Díaz de Quintana, que, asimismo, comparten otros estudiosos del tema. La tardía difusión de esta advocación la plantea también el cronista de la villa teroreña Vicente Hernández Jiménez (2001). Díaz de Quintana aduce, como constatación de lo expuesto, que la primera María del Pino, registrada en Teror, data de 1702, aunque en Arucas pudiese registrarse este nombre cincuenta años antes.

Quisiéramos terminar este apartado sugiriendo la posibilidad de que las dos imágenes de *nuestra señora* existentes en el primer inventario que se conserva de la antigua iglesia, perteneciente a la época del prelado Deza, podrían identificarse con la actual Virgen del Pino traída por Juan Pérez de Villanueva- que ocupaba el altar- pudiendo ser la otra –probablemente de menores dimensiones– la primitiva escultura conocida como Santa María de Therore, desplazada en esos momentos ya del lugar principal de la ermita por la advocación del Pino. De ser cierta esta hipótesis, leyenda e historia quedarían enlazadas.

## Leyenda y devoción: *traditio et devotio*

A pesar de que la tradición piadosa sitúe el suceso milagroso acaecido en la villa de Teror en las postrimerías del siglo XV, los primeros escritos que hacen referencia al mismo son muy tardíos, algo más de un siglo y medio después de que tuviese lugar. Así lo reseña el historiador e incansable investigador José Miguel Alzola, uno de los más relevantes estudiosos canarios de todo aquello concerniente a la iconografía de la Virgen del Pino, cuya importante contribución científica a la historiografía de esta advocación se traduce en dos documentados y didácticos libros, escritos en 1960 y 1991, respectivamente, así como en importantes artículos, planteando en cada uno de ellos y a lo largo de diferentes épocas un pormenorizado estado de la cuestión del tema mariano:

*“La primera exposición escrita de aquello que, según la tradición, sucedió en Teror no la he encontrado hasta 1634, o sea, ciento cincuenta y dos años después del acontecimiento. Con este larguísimo mutismo se saca la impresión de que hasta el primer tercio del siglo XVII el tema del Pino no interesó a los eruditos, y que tenía que ser un obispo, don Cristóbal de la Cámara y Murga, el que recogiera en letra de molde lo que repetía y veneraba el pueblo”* (Alzola González, 1991).

Después de que el citado prelado la recogiese en sus Sinodales, varios autores se sintieron atraídos por la devota tradición que envolvía a Nuestra Señora de Teror; dejándonos una serie de narraciones acerca de la misma. Es el caso de López de Ulloa (1646), el historiador Núñez de la Peña (1676), fray José de Sosa (1678), Marín y Cubas (1687), fray Diego Henríquez (1714), Pedro Agustín del Castillo (1737), Diego Álvarez de Silva (1755), o del insigne polígrafo José de Viera y Clavijo (1772), entre los más destacados.

El siglo XVIII va unido a un exultante fervor mariano en torno a la imagen del Pino, y es, precisamente, en los inicios de la segunda década de esta centuria, cuando el franciscano fray Diego Henríquez escribe, a los 71 años, su manuscrito terorense de 51 folios bajo el título *Verdadera fortuna de las Canarias y breve noticia de la milagrosa imagen de la Virgen del Pino*. Para la redacción del mismo, siguiendo a José Miguel Alzola, tuvo en cuenta los escritos del también fraile de la Orden de San Francisco, su memoria histórica, así como un escrito del Seiscientos (no anterior a 1634), del que omite la



■ La imagen mariana en su Camarín entronizada sobre sus andas de plata



■ Visión lateral de la efigie mariana durante el proceso de restauración del Retablo Mayor de la Basílica.



autoría. De su curioso y descriptivo texto entresacamos el siguiente fragmento referido al sagrado escenario donde tuvo lugar el hecho milagroso de la aparición de la Virgen, conformado por el grueso pino, los dragos y la fuente de aguas curativas que manaba del tronco de aquél:

*“El aparecimiento de la Virgen Santísima del Pino y la razón del repartimiento de las tierras de Canaria:*

*Quando el Capitán General Pedro de Vera, fenecida la Conquista, andava por los campos repartiendo las tierras, aguas y cortijos entre los conquistadores, Capitanes, y Soldados y demas Caballeros Ventureros, dándoles parte también a los que avían muerto en las pasadas batallas, para lo qual con maduro acuerdo avían hecho lista de todos, cuya herencia vinieron después de España agozar en gran canaria sus hijos, hermanos y herederos: prosiguiendo Pedro de Vera en el repartimiento, llegó a un término llamado de Terori, porque se nombrava así el Canario, cuyo avía sido, del qual tomó el nombre aquel terreno suyo, en el qual apacentava sus ganados, cerca de la fértil y frondosa selva de Doramas.*

*No avían llegado hasta entonces los españoles a aquel sitio, por ser lo más fresco y llovisoso de la cumbre, a la parte del norte de la Isla. Y para llegar a él en esta ocasión fue necesario que fuessen de aquellos canarios guiados los Españoles Conquistadores que iban en aquella tropa; aviéndoles antes los canarios informado, que en aquel sitio de Terori estava un arbol muy alto y admirable, que contenía en si una rara maravilla, cuya noticia tenían de sus mayores y ancianos, y avía mas de cien años que venía de unos en otros.*

*Dixeronles que en aquel territorio avía muchas fuentes de aguas muy claras, cercanas las una a las otras, copiosas y corrientes; unas muy sabrosas, dulces y frías; y nació una, que lavándose con su agua sanaban de las enfermedades que padecían, y por eso la usaban mucho en sus necesidades y faltas de salud. Y que en los ramos de aquel árbol asistía tan continua una estrella muy resplandeciente y clara que la tenían ya por Vecina. Y aunque muchos avían intentado subir a las frescas ramas donde estava, por ver su hermosura, nunca les fue posible llegar a ella, porque todos perdían las fuerzas y se deslizavan por el pie de aquella planta donde habitava.*

*Luego que los Conquistadores oyeron esta nueva, deseosos de ver tal maravilla, apresuraron el paso. Y aviendo llegado al sitio acercáronse al puesto, y vieron en medio de los gruesos ramos de un alto y fértil Pino, muy*

*perfecta, hermosa y bien tallada la Imagen y verdadero retrato de la Virgen Santísima María, Reyna esclarecida de los Cielos, a quien todos con grande reverencia, arrodillados, adoraron en el, ameno trono donde estava con su benditissimo hijo, que tenía en el pecho y brazos; manifestándoles el prodigio, que raban (sic), los hermosos Dragos, que en la misma parte, donde veían a esta Señora, por sus lados procedían del mismo Pino como engertos en la áspera corteza de aquel árbol, con tas crecidas ojas frescas, y tan verdes como si estuviesen arraigados en la más fértil tierra, y plantados en el más fresco jardín, donde cada instante los regasen; los quales hasta oy permanecen en el mismo Pino, y lugar con la misma frescura, que los hallaron, sin disminución alguna, ni perder la oja; brotando allí mismo fértil culantrillo, que servía de alfombra al divino oráculo; en medio de cuya frescura está una piedra llana a modo de laja, adonde Ntra. Señora del Pino se mostrava en pié; y están en esta piedra los pies de la Virgen señalados, o impresos; la qual está cubierta con el fresco culantrillo, por cuya causa no se determina del suelo mas que de la suerte dicha.*

*Es la naturaleza de aquel Arbol diferente de los demás Pinos, porque dá las piñas diferentes de los demás; que hasta en esto quiso Nro. Señor que conozcamos y creamos lo que no vimos, que apareció allí esta Señora, y que es cierto la puso su divina Majestad en aquel lugar para gloria suya y bien de todos, y en ello no hay que dudar.*

*Los Conquistadores todos llenos de gozo con la experiencia y dichosa vista del portento, que los Canarios les avía dicho; acatando la dignidad despacharon luego Posta con tan alegre nueva al Obispo D. Juan de Frías que avía quedado en el Real de Geniguada el qual apenas recibió el aviso del milagroso aparecimiento desta Señora en el Pino, partió de allí saliendo al punto del Real, y tomando sin dilación el camino, guiado de la Posta llegó al puesto de Terori; y mostrándole el portento llevándole a la presencia de la Virgen levantó los ojos al Pino y viendo aquella hermosa y grave Reyna, las rodillas en tierra la adoró, y hizo devota oración, dándole infinitas gracias a Dios Nro. Señor por tan gran portento y maravilla, y por los buenos sucessos que por su intercessión y favor avían conseguido, quedándose un rato admirado contemplando en la divina Imagen de María Santísima y en el divino Niño que respladeciente en sus divinos brazos se mostraba”<sup>41</sup>.*

---

41 Transcripción mecanografiada del Manuscrito a cargo del investigador Santiago Cazorla León pp. 49-53.

El Pino al que hace referencia esta tradición popular fue derribado a causa de unos fuertes vientos el 3 de abril de 1684. Hay que hacer constar que el obispo Cámara y Murga mandó construir una cerca para preservarlo y que éste no sufriese ningún daño, siendo su coste 184 reales<sup>42</sup>. A raíz de su desaparición, se practicó una serie de averiguaciones en torno al mismo por parte del entonces cura de Teror Juan Rodríguez Quintana. Este sacerdote era el primogénito y mayorazgo de la familia Quintana, y no hay que olvidar, según información de Miguel Rodríguez Díaz de Quintana, que esta familia detentó durante dos siglos el patronazgo de la imagen mariana.

Fue interrogada alrededor de una treintena de vecinos, quienes reseñaron lo que escucharon a sus antepasados. De las muchas personas que aportaron detalles pormenorizados en sus testimonios, figuraba la familia Monagas.

Entre otras cosas, se apuntaría las grandes dimensiones del Pino sagrado, indicándose que dicho árbol tenía alrededor de cincuenta varas de alto, midiendo su tronco *“treinta y dos palmos de circunferencia”* (Alzola, 1960).

Teniendo todos estos datos presentes, tres años después de la caída del histórico Pino, en 1687, Tomás Arias Marín y Cubas se encargaría de narrar la milagrosa historia, habiendo tenido la oportunidad de dibujar el famoso *Pino de Aterure* dos años antes de que fuese abatido por el viento. En el



■ Labores de restauración del retablo mayor acometidas por C. Carbonell, y B. Galán en el 2005

42 A.P.T. Libro primero de Fábrica, f. 209v. Cuentas realizadas entre 1631 a 1633.

Setecientos, otros autores también abordarían la descripción de la sacra leyenda, como el ya reseñado fraile Diego Henríquez, o el historiador Viera y Clavijo.

No queremos entrar en polémica acerca de la fiabilidad o no de esta piadosa tradición, pero la historiografía concerniente a esta cuestión trasluce determinadas incógnitas y contradicciones al cotejar la veracidad de la milagrosa aparición de la Virgen en el legendario Pino a finales del XV, y lo que parecen ser conocidos y documentados datos históricos, que quizás por incuestionables convicciones religiosas y poca amplitud de miras, se han desestimado, sin haber ahondado en ellos lo bastante para poder corroborarlos de manera fehaciente. Nos referimos, concretamente, al hecho de que la imagen tenga una procedencia andaluza, de la mano de los Villanueva.

A tenor de la información suministrada por un documento de 1693 —relacionado con una información de hidalguía— recogido por Millares Torres en la *Colección de Documentos curiosos para la Historia de las isla Canarias*, custodiados en el Museo Canario, se hace explícita referencia a que la imagen del Pino fue traída de la Península. Este expediente había sido promovido por Bartolomé Sánchez de Ortega, bisnieto del capitán Juan Pérez de Villanueva, como ya se apuntaba, patrono de la parroquial de Teror, en unión de su esposa, María Sánchez de Ortega. Alzola González observa en sus trabajos sobre la iconografía de la Virgen que los cuatro testigos (Andrés Hernández, Francisco Ramírez, José Hernández y Juan Hernández de la Rosa) que declararon en aquella causa, coincidían en afirmar que ambos “*fueron patronos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino de Teror, y que la fabricaron y trajeron de España la santa imagen de Nuestra Señora a su costa y caudal y que como tales patronos tenían en la capilla de la dicha iglesia un cuadro en que estaban retratados los susodichos con sus hijos...*” (Alzola, 1960 y 1991).

Esta afirmación, como bien reseñan las ya citadas *Notas sobre la Virgen del Pino* de Miguel Rodríguez Díaz de Quintana no debía de ser falsa, ya que la Iglesia no hubiese permitido en aquellos momentos una información de tal envergadura que faltase a la verdad. Hay que tener en cuenta que el declarar que el bisabuelo de Sánchez de Ortega había traído la talla de “España” venía, en consecuencia, a poner en entredicho la aparición milagrosa de la Virgen en el Pino. Por otra parte, en una recopilación de la *Historia de las Islas Canarias* a cargo de editor Anselmo J. Benítez, atribuida a Miguel Maffiotte, editada en Santa Cruz de Tenerife en 1916, se opina que Viera y Clavijo debía tener ciertas dudas acerca de la tradición piadosa vinculada a los orígenes de la Virgen

del Pino, pero que las acallaría a fin de poder desempeñar sin problemas las tareas propias de su labor como clérigo. Así se especifica:

*“Viera, que en lo que le permitía su cualidad de sacerdote habló con sano juicio de la aparición de la imagen de Candelaria y, como veremos á su tiempo, del sudor en 1648 de la de San Juan Evangelista, se limitó en lo que a la imagen del Pino se refiere, á exornar con su bella frase lo que habían escrito sus predecesores. Y a la verdad que el entonces futuro arcediano de Fuerteventura hubiera hecho un pan como unas hostias atribuyendo la estancia de la imagen en el pino á lo único que podía atribuirse, ó sea á un fraude piadoso, de que quizá no estaba inocente el atrevido prelado. Ni hubiera desde 1785 desempeñado en Gran Canaria con aceptación general los sermones panegíricos de las festividades más célebres, ni en Teror lo hubiesen mirado con buenos ojos cuando fue allá á hacer el examen analítico de aquellas aguas. ‘El pino si que es un prodigio’, escribe un si es no es irónico el Señor Viera; pero en su Diccionario de Historia natural de las islas canarias, donde habla de pinos tan corpulentos que de uno solo se hacía la techumbre de una iglesia, no copia de Núñez de la Peña que en el de Teror estuviesen señalados los pies de la virgen allí aparecida, ni dice una palabra de los dragos nacidos en él cosa que á la verdad no era absolutamente imposible, ni por supuesto de la piedra de que estaba hecha la peana”.*

### **Arte y fe: incógnitas alrededor de la imagen del Pino**

La imagen del Pino es una talla de pie, hueca en su interior; realizada en madera policromada. Para su elaboración se utilizó, fundamentalmente, el roble, adhiriéndosele fragmentos de pino y cedro. Sus 104 cm. de altura se yerguen sobre una peana de 30 cm. Presenta una sinuosa curvatura o quiebro tardogotizante, sosteniendo al Niño con sus brazos. Su relajado y a la par clasicista rostro, casi adolescente, queda definido por la insinuada sonrisa que se perfila en el mismo, las sonrosadas mejillas y el azul de la mirada. Al mostrar la cabeza descubierta, se advierten los ondulados y dorados cabellos que caen dinámicamente en tres sencillas madejas por la espalda y flanqueando su rostro. Los pliegues del simbólico manto azulado, con esto-fados, se desplazan angulosos y quebrados, ocultando parte de la dorada

túnica, tras la que asoma una blanca camisa. Más goticista es el rostro del Niño, quien con ternura coloca su mano derecha sobre el pecho materno, gesto que debe relacionarse con una púdica representación iconográfica de la Virgen de la Leche. Su pie izquierdo se sitúa, quedamente, sobre la muñeca de la mano derecha de la Madre.

En la camisa y túnica aparecía una serie de enigmáticas letras mayúsculas y de números (hoy desaparecidos), cuyo posible significado o sentido está aún por esclarecer. Hernández Perera, por asociación con otras esculturas andaluzas, apuntaba que tenían un mero carácter ornamental, mientras que Diego Álvarez de Silva opta por una interpretación libre y de carácter novelesco y curioso al vincularlas con alabanzas marianas:

*“En el lado derecho de la camisa que viste esta Imagen Soberana,  
están las letras siguientes en cuatro reglones*

NIRXA  
ENXRQ  
MW7X7RW33  
ATLXW2NX

*Estos cuatro reglones, según una piadosísima inteligencia significan que  
es María Santísima templo y sagrario de la Santísima Trinidad Emperatriz  
de los Cielos, Reina de toda corte celestial. Madre de pecadores y defen-  
sora de toda la Santa Iglesia.*

*Las letras siguientes en la túnica*

R Y X

*Bendicen el vientre que trajo nueve meses al hijo de Dios hecho hombre.  
En el lado siniestro de la camisa tiene las letras siguientes en dos reglones*

XVWN337  
NNH

*Estas letras alaban y bendicen los sagrados pechos y nectar con quien  
se crió el hijo del Eterno Padre, y también significan á todos los que mani-  
festaren y creyeren estos divinos misterios, y los confesaren para honra y*



■ Estética visión lateral de la Virgen y el Niño



■ Detalle frontal de la imagen mariana

*alabanza de Dios, de su Madre Santísima y bien de las almas; y en particular a los verdaderos devotos de María Santísima asegura están escritos en su sacratísimo pecho*"<sup>43</sup>.

A comienzos de 1960, José Miguel Alzola escribe que toda una serie de profesionales de la Historia del Arte, como José Hernández Díaz, Gómez Moreno, Hernández Perera, Marco Dorta y Antonio Muro Orejón, coinciden en que la imagen debía de tener una procedencia sevillana relacionada con los maestros que trabajaron en el retablo mayor de la Catedral Hispalense, a partir de 1482. Incluso señala que Manuel Gómez Moreno y Jesús Hernández Perera apuntaban una posible filiación de la pieza con los modos o estilos, por un lado, de Lorenzo Mercadante y, por otro, de Pedro Millán; sin decantarse por ninguno de los dos autores.

43 Manuscrito realizado por Diego Álvarez de Silva titulado *Descripción De las fiestas de la dedicac. Del magnífico Templo de Teror Siendo Obispo de estas Islas el Ytl. S. D. Francisco Xavier Delgado y Venegas del Consejo de su Mag. Por D. Diego Álvarez de Silva Prebendado de esta S. Yglesia Catedral y Examinador Synodal de este Obispado. Año de 1767; f.143. Sociedad científica El Museo Canario. Existe otra copia manuscrita en la Biblioteca Municipal de La Orotava, estudiada por Pedro J. Hernández Murillo (2004).*

A partir de la publicación en 1973 del artículo de José Hernández Díaz, referente al *Estudio iconográfico-artístico de la Virgen del Pino, Patrona de Gran Canaria*, parece ser que vino a definirse una cierta opinión, más o menos generalizada, acerca del posible autor de la imagen venerada en Teror. Este profesor, atendiendo a los aspectos de índole estética, iconográficos e iconológicos que muestra la talla, propone adscribir la paternidad de la misma a Jorge Fernández “o al menos a su equipo de epígonos, imitadores o colaboradores, dado el estado de conocimientos actuales”.

De la misma manera que ocurre con determinadas imágenes, que arribaron a las islas en épocas pretéritas –caso de Nuestra Señora de la Peña de la localidad de Vega de Río Palmas en Fuerteventura, o de la Virgen de las Nieves de Santa Cruz de la Palma– el origen de Nuestra Señora del Pino se nos muestra incierto hoy en día, manejándose una serie de hipótesis sobre el mismo, a falta de encontrar la pertinente documentación histórica que pudiera determinar, de modo fehaciente, a qué taller u obrador puede adscribirse y cuál es su exacta cronología.

Por nuestra parte, compartimos las apreciaciones, planteadas por Hernández Díaz en cuanto a la posible filiación de la talla gran Canaria a los modelos del escultor de origen germano Jorge Fernández, artífice que trabajó en el retablo del altar mayor de la Catedral hispalense, atribuyéndosele, entre otras obras, las esculturas de los santos Pedro y Pablo de la Capilla Real de la Catedral de Granada. No obstante, hemos de reseñar que, pese a que se ha avanzado en la catalogación de nuevas piezas realizadas por el referido artista, aún no es posible vincular, con certeza, una de sus obras con la talla mariana del Pino.

Por otra parte, no hay que dejar en el olvido los encargos recibidos de ultramar en el taller de Jorge Fernández y sus colaboradores, a tenor de la fama alcanzada en el retablo y viga del altar mayor de la Seo sevillana. A raíz de lo cual puede pensarse que la familia Pérez de Villanueva –en su calidad de ejercer el patronazgo de la Iglesia de Santa María del Pino– acudiese al obrador de uno de los escultores más relevantes de la Sevilla de la época, al ser esta ciudad un punto de referencia de los encargos artístico-insulares del Antiguo Régimen.

Ya apuntábamos cómo al socaire de una información de hidalguía, correspondiente a 1693, auspiciada por un bisnieto de Villanueva, una serie de testigos declararon que la imagen que nos ocupa fue importada por Juan Pérez de Villanueva a “*España a su costa y caudal*”. La vinculación de la Catedral de



Sevilla con este personaje queda patente en su testamento, en el que acuerda legar una determinada cantidad de dinero a la misma:

*“E mando á la Trinidad, é á Santa Olaya, é á la Yglesia mayor de la Ciudad de Sevilla para ganar los santos perdones, é para redimir los cristianos qstán cautivos en tierra de Moros á cada uno tres maraved”<sup>44</sup>.*

En consecuencia con lo planteado, podemos argüir que la talla que se venera en la parroquia de Teror debe de tratarse de la original, pudiendo fecharse en torno al primer tercio del Quinientos, como ya comentábamos cuando valoramos el testamento del que puede considerarse comitente o promotor de esta imagen, a la luz de los datos que manejamos en la actualidad.

Es de significar que la estética y el trazado de la pieza teroreña —entre los modelos góticos de impronta gótica y ciertos aires renacentistas— coinciden con las formas escultóricas adoptadas por Jorge Fernández, cuya obra puede considerarse, según el profesor Azcárate, de *“un estilo gótico con ligeros atisbos del Renacimiento”* (1958).

No obstante, habría que establecer un matiz respecto a la afirmación que hemos enunciado, y es que, aunque la procedencia sea sevillana, el modelo iconográfico parece importado, teniendo en cuenta que el artífice al que se atribuye es de origen alemán, de tal modo que durante su etapa sevillana parece lógico que continúe realizando modelos aprendidos en el norte de Europa. Esta cuestión podría explicar los vínculos de la imagen del Pino gran-canaria con las formas y motivos flamencos del siglo XVI.

Puede estimarse, en consecuencia, que la efigie de la Virgen de Teror sea una obra de transición dentro de los prolegómenos de la escuela sevillana de la primera mitad del Quinientos, definida por una armónica simbiosis entre los prototipos nórdicos y las propuestas hispanas, perfectamente ejemplificada en las creaciones de artífices extranjeros de la talla de Jorge y Alejo Fernández. Ello nos da lugar para observar una serie de similitudes entre la escultura del Pino y otras imágenes del momento, como la Virgen de los Remedios de la Catedral lagunera, cuestión ya analizada por el investigador Carlos Rodríguez Morales (2000) o, como apuntamos ahora, con la curiosa

44 A.H.L.P. *Protocolo notarial* 1897. Antonio Miguel del Castillo; f. 198 v.

talla cordobesa denominada Virgen de la Berenjena, emplazada en la Iglesia de Nuestra Señora del Castillo en Fuente Obejuna. La conexión que puede establecerse entre esta imagen y la escultura del Pino se plasma en las caras de ambas vírgenes, así como en el tratamiento de sus manos y pies. Con respecto a la vinculación de los dos Infantes, podría verse en el similar trazado de los cabellos de ambos niños, aun teniendo presente las modificaciones sufridas en la imagen de la Virgen del Pino debido a determinadas intervenciones históricas<sup>45</sup>.

No obstante, a fin de poder dictaminar de modo tajante su adscripción a talleres sevillanos o, en su caso, averiguar su posible filiación nórdica, es preciso la realización de un meticuloso análisis de la pieza, haciendo especial hincapié en la necesidad de llevar a cabo un pormenorizado estudio físico-químico de la misma, en consonancia con los grandes avances que esta técnica ha aportado en la catalogación de obras artísticas. Desde esta perspectiva científica, podría acelerarse su pertenencia a la escuela anadaluz - sevillana, a la que nos sumamos en este trabajo, descartando una hipotética relación con Flandes, ante la ausencia de materiales como carbonato de calcio o creta, característicos de los procedimientos pictóricos flamencos.

148

Nos gustaría finalizar esta reflexión en torno a la imagen de Teror con un apunte más; y es cómo la talla de Nuestra Señora del Pino parece también ajustarse al modelo icónico mariológico trapanitano, derivado de la medieval Madonna siciliana de Trápani, muy difundido e imitado en la Europa católica a partir del siglo XV. En este sentido, la Virgen terorense presenta ciertas concomitancias con su homónima alabastrina de la Iglesia de San Juan de la Rambla de Tenerife, que responde a este modelo iconográfico como apuntó el investigador Juan Gómez Luis-Ravelo (2004). Otros ejemplos trapanitanos existen en Canarias; es el caso de la pieza de alabastro, custodiada en el Museo Diocesano de Las Palmas, la efigie de Mozaga en Lanzarote y de la Virgen, bajo la advocación de la Inmaculada, de Santa María de Betancuria (Fuerteventura), aunque esta última pieza parece corresponderse más con talleres insulares del barroco, que toma como modelo a la Virgen del Pino de Teror<sup>46</sup>.

45 Agradecemos la amable colaboración prestada por el restaurador Pablo Amador Marrero en este apartado dedicado a la Virgen del Pino.

46 La doctora Margarita Rodríguez González se encuentra investigando las similitudes existentes entre la imagen del Pino de Teror y la Inmaculada de Betancuria.

Lamentablemente, la imagen que hemos descrito no responde a la que los canarios están acostumbrados a identificar como Virgen del Pino, ya que desde, aproximadamente, el año 1558 se la reviste con ornamentados rostros y manto, ocultando al público la efigie tallada, de la que sólo se deja ver los rostros de la Madre y de su Hijo, colocándosele, incluso, unas manos que no le corresponden originariamente, ya que las propias permanecen ocultas por los ropajes. Otros ejemplos de tallas completas que se revisten son, entre otras, las imágenes de La Candelaria de Moya, la Virgen de las Nieves en el Santuario homónimo de La Palma y la de las Nieves del Palmar de Teror; adscrita a los talleres de Malinas por Constanza Negrín (2004). Pese a los intentos que hicieron algunos prelados, como Tavira o Marquina, y, especialmente, Infantes Florido, respecto a suprimir el innecesario revestimiento de que era objeto Nuestra Señora del Pino, no ha sido posible quitarle las vestiduras que la cubren. Hay que dejar constancia de que, históricamente, la piedad popular está totalmente identificada con el aspecto que ofrece la escultura completamente vestida, considerándose irreverente despojarla de su indumentaria. Pudo verse sin ornamentos en tiempos del obispo Ángel Marquina (1913-22), quien la mandó fotografiar; habiéndose realizado tan sólo de frente, e incluso con las respectivas coronas que impedían ver sus cabezas.

A partir de la última restauración de que ha sido objeto, la talla original fue nuevamente vista y fotografiada en 1974, exponiéndose al público cada año desprovista de ropajes, desde entonces, en determinados días antes de su festividad.

En octubre de 2005 se cumplen treinta años de la importante restauración acometida en la talla mariana, que, a tenor de los documentados informes del entonces Consejero Provincial de Bellas Artes, José Miguel Alzola González, logró controlar el importante deterioro que sufría por

*“el paso de los siglos; las intervenciones desafortunada de personas no expertas; y, sobre todo, la acción silenciosa y constante de los anóridos (vulgo carcoma), combatidos con ineficaces remedios caseros, habían dañado de tal forma la efigie que para salvarla era necesario actuar sin pérdida de tiempo.*

*La voz de alarma la dio el entonces rector de la basílica, don Nicolás Monche López, que alertó al Obispado y a la Consejería de Bellas Artes del estado precario en que se encontraba la escultura. Se celebró una junta, con carácter urgente, en el propio camarín de la Patrona, y una vez*



- Detalle de la cabeza del Infante durante el proceso de restauración acometido en 1974



- Dos aspectos de la intervención de 1974, en donde puede observarse la zona anterior de la cabeza del Niño, separada del resto, y su cabeza, una vez eliminada la falsa mascarilla que la modificaba

*reconocidos los daños el obispo, don José Antonio Infantes Florido, dispuso que se retirara temporalmente del culto para iniciar la restauración.*

*Todos los presentes acordaron que los trabajos tendrían que hacerse "in situ", para lo cual los restauradores vendrían a Teror desde Madrid". (2004).*

La primera intervención se practicó a la talla a cargo del biólogo alemán Gustav Krämer; especialista en el tratamiento de los parásitos que afectan a la madera, reconociendo muchas y profundas cavernas en la talla y procediendo a la desinsectación e inmunización de la misma. Posteriormente, se pasó a acometer la conveniente labor restauradora de la imagen, llevada a cabo por el Departamento de Escultura del Instituto Central de Restauración de Madrid, oficiando tres de los más importantes restauradores españoles de escultura del momento. Nos referimos a los hermanos Joaquín y Raimundo

Cruz Solís y a Isabel Poza Villacañas. Sus actuaciones fueron llevadas a cabo en dos etapas cronológicas a lo largo del año 1974, acometiéndose la primera entre el 22 de julio y el 2 de agosto; y la segunda, entre el 23 de septiembre y el 14 de octubre, trabajando, incluso, los domingos, en duras jornadas de hasta 12 horas.

Ejercieron su labor profesional de modo ejemplar; consolidando la efigie; retirando materiales dispares que se le habían añadido a lo largo del tiempo; injertando en las cavernas, a las que antes aludíamos, piezas de madera de cedro encoladas y, posteriormente, talladas; además de masillas especiales que contribuyeron a resanar las pérdidas de soporte y las mutilaciones. Recuperaron las facciones primigenias del Niño, que habían sido enmascaradas, retirando los ojos de cristal que alteraban enormemente su aspecto original.

Con respecto al Infante, le quitaron el brazo izquierdo que tenía, reponiéndole el antiguo que, afortunadamente, se conservaba. Por otra parte, eliminaron repintes y diferentes estratos para sacar a la luz los cromatismos originales, que, curiosamente, en el caso de las decoraciones del manto podemos apuntar ciertas similitudes con otros que decoran la talla de la Piedad de la Catedral de Sevilla (obra igualmente atribuida a Jorge Fernández).

Por otra parte, recuperaron la estabilidad de la pieza y los ojos del Niño, mucho más acorde con los del modelo materno y con la estética y el lenguaje propio de la época de ejecución de la obra. Finalmente, procedieron



■ Rostro de la imagen, antes de la restauración, acometida entre los meses de julio y octubre de 1974



■ Estado que presentaban las manos de la talla mariana

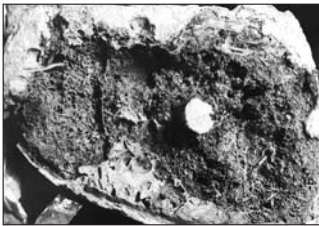
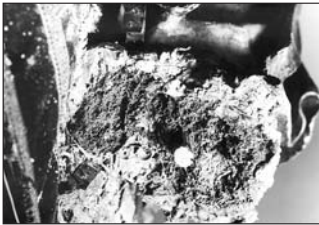
**Aspectos varios del moderno proceso restaurador realizado por los hermanos Cruz Solís e Isabel Poza**



■ Zona posterior de la cabeza de la Virgen



■ Cabeza del Niño



■ Distintas visiones de los pies de la imagen



■ La Virgen desprovista de su rostro durante la restauración



■ Estado que presentaba el dorso de la efigie antes y durante los trabajos de restauración acometidos en 1974

a un meticuloso trabajo del estudio de los motivos ornamentales originales, reintegrándose las pertinentes pérdidas.

La efigie de Nuestra Señora del Pino, debido a su constante uso devocional, con la manipulación de la talla que ello conlleva, unido a las causas intrínsecas del continuo deterioro por el paso y peso de los años, ha sufrido importantes desperfectos. Se tiene constancia documental de lo que pudo ser una severa intervención por parte del artista Arsenio de las Casas Martín, bajo criterios de actuación decimonónicos que, de ser ciertas las maniobras que él refiere por escrito que realizó a la imagen, modificó notablemente la percepción

de determinados elementos originales, hasta que pudieron ser corregidos con la moderna restauración efectuada en la época que comentábamos.

Esta acción tuvo lugar en agosto de 1894, contando Arsenio de las Casas para su realización con la ayuda de su hermano. Se hizo sigilosamente, en los salones del camarín de la Virgen y bajo palabra “*que no se había de saber que dicha restauracion*”. De haberse realizado tal y como la expresa el artista que la llevó a cabo, habría que calificarla de nefasta y agresiva, justificando dicha actuación porque la polilla había afectado a determinadas partes de la imagen mariana y del Niño, como manos, orejas y pies.

De las Casas trabajó en varias ocasiones para la Iglesia teroreña, lo cual da pie para pensar que tenía bastante vinculación con la misma. Ello debía convertirle en un artista cuya labor era merecedora de un cierto reconocimiento por parte de los responsables de la parroquia de Teror. Sin embargo, el documento que hemos tenido la oportunidad de manejar explicita una querrela entre Arsenio de las Casas y el entonces presbítero de Nuestra Señora del Pino, Judas Antonio Dávila, en donde el primero reclama al obispo que se le paguen las 125 pesetas que le debe la Iglesia por su trabajo como restaurador de la imagen:



■ Estado final de la talla, una vez acabada la intervención



■ Aspecto de la talla, en los momentos previos a la citada intervención



■ La escultura durante el proceso de restauración



■ Detalle que refleja el añadido de cuñas, habida cuenta de la pérdida de masa lignaria

“Arsenio de las Casas Martín vecino de esta población en el barrio de los Arenales distrito de la parroquia de San Bernardo, ante V.E. Ylmo. en toda consideración hace presente: que el año próximo pasado y con fecha 5 de Octubre áudío á VE.Y. solicitando que el Vble. Sor. Cura de Teror le abonara su trabajo personal empleado en la composición que le hizo á la Ymagen de Nuestra Señora del Pino, con mucho sijilo y bajo y bajo [sic] palabra que no se había de saber que dicha restauracion

El 22 del mismo mes se me notifico la providencia que había acaecido ó sease que manifestara la clase de trabajo á que se refería, y causas ajenas y voluntarias me han impedido hasta el día de la fecha verificarlo.

Esos trabajos consisten en que en el mes de Agosto del año noventa y cuatro. compuse la dicha Ymagen y su niño qe. y con el trascurso del tiempo le había entrado la polilla y estaban en distintas partes como un panel como se suele desir; Con este motibo les arregle á cada una de ellas una parte de de narís, íd de los dedos orejas á ámbos estaban tapados con sera, qe. donde se ponía un dedo se undia a causa del mal estado de la madera barbusano y solo estaba sosteniendo en los preparados y pinturas, fue nesesario Pintarla de nuevo, caras manos y pies del niño pues la vírgen no tiene pies porque el tiempo trascurrido la polilla se esta desaciendo entre las manos

Fue nesesarío con gran trabajo y habilidad para dejarla que no se conosiera que tube que imbertir ocho díaz mi hermano y yo para dejarla en forma que pudiera sorprender.

Para ello fue preciso aserlo en los salones de camarín incomunicado, tanto que el Público empeso a alarmarse y yo con más palabras pude com-



*bencer a ciertas personas de penetración; luego le empape con barnices acidos todos sus cuerpos tanto á N<sup>ra</sup> Sra como niño para qe. no contiñuara la polilla que de seguro a no ser eso no se huviera contenido.*

*Espero que VEY., ordene se me abone la cantidad de ciento veinte y cinco pesetas, con lo que desde luego me doy por satisfecho.*

*Suplícó a VEY se digne tener en consideración alo expuest”<sup>47</sup>.*

La dura contrarréplica del sacerdote no se hace esperar, dando cuenta al obispado que la restauración realizada a la talla mariana era pequeña y que se había hecho en su presencia, reseñando, además, que no se le adeudaba cantidad alguna al escultor de las Casas, tildándolo de persona a la que le gustaba el dinero y que cobraba por sus trabajos más que otras personas; aparte de considerarle calumniador; cínico y hombre de mala fe. También añade que se había apropiado de un crucifijo de la Iglesia, y que todo lo concerniente a la referida intervención de la talla mariana era producto de su imaginación, lo que venía a convertirlo en un demente:

*“Escmo é lltrmo Señor.*

*A la imagen de Ntra. Sñra. del Pino y Niño no se ha hecho la restauracion que dice D. Arsenio de las Casas en la instancia que antecede, esa solamente existe en su desconcertada imaginacion.*

*Se le hizo, sí, una restauracion pequeña en mi presencia, que duró un rato, de la que percibió el D. Arsenio la cantidad que presupuestó, ó que dijo que valía, de lo cual hay, recibí firmado por el mismo Señor, en el que entre otros trabajos se especifica la restauracion de las imágenes de Ntra. Sra, y del Niño, recibo ó comprobante, que se registra en las cuentas de dicha imagen correspondientes al año 1895, que se custodian en este archivo, aprobadas por V.E.Y, marcado con el número 15, con fecha de 31 de Diciembre del mismo año en el que aparece haber recibido por aquellas obras 450 pesetas.*

*Tambien entre las notas que se consignaron, al arreglar el D. Arsenio y el que suscribe nuestras cuentas, se halla incluida con su importe la de la restauracion de la imagen de Ntra Sra. y del Niño; notas que todavía conservo.*

47 Archivo de la Chancillería del Obispado de Canarias: *Denuncias y Querellas*, s.f.

A D. Arsenio de las Casas no solamente no se le debe la cantidad alguna por los trabajos hechos en esta parroquial, sino que puedo asegurar hasta con juramento, que me resta á deber á causa de haberlo llevado adelantado á cuenta de los mismos mas de seiscientas pesetas, segun lo que contratamos y convenimos; advirtiendole que los presupuestos, fueron arreglados por él mismo; el tazó el importe de las obras y donde puso máximo y mínimo, le pagué el máximo.

Esto mismo lo confirma él en carta que me escribió con fecha de 19 de Junio de 1897, que conservo, diciendo textualmente: "...no me importa que V. presente mi carta creo no tenga cosa que á V. le pueda lastimar sino lo justo, pues creo que sino estoy equivocado le decía á V. que V. me pagó lo ajustado y ademas algunas cantidades..."

Esto lo decía él porque con motivo de dar á entender en carta que me dirigió el 17 de dicho mes, (que consta de 14 hojas) que yo no le había pagado lo que debía, y me injuriaba, y más injuriaba y calumniaba á personas muy dignas como al Exmo. Sor. Pozuelo, tratándolo de infame, pícaro... á D. Aquilino Padron de falso fariseo... á D. Bernardo Cabrera de inhumano, que no procede de gente... á D. Vicente Delgado que era como Judas que vendió a Cristo y que arrastraba la pata de camello... al Secretario de este Ayuntamiento que era hipócrita... al comerciante D. Juan Rivero García de borracho, ladron en quien había depositado 275 duros y se los negó (calumnia por supuesto), y así á otras personas, y en general á todos dando á entender que eran ladrones que se habían quedado con su trabajo; le contesté amenazándole con presentar su carta ante los tribunales de Justicia para que probase lo que decía y para que le castigasen por sus calumnias é injurias, y me entregase mi crucifijo que había llevado de la parroquia prestado como modelo, despues de haberle pagado la restauracion.

Para obtener este crucifijo que quedó de devolverme en la semana en que me escribió, tuve que valerme de un apoderado, y demandarlo en Las Palmas en Agosto del 97 precediendo un embargo preventivo, por lo que tuve que gastar mas de 30 pesetas, adquiriendo sí ese crucifijo, pero perdido en parte el barniz, faltándole un dedo de un mano y una cantonera ó remate de plata á la cruz.

Desde la fecha que el reclamante dice, ó sea, desde el 22 de Agosto de 1894 al 30 de Diciembre del mismo año le entregué á cuenta de trabajo 1370 pesetas y 415 para comprar plata. Solamente en el dia indi-

cado de 22 de Agosto llevó 590 pesetas, habiendo tomado en el mes de Julio inmediato anterior 300. Luego en el año de 1895 le dí 730 ptas en varias porciones.

Cuando tuve lugar arreglé cuantas teniendo á la vista los presupuestos formados por D. Arsenio, los trabajos hechos y las cantidades ya entregadas al mismo; y al ver que le había dado unas, lo llamé en Diciembre de 1895, haciéndole ver lo que pasaba.

De ese arreglo resultó que me quedaba a deber 76 pesetas y 50 céntimos, sin incluir 81 pesetas y 25 céntimos por los tronos y frontalera que hizo, compuso ó restauró D. Antonio Melian y que él debía haber pagado, habiéndolo hecho el que suscribe.

Después acá hasta fines de Enero de 1897, trabajó muy poco en objetos de esta Iglesia, porque le exigía que parte del importe se llevara y parte fuera dejando á cuenta de lo que había llevado de más; por lo que poco ó nada pagó, sino con cartas, á cada paso, llorando necesidades y miserias como siempre, quería seguir llevando dinero

Luego trató de que le acompañase para hablar con V.E.Y. con el fin de pedirle alguna gratificación por las obras hechas, y el que suscribe viendo que era injusto y se le resistía a su conciencia dar ese paso, sin que antes cumpliese los compromisos y terminase muchas de sus obras que dejó sin concluir, poniéndole el pretexto el empréstito nacional en el que se impusieron los fondos de Ntra. Señora, se fué excusando, dando prórrogas, pero sin ánimo de complacerle por no contribuir á cometer una injusticia, á no ser que cumpliese con lo debido.

En el arreglo de cuentas entraron las obras que estaban sin terminar como si hubiesen estado concluídas.

Últimamente le dí para los trabajos mas de seis libras de plata en monedas que no pasaban y objetos de exvotos etc. Sé que sobró algo segun me indicó al ser preguntado, pero hasta la fecha nada ha devuelto.

D. Arsenio de las Casas considerándose como artista, por lo que he observado, está en la creencia de valer mas un trabajo hecho por él que por otro. En la carta con que me contestó el 17 de Junio de 1897 á la mía en que le ofrecía que viniese de Las Palmas á hacer más composiciones de plata, me pedía 50, ó 60 pesetas hechas en la ciudad, mientras que otro las hizo en Teror por cinco pesetas.

Exmo. É Ilmo. Señor., he dejado pasar algunos días sin emitir este informe, porque me había quitado la serenidad la indignación que me causó al

*ver el cinismo y mala fé que se descubre en esa instancia exigiendo una cantidad por un trabajo fingido, en el que soñó en el verano de 1897; después que se huyó para Las Palmas, á fin de tener pretexto de quedarse con el crucifijo de que hice mencion, y librarse de que le exijan las cantidades que me debe.*

*Mucho mas pudiera informar, pero me parece lo suficiente para conocerse la verdad y no dar oídos á un hombre que por sus hechos debiera estar en una cárcel y por sus locuras en un manicomio.*

*D. Joaquín del Castillo, D. Mateo Saavedra y otros muchos sacerdotes y seglares pueden informar y luego se verá si tengo razón en afirmar lo que acabo de decir”.*

## Otras representaciones de la Virgen del Pino en Canarias

La efigie mariana de la Virgen del Pino ha sido origen de inspiración para una serie de artistas que, con mayor o menor fortuna, la han reproducido en diversos soportes, predominando las realizaciones de carácter pictórico.

## GRAN CANARIA

### Esculturas

Dentro del ámbito grancanario y en el campo de la plástica escultórica, podemos citar dos obras, nominadas bajo esta advocación. Sin guardar ningún tipo de relación con la imagen de Teror; en determinados momentos se ha reseñado como una talla del Pino a una obra foránea, presumiblemente del siglo XVII, que muestra a una joven María con el Niño Jesús desnudo, en brazos, cuya cabeza aparece cubierta con el manto, conservada en la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Las Palmas. Como tal, aparece consignada en una reproducción fotográfica que ilustra la publicación del Pregón de las Fiestas en su honor correspondiente al año 1949, a cargo del entonces párroco de la propia Iglesia de Santo Domingo, Mariano Hernández. Por otra parte, también Alzola González la menciona (1960) bajo el mismo título. No obstante, cuando Sebastián Jiménez Sánchez hace un inventario general de dicha parroquia, en 1962, no refiere ninguna Virgen del Pino, aunque estimamos que sí hace una referencia de la imagen que nos ocupa, sin concretar su

advocación, indicando que se encontraba emplazada en una hornacina del altar correspondiente al Señor atado a la columna. Por su parte, Ignacio Quintana y Santiago Cazorla (1971), en su estudio sobre la Virgen del Pino, explican que la titulación de esta talla es la de la Virgen de la Luz.

La parroquia de Nuestra Señora del Pino del Puerto de La Luz tiene como Patrona a la Virgen del Pino, cuya escultura fue realizada en el año 1920 a cargo de un imaginero de origen valenciano llamado Agustín Navarro Beltrá. Se trata de una figuración en madera policromada, inspirándose su autor en el grabado realizado por Angel Fatjó.

### Pinturas

No es nuestra intención realizar una prolija enumeración de pinturas que representen a la Patrona de Gran Canaria. De ahí, que describamos tan solo algunas de las que nos parecen más relevantes, sean poco conocidas o no hayan sido tenidas en cuenta, hasta la fecha, en los estudios referentes a la iconografía de esta advocación.

Distintas y variadas reproducciones pictóricas de la imagen mariana de Teror existen en esta Isla mostrándola vestida, tanto de busto como de cuerpo entero, así como asociándola al característico pino sagrado, desprovista de los ropajes que tradicionalmente la recubren.

De las representaciones que se corresponden con la modalidad conocida como *vera effigie*, interesa señalar, especialmente, la pintura realizada por el lagunero José Rodríguez de la Oliva, en torno a 1768, que cuelga en el altar de San Fernando de la Catedral de Santa Ana desde 1775. Con una minuciosidad admirable, el pintor ha representado los rostros de Madre e Hijo, así como las joyas y aderezos con los que se adornan. Se trata, además, de una de las pocas pinturas religiosas salidas de la mano de este pintor y escultor. Estamos ante una donación realizada por el Maestrescuela del templo catedralicio Fernando Monteverde por disposición testamentaria. Dispuso que el día y la víspera de la Natividad, se encendiesen cuatro velas delante del lienzo, para lo cual dejaba asignada la cantidad de 100 pesos corrientes. Dicho señor procedía de Tenerife, pero pasaba temporadas en Teror; llegando, incluso, a adquirir una finca; de ahí su particular devoción a la Virgen del Pino.

Miranda y Naranjo escribía, a la altura de 1931, que un canónigo (cuyo nombre omite) le hacía puntualmente cada año una novena, que iniciaba el día anterior a su fiesta, a las seis de la tarde. Este lienzo de la Catedral sirvió como telón de fondo del retrato del dominico Fray Juan Deniz de Quintana,

localizado en el retablo de San José de la parroquia de Santa María de Guía. El cuadro se fecha hacia 1740 y la Dra. Margarita Rodríguez González lo atribuye al propio pintor Rodríguez de la Oliva.

A este mismo artista tinerfeño se le adjudica la paternidad de una espléndida composición de la Virgen del Pino, propiedad particular, datada en torno a 1760, desprovista de los pesados ropajes que ocultan su verdadera imagen, que transmite, por tanto, una visión de María de corte más humanizado y verista. Ha sido expuesta al público en general, por haberla cedido sus propietarios para que formase parte de la magna exposición auspiciada por el Gobierno de Canarias, que tuvo lugar en 2001, bajo el título de *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*. Antes de estar localizada en Las Palmas, estuvo en Fuerteventura y Lanzarote. Posee la siguiente inscripción:

*RETRATO DE MARIA SSMA. DEL PINO/ EN EL QUE SE APARECIO EN EL LUGAR  
DE TEROR DE LA / YSLA DE GRAN CANARIA / Año de 1363.*

160

Esta obra debe vincularse con el grabado de Manuel Salvador Carmona, teniendo presente el dibujo previo del propio Rodríguez de la Oliva. La lámina sería estampada en Madrid en papel y en seda en 1768. Según Carlos Gaviño, encargado de redactar la correspondiente ficha de la obra que nos ocupa para la citada Exposición:

*“No cabe duda de que se sucedieron varias remesas en diversas fechas posteriores a 1768, y tampoco de que existen, al menos, dos tiradas de la plancha. La primera, de la que se conserva una estampa sobre seda, de propiedad particular; fechada en 1768 y otra posterior, impresa sobre papel, adquirida recientemente por la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria. La intervención en la plancha fue más allá del simple cambio de fecha a continuación del nombre de Manuel Salvador Carmona, también se sustituyó la data de aparición de la Virgen, dentro de la cartela, en la parte inferior del grabado. En la primera se lee: ‘Año de 1363’, en la edición de 1788 dice: ‘Año de 1483’. En cualquier caso no podemos menos de asombrarnos de la fragilidad del soporte que ha hecho raras unas piezas que se contaban por millares. Es cierto que era costumbre que las mozas casaderas las clavaran con un simple galón en el interior de las tapas de las cajas y arcones de cedro en que guardaban la ropa de su*

*dote, y esto contribuiría a su destrucción por un uso constante e inadecuado". (2001).*

José Rodríguez de la Oliva representaría también a la Virgen del Pino en forma de cuadro dentro del retrato realizado a Nicolás Viera y Clavijo en 1763, composición que se conserva en la Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria.

A la parroquia de San Francisco de Asís, de la capital grancanaria, pertenece un curioso y singular lienzo –ya que la Virgen muestra abierto el rostrillo– que el investigador José Miguel Alzola indica que procede de un legado realizado por Ana Sánchez de Orellana, y que se puede fechar alrededor de la segunda mitad del siglo XVII.

Es, asimismo, muy interesante el cuadro del Museo de Arte Sacro de Santiago de los Caballeros (Gáldar), que figura a la Virgen del Pino acompañada por los retratos del capitán Esteban Ruiz de Quesada y su tercera esposa, Catalina Victoria. Cronológicamente pertenece a 1793, atribuyéndosele la ejecución a Cristóbal Afonso.

Regalado a las monjas cistercienses de Teror por el que fuera folclorista e investigador Néstor Álamo Hernández, se localiza en su Iglesia otra *vera effigie* que tiene la particularidad de, tanto el Niño como la Madre, estar vestidos con trajes y mantos que representan a unos navíos, conservándose restos de estos textiles en el tesoro de la Basílica.

Por su parte, en el propio templo terorense se conserva una enorme tela pintada por Enrique Lafont (1905), en conmemoración de la canónica Coronación de la Virgen del Pino. Fue realizada para emplazarla en la fachada del templo con motivo de tal efeméride. El mismo recinto guarda una pintura de corte *naif*, que representa la aparición de María en el Pino, reflejando incluso al Obispo Frías. Esta sencilla composición, cuyo valor devocional está muy por encima de su estimación artística, fue realizada por Sor Anunciación Cardoso, monja del Convento del Cister, en 1934. También se custodia en este templo un óleo de la Virgen, sin vestir, pintado por el sacerdote Juan Nuez.

El sevillano Rodríguez de Losada, cuando estuvo en Las Palmas para realizar el Vía Crucis de la Catedral de Santa Ana (1886-87), pintó dos lienzos de la Virgen en el Pino, conservándose uno de ellos en el Museo Diocesano de Arte Sacro, que debe de tratarse del que pintara para la capilla del Seminario. El modelo de inspiración fue el grabado realizado por Ángel Fatjó.

Reseñamos, por otra parte, la existencia de un cuadro hoy perdido, de esta advocación donado a la ermita de Mogán en 1916 por el párroco José Quintana, así como el existente en la también ermita de San José de las Vegas en Santa Brígida, perteneciente al siglo XVIII. Por último, dentro de las realizaciones correspondientes al Antiguo Régimen, anotamos que el 1 de abril de 1739, Francisco de Paula concierta, ante Juan Guerra, con el Licenciado José Martínez de Alayón el confeccionar un retablo de la Virgen del Pino para ser colocado en la ermita de San Roque de Las Palmas de la capital grancanaria.

Como botón de muestra del interés que para los artistas ha seguido teniendo en tiempos más recientes la imagen de Teror, destacamos dos composiciones contemporáneas. La primera está realizada por Lía Tavío; artista que nació en el Puerto de la Cruz en 1874, muriendo en Las Palmas de Gran Canaria en 1965. Por encargo de Asunción González Roca, realizó una pintura sobre cerámica en la década de los 50, aproximadamente, que refleja a la Virgen vestida y de cuerpo entero, con una media luna a sus pies, figurando una angelical cabeza alada en el centro de la misma. En su día, esta obra estuvo en la fachada de la casa que la referida Señora tenía en Tafira, localizándose, en la actualidad, en Fontanales. (Ripper Soto, 2005).

La segunda obra a la que aludíamos fue realizada, en época contemporánea, por el artista Juan José Gil en forma de cartel con el título de *Terorpino*, dentro del marco de una de las celebraciones marianas.

### Grabados

Los grabados referidos a la Virgen del Pino también han sido estudiados por José Miguel Alzola. Este estudioso del tema mariano comenta que bajo los auspicios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y de la Academia de Dibujo de Las Palmas, se perfila, en el Setecientos, el interés por la estética clasicista. Ello se manifiesta, por ejemplo, al aparecer el primer grabado de la Virgen del Pino, ofreciendo una mirada auténtica de la imagen de Teror; alejada de la barroquizante visión tradicional que de la misma se tenía. Nos referimos al ya citado trabajo realizado por Manuel Salvador Carmona de 1768 en Madrid, según dibujo de Rodríguez de la Oliva. En Las Palmas se conservan dos de ellos: uno estampado en seda, perteneciente a la primera tirada (propiedad particular), y otro sobre papel, que forma parte de la segunda impresión (Casa de Colón).

La aparición del segundo grabado, también en Madrid, va aparejada a la publicación de la novena dedicada a Nuestra Señora del Pino por el clérigo



Fernando Hernández Zumbado. Para la misma, Simón Brieva grabó en 1782 una delicada estampa, siguiendo el modelo definido por Rodríguez de la Oliva, que tendría bastante difusión.

Un tercer grabado de la imagen mariana ve la luz durante el episcopado de Lluch y Garriga, de la mano de Ángel Fatjó, que era profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Aunque debió de inspirarse en los ya existentes, se permitió una serie de licencias respecto a la imagen real.

Aún habría que citar dos grabados más: el primero de ellos impreso en París por L. Marc, mientras que de otra estampa, inspirada en el grabado de Fatjó, se desconoce su autoría.

### Otros soportes artísticos

La efigie teroreña ha sido plasmada en vidrieras, objetos de platería o cerámica, entre otros soportes. Así, citamos la dedicada a su advocación en la Catedral Canariense, procedente de la Casa Maumejean en la década de 1920. Existen, también, otras seis más relacionadas con las demás patronas insulares de las Canarias Orientales. Por otra parte, podría también reseñarse su figuración en un Portapaz, custodiado en el propio templo de Teror.

El Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria encargó a Sevilla, en 1969, tres representaciones suyas en cerámica pintada, compuestas por doce piezas, que muestran a la imagen vestida y de cuerpo entero, con sendos ángeles portando incensarios a sus pies. Fueron realizadas por Francisco Mensaque Rodríguez, localizándose en la Secretaría del Servicio de Abastecimiento de Aguas.

Con motivo de la última bajada de la Virgen a Las Palmas de Gran Canaria en el 2000, el Consistorio capitalino colocó una placa marmórea en la Plaza de Nuestra Señora del Pino, con la siguiente dedicatoria :

*CUATRO SIGLOS EN LA HISTORIA DE LA DEVOCIÓN A NUESTRA SEÑORA DE LA VIRGEN DEL PINO PATRONA DE LA DIÓCESIS DE CANARIAS. 52 VENIDAS POR EL VIEJO CAMINO REAL Y POR LA NUEVA CARRETERA.*

### LA PALMA, TENERIFE Y LANZAROTE

La Virgen del Pino de la localidad de El Paso, en la Isla de La Palma, vincula también sus orígenes a un corpulento Pino Santo, que fue talado por un

labrador a finales del siglo XIX. De él dieron cuenta los naturalistas franceses Webb y Berthelot en su *Historia Natural de las Islas Canarias*, publicada en 1839 en París. La tradición cuenta que la imagen de María se apareció entre las ramas de un pino a unos soldados del ejército de Alonso Fernández de Lugo. Le realizaron un nicho en el mismo tronco, a modo de sencilla y rústica capilla. Dos tallas de vestir, de esta advocación, ha tenido la ermita del Paso. La imagen más antigua, de 30 cm., fue sustituida por la actual, realizada en torno a los años 1920-30, según Alzola.

En la localidad de San Juan de la Rambla, en Tenerife –concretamente en la sacristía de su Parroquia de San Juan Bautista– se halla una anónima imagen alabastrina del Pino, realizada en torno a 1530, que se ajusta al modelo trapanitano.

Una colección particular de La Orotava guarda una *vera efigie* de Nuestra Señora del Pino, de finales del XVIII, atribuida por las profesoras Fraga y Rodríguez González a Cristóbal Afonso, teniendo presente las concomitancias que muestra con la representación de la Virgen del Pino plasmada en el lienzo del Museo de Arte Sacro de Gáldar, junto a los retratos del capitán Esteban Ruiz y su esposa Catalina. Para el investigador Carlos Rodríguez Morales, un lienzo que figura a la Virgen con el correspondiente Niño, custodiado en la Concepción de La Laguna, proveniente del Convento de San Diego, representa también a la Patrona de Gran Canaria.

En una colección particular tinerfeña se localiza una pequeña plancha de cobre, probablemente de taller canario, perteneciente al siglo XVIII. Pintada por ambas caras, reproduce al óleo, curiosamente, las *veras efigies* de Nuestra Señora del Pino y Nuestra Señora de Candelaria, a fin de contentar a un particular devoto de ambas titulaciones marianas. Entra dentro de lo probable que pudiese formar parte “*de algún ostensorio que, colocado sobre un mueble, permitiera contemplar las dos representaciones, al igual que sucede con otros ejemplos custodiados en conventos laguneros*”, según escribe el profesor Gerardo Fuentes, encargado de redactar la pertinente ficha de esta obra, cuando fue expuesta en la exposición retrospectiva, que mostraba las realizaciones artísticas en Canarias –desde el siglo XV al XIX–, patrocinada en el año 2001 por el Gobierno de Canarias.

Por lo que respecta a Lanzarote, existe una copia de la talla terorense en Punta Mujeres (Haría, Lanzarote), regalada por el que era natural de esta localidad, además de párroco, Enrique Dorta Afonso. Una pequeña imagen contemporánea del Pino se localiza en la capilla del Museo Tanit, en San

Bartolomé de Lanzarote. Un dato anecdótico viene dado por la representación, en relieve, de la Virgen del Pino en una lápida funeraria del cementerio de Haría.

## LA VIRGEN DEL PINO EN TIERRAS PENINSULARES Y AMERICANAS

La tradición pía de imagen milagrosa, que acompaña a la Virgen del Pino, se registra en la siguiente coplilla popular como recuerdo de su “*aparición fugaz, sobre el altar de la capilla de Aranjuez*” –según relata Álvarez de Silva y recoge también Claudio de la Torre–, cantada por la servidumbre de palacio:

A Aranjuez  
la Virgen del Pino  
por esta sola vez  
de Canaria vino  
(1966)

El citado escritor, en su *Guía sobre Gran Canaria. Fuerteventura. Lanzarote*, no aporta más datos referentes a este inexplicable suceso. Sin embargo, José Miranda Guerra, en el pequeño librito que escribiese en 1931, referido a la *Historia de la Virgen del Pino*, suministra mayor información sobre el mismo, reproduciendo un texto que relata el milagro, y que fue escrito en 1906 por el cronista de la villa terorense Manuel Picar:

*“He aquí el prodigio. El día 11 de Enero de 1753 y terminada una Misa de ofrenda en el altar mayor de la iglesia del Pino, desapareció milagrosamente la imagen de su Camarín con asombro de todos los concurrentes. Este hecho inusitado se atribuyó a nigromancia de un judío buhonero, vendedor de baratijas, que merodeaba en los alrededores de la Villa; pero pronto se deshizo el error, toda vez que la imagen a los pocos instantes estaba en su mismo sitio. Ese mismo día, 11 de Enero de 1753, se firmaba la paz que puso fin a las contiendas antiguas existentes entre la Corte de Madrid y Roma.*

*El Monarca se había trasladado desde Villaviciosa de Odón al real sitio de Aranjuez para oír un portentoso clavicordio.*

*En el referido día 11 de Enero de 1753, se celebraba una Misa de gracias en la capilla de Felipe II, a la cual asistía el Rey, por haberse aplacado las rivalidades entre Francia e Inglaterra que tanto perjudicaban a España haciéndola blanco de sus disensiones.*

*En el momento del Ofertorio apareció prodigiosamente sobre el lábaro bordado en la cortina que cubría el altar, la vera imagen de la Virgen del Pino tal como se le da culto en la iglesia de Teror.*

*El Rey quedó extasiado en su adoración y el Ministro Somodevilla que le acompañaba, vio desaparecer la imagen entre humo incensado, mientras Farinelli cantaba sublimemente en referencia del prodigio". (1931).*

El culto a la Virgen del Pino se realiza en la Península en Niebla (Huelva), donde se inició antes que en Teror. La imagen titular actual es de factura moderna (1942), siendo su autor Antonio Castrillo Lastrucci, al perecer la anterior en un incendio acaecido en 1936. En la localidad soriana de Vinuesa, se rinde culto, asimismo, a la titulación del Pino desde fechas remotas. La pequeña talla medieval de esta Virgen data de mediados del siglo XII.

De Hispanoamérica reseñamos tres piezas que representan a la Patrona de Gran Canaria, una escultórica y dos pictóricas, veneradas en Cuba, México y la Baja California.

La Virgen del Pino localizada en La Habana ha sido estudiada por el profesor Sebastián López García. Se localiza en la Iglesia parroquial del Sagrado Corazón de Jesús, en la Barriada de los Picos, perteneciente al Municipio Arroyo Naranjo (Provincia de la Ciudad de La Habana). Se trata de una obra del escultor Borges Linares, tallada en madera africana policromada, de 113 cm. de altura, realizada en 1992. Viene a suponer una versión de la talla de Teror; interpretada por su autor bajo trazas de carácter indigenista. La iniciativa de su realización partió del párroco José del Pino (de origen isleño), quien quería tener en su iglesia una advocación canaria. Su idea sería recogida y llevada a la práctica por unos grancanarios que acudieron a Cuba para cantar en un festival de décimas. Fue costeadada con aportaciones procedentes de entidades públicas y privadas, así como por municipios de las Islas, teniendo lugar la bendición de la imagen en San Lorenzo (Gran Canaria).

Por lo que respecta a la pintura de la Virgen del Pino de México, ha sido dada a conocer por el profesor Jesús Pérez Morera. Se localiza en un altar retablo, del mismo nombre, en la Parroquia de Santa Ana perteneciente al pueblo de Tzintzuntzan, en el Estado de Michoacán. El autor de esta compo-

sición es Juan de Dios Mercado, quien la pintó en 1790 en Valladolid, México (actual Morelia). Para su realización se valió del grabado de Simón de Brieva. A diferencia de la talla de Teror, en esta pintura los cabellos de María son negros y no dorados, destacándose en esta figuración los característicos brocateados indianos en el pino y los dragos.

Para finalizar este recorrido de advocaciones marianas del Pino, traemos a colación una *vera effigie* en tierras americanas, ubicada en la Baja California, que se encuentra en fase de estudio a cargo del restaurador Pablo Amador y que viene a suponer un ejemplo más de la secular devoción de los emigrantes isleños a sus patronas canarias, sirviendo estas imágenes de nexo de unión entre las dos orillas del Atlántico.



■ Rostro de la imagen, antes y después de la intervención de 1974



# ANEXO

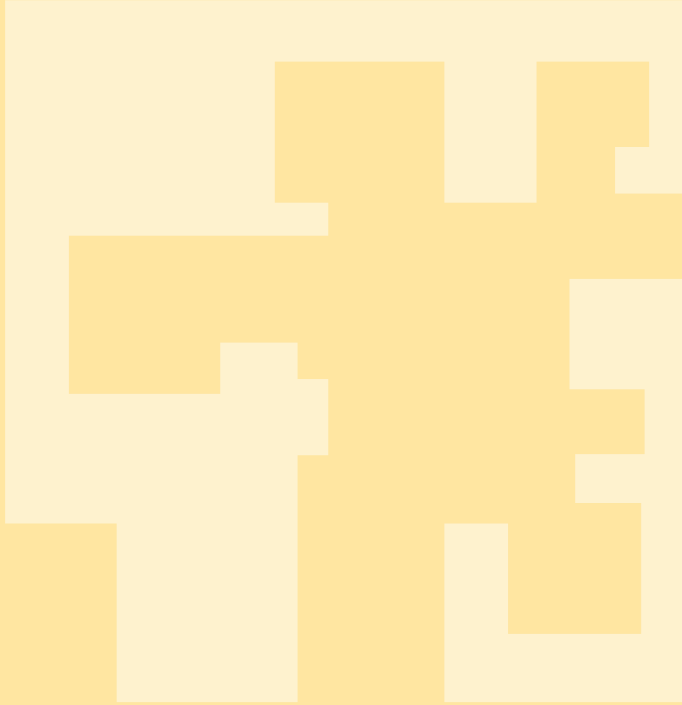
*por Claudio Carbonel Soriano*







# CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL RETABLO MAYOR





# Conservación y restauración del Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror

## Consideraciones previas

Un retablo es arquitectura en madera, carpintería de armar; ligada íntimamente al muro donde va anclado, a la arquitectura misma del edificio que lo sustenta. De la buena conservación de los edificios y de su mantenimiento depende directamente la vida de los retablos. La Basílica de Teror, tiempo atrás, sufrió algunos problemas de cimentación que provocaron el desplazamiento parcial del muro que soporta el retablo, y en consecuencia surgieron agrietamientos y desajustes irreversibles en su estructura. El deterioro de la cubierta permitió a su vez que las filtraciones de agua causaran graves pérdidas de policromía y dorado, facilitando también el ataque de insectos xilófagos. Afortunadamente, estos problemas fueron solucionados hace años, en una restauración integral del edificio, pero sus resultados han dejado importantes cicatrices que ya formarán parte de la historia del retablo.

Estas cuestiones nos hacen reflexionar, una vez más, sobre la importancia de la vigilancia y mantenimiento de las obras de arte como documentos históricos y estéticos, legados por las generaciones que nos precedieron y sobre la responsabilidad que cada generación debe asumir para conservar



■ San Joaquín antes y después de la restauración



■ San José antes y después de la restauración

este patrimonio y transmitirlo al futuro. Nuestra intervención restauradora de ahora no deja de ser un paso más para la historia particular de este retablo.

La restauración de un retablo de estas dimensiones (12 m. de altura por 7,5 m. de ancho) entraña más complicaciones de las que en un principio se pueden suponer. Los problemas comienzan a la hora de realizar una primera evaluación minuciosa del estado de conservación del retablo, pues casi nunca resulta viable que el técnico restaurador, encargado de ello, disponga de una estructura de andamio que le permita acceder a las partes altas. El andamiaje es caro y no sólo representa una partida importante dentro del presupuesto, sino que es una pieza clave, fundamental, a la hora de acometer este tipo de trabajos. Las empresas que alquilan y montan estas estructuras se ven obligadas a personalizar sus servicios –dedicados frecuentemente a la construcción– para adaptarse a las exigencias del trabajo de los restauradores y a las condiciones particulares en el interior de una iglesia. El andamio debe ser seguro, cómodo, accesible, adaptado para llegar a todas las zonas, salvar eventualmente las partes que deben permanecer abiertas al culto y someterse a oportunos cambios.

De todas estas cuestiones dependen en buena parte los resultados de la intervención.

El andamio, finalmente, es muy importante no solo a la hora de restaurar un retablo cuando ya se encuentra deteriorado sino que resulta imprescindible contar con él —y su coste— para el mantenimiento periódico que se debe realizar, de tanto en tanto, en concepto de “conservación preventiva” y siempre bajo la inspección de un restaurador.

Dentro de la planificación de la intervención se han considerado las siguientes partes que, aún formando parte de un todo, han sido respetadas cada una como bloques de trabajo diferenciados:

- Estructura general del retablo.
- Escultura exenta de San José con el Niño (casi bulto redondo).
- Escultura exenta de San Joaquín con la Virgen Niña (casi bulto redondo)
- Medallón de la Virgen del Pino (escultura en altorrelieve).
- Medallón de Santa Ana con la Virgen Niña (escultura en altorrelieve).
- Medallón del Abrazo de la Virgen y Santa Isabel (escultura en altorrelieve).
- Hornacina de la Virgen del Pino.
- Hornacina del Sagrario.
- Sagrario y manifestador.



■ Reubicación en el Retablo Mayor de la imagen de San José una vez restaurada



■ Sagrario después de la restauración



■ Reintegración de color en el Sagrario

## Técnicas de ejecución

**Muro:** mixto de sillares, y cal y canto revocado, con mortero de cal y arena.

**Sistema de anclaje:** tarugos de madera de pino, tea embutida en el muro sobre los que va clavada toda la estructura de madera.

**Estructura:** Maderas de pino, tea talladas y ensambladas con cola animal y clavos de forja.

**Esculturas:** San José y San Joaquín están tallados en madera de cerezo.

**Refuerzos de uniones entre maderas:** con bandas de tela de lino encolada.

**Preparación para dorados y policromía:** sobre la tela encolada se ha aplicado una capa de yeso y cola animal. En los dorados, además de esta preparación blanca se ha aplicado el tradicional bol rojo.



■ Detalles finales del acabado enoros y policromías



■ Santa Ana y la Virgen después de la intervención

**Dorados:** pan de oro fino adherido con cola de pescado, bruñido con piedra de ágata y decorado con trabajo de troquel, incisiones, estofados, corlas y policromía.

**Corlas:** de colores carmín, verde y azul, aplicadas con goma laca.

**Policromía:** al óleo.

El retablo, una vez montado y construido, fue dorado y policromado *in situ*, incluso las esculturas de San José y San Joaquín, que al parecer vinieron talladas de Génova, ya que su policromía no se diferencia de la del resto del retablo.

## Estado de conservación antes de la intervención

### Soporte

A pesar de los desplazamientos del muro, de las grietas y desajustes que éstos provocaron en la estructura, el retablo se encuentra bien sujeto y anclado.

El deterioro que presentaba el soporte era el siguiente:

- Roturas, grietas, abertura de uniones entre tablas y elementos.
- Desprendimiento de algunos elementos o parte de ellos.
- Pérdidas de elementos tallados o parte de ellos.
- Ataque parcial de insectos xilófagos (localizado en la escultura de San Joaquín y en el Sagrario, fundamentalmente).
- Oxidación de elementos metálicos (clavos).
- Agujeros de clavos, golpes y roturas producidas por daños mecánicos.

### Preparación, dorados y policromía.

La problemática en estos estratos era muy variada dependiendo de las zonas. En general, el deterioro que presentaba era el siguiente:

- Descamación y desprendimiento por pérdida de adhesividad al soporte.
- Pérdidas cuantiosas dispersas (faltas).
- Repintes de purpurina sobre el dorado original.
- Rasguños, golpes, agujeros de clavos, desgaste por frotación.
- Abundante suciedad, cúmulos de polvo y humo graso negro, muy adherido, procedente de las velas.
- Gran cantidad de gotas de cera adherida, a medida que desciende en el retablo.



■ Fragmentos sueltos recuperados que fueron reubicados en su lugar.



■ Efecto de la carcoma en el manto de San Joaquín



■ Fragmento desprendido



■ Desplazamiento de tablas y su saneado con tiras de madera



■ Repinte de purpurina



■ Descamación y pérdida de policromía



## Causas del deterioro

### Técnicas de ejecución

Aquí debemos mencionar el hecho de que el retablo fuera concebido para estar adherido directamente al muro sin que exista un espacio entre muro y retablo. Esta falta de previsión de futuro ha condicionado la vida y la conservación del retablo, pues resulta imposible acceder a su parte trasera, limpiar muchas zonas que han ido acumulando grandes cantidades de polvo y escombros desprendidos del muro.

### Desplazamientos del muro

Los antiguos problemas de cimentación, al parecer ya solucionados, hicieron que el muro se hundiera por la parte izquierda y provocara una gran grieta longitudinal en el retablo, de 5 cm. de ancho, y algunos desajustes en las piezas.

### Goteras, humedades descendentes

El deterioro de la techumbre de la basílica, también ya subsanado, provocó la entrada de agua de lluvia, mojando el retablo, haciendo desprenderse bastante policromía y dorados, y favoreciendo el ataque de carcoma en la madera empapada de San Joaquín.



- Estado inicial de la mano de San Joaquín atacada por carcoma

- Mano de San Joaquín ya restaurada



■ Mano de San Joaquín antes y después de su restauración

### **Acción humana**

Las limpiezas agresivas, el uso del retablo en determinadas ceremonias litúrgicas, el uso continuado de velas y los repintes de purpurina, poco afortunados, que intentaban disimular las pérdidas, han ido dejando su huella en el retablo. Agujeros de clavos, goterones de cera en toda la parte baja, desgaste de la policromía y dorados, desprendimiento y pérdida de fragmentos, golpes y rasguños, son algunas de las consecuencias de la acción humana.

## **Intervención y tratamientos**

180

### **Primera limpieza**

Con esta primera limpieza exhaustiva, realizada con aspiradora y brochas, se consiguió eliminar los grandes cúmulos de polvo y escombros que se habían acumulado con los años, sobre todo en las partes altas del retablo, de difícil acceso. Efectuando esta limpieza se recuperaron bastantes fragmentos desprendidos, escondidos entre el polvo.

### **Consolidación de dorados y policromía**

La readhesión de los estratos de preparación, policromía y dorados despegados y a punto de caer es uno de los procesos de conservación más importantes que se ha efectuado en el retablo. Con jeringa y pincel se aplicó "Primal AC-33", una resina vinílica, diluida al 50 % en agua desionizada. Aplicando presión, una vez evaporada el agua, se consiguió con éxito el sentado de los estratos.

### **Consolidación del soporte de madera**

Para recolocar los fragmentos de madera desprendidos, se han utilizado acetato de polivinilo (cola blanca), y espigas de madera de haya y/o de bambú. Para los refuerzos de madera necesarios se ha empleado madera de caoba y tornillos inoxidables.

Las grietas y roturas se han sellado con madera de balsa y resina “epoxy madera”.

### Limpieza fisicoquímica

Cada materia concreta ha necesitado productos y métodos específicos:

- **Dorados:** con mezcla de trementina y etanol al 50%.
- **Corlas:** limpieza con trementina y reactivación con etanol.
- **Policromías:** con la mezcla “Gel N° 4” de Richard Wolber; neutralizando con White Spirit.
- **Repintes de purpurina:** “Gel N° 4”.
- **Goterones y manchas de cera:** eliminación mecánica con útiles de madera y eliminación de restos con trementina.
- **Suciedad de polvo adherido, costras, sobre dorados:** de forma mecánica, a bisturí, humedad controlada y neutralizada con trementina,



■ Eliminación de repintes con gel n° 4



■ Detalle de goterones de cera en un elemento decorativo de la parte baja del retablo

### Tratamiento de faltas

Las pérdidas de soporte, fragmentos desprendidos y desaparecidos no se han reintegrado en general en el retablo, aunque sí, en algunos casos particulares, como las imágenes de San José y San Joaquín y el Sagrario.

Las faltas sobre el dorado y la policromía que dejaban ver la madera oscura de tea se han limpiado, y se ha ribeteado el borde blanco del yeso con acuarela en tono ocre para integrar la falta, aprovechando el buen tono de la madera. En las imágenes de San José y San Joaquín y los medallones con figuras se han reintegrado las faltas con acuarela como base, y colores al Barniz “Maimeri” para los acabados. Favorecidos por la distancia de observación, estas reintegraciones aparecen ocultas desde lejos, pero de hecho son reconocibles a corta distancia.



- **Proceso de intervención en el pie de San Joaquín:** 1) Suciedad, carcoma y pérdidas de soporte; 2) Reintegración del soporte con resina; 3) Estado final: pie de San Joaquín restaurado



- Cabeza de San Joaquín antes y después de la restauración

En las zonas más visibles de las partes bajas, algunas faltas en el dorado se han reintegrado con acuarela de escamas de mica "Iriodín 351". Este mismo producto, mezclado con cera microcristalina ha servido para dar el efecto final a estas reintegraciones.

### Protección final

Aplicación de una capa fina y extendida de barniz "Vibert surfín" brillante.



- **Fases de intervención en la Virgen Niña:** 1) Suciedad y pérdida de estratos; 2) Proceso de limpieza; 3) Virgen niña restaurada

### Criterios de intervención

El objetivo final de la intervención llevada a cabo en este retablo, como siempre, es su conservación y puesta en valor para su transmisión al futuro.

El criterio general aplicado ha sido el de la “mínima intervención”, es decir, no completar lo que falta, lo que se ha perdido. Es este un criterio puramente conservacionista que da importancia al original, pone el énfasis en las tareas de limpieza y consolidación y relega, a un segundo plano, la acción restauradora (el añadido de materias y elementos que son ajenos a la obra).

La diferenciación entre “conservar” y “restaurar”, que no siempre acaba de entenderse desde fuera, queda bien ilustrada en este caso con el criterio aplicado en el tratamiento de faltas en el dorado: la madera limpia y los bordes de la laguna coloreados con un tono ocre ha sido suficiente para tranquilizar la percepción y mantener la unidad de aspecto.

En las esculturas exentas de San José, San Joaquín y en el Sagrario se ha hecho una excepción reintegrando el color en las carnaciones, y el dorado y algunos elementos, en el Sagrario.

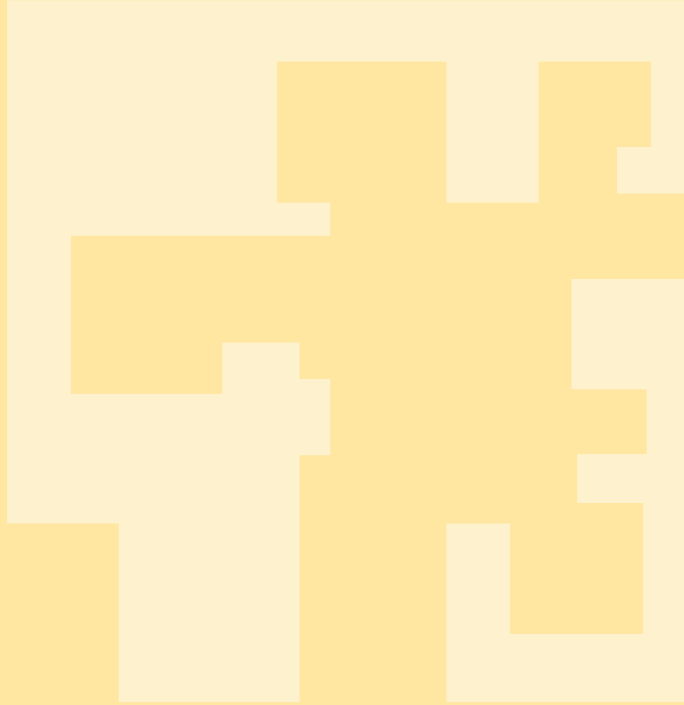


■ Vista general del Retablo Mayor tras la restauración





## BIBLIOGRAFÍA







ÁLAMO HERNÁNDEZ, Nestor (1966): "El Pino, pasión de siempre". En *Diario de Las Palmas*, 6 de septiembre de 1966.

- (1948): "Por las veredas del Pino.". En *Diario de Las Palmas*, 8, 9 y 10 de abril de 1968.

ÁLVAREZ DE SILVA, Diego (1767): *Descripción de las fiestas de la dedicación del magnífico templo del Pino de Teror...* Copia de Juan de Padilla. El Museo Canario, Sección manuscritos.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario (2004): "Los órganos históricos en Canarias". En *Patrimonio Histórico*. Boletín de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, nº 2 (2004), pp. 26 a 29.

ALLEN HERNÁNDEZ, Jonathan (Comisario, 2002). Catálogo de la Exposición *Rostros de la Isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000)*, Cabildo de Gran Canaria (Casa de Colón), pp. 126-133.

ALZOLA GONZÁLEZ, José Miguel (1960): *Iconografía de la Virgen del Pino*. Las Palmas de Gran Canaria.

- (1989): *La Semana Santa de Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria.
- (1991): *La advocación del Pino en la Península y Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria.
- (1998): "Pinturas murales de carácter religioso realizadas en Gran Canaria durante el siglo XX". En *Almogaren*. Revista del Centro Teológico de Las Palmas, nº 1 (junio de 1988), pp. 139-146.
- (2001): *Biografía de una calle: La Peregrina*. Las Palmas de Gran Canaria.
- (2002): "El cuadro de la Virgen el Pino de la catedral de Santa Ana". En *Boletín de la Asociación de amigos de la Catedral de Canarias*, nº 12, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 12-14.
- (2004): "La imagen restaurada". *Programa de las Fiestas del Pino*.

AMADOR MARRERO, Pablo F. (2005): "Una Virgen del Pino en la Baja California". (En prensa).

ANÓNIMO (1929): "Regalos a la Virgen del Pino". *El Defensor de Canarias*, 3 de agosto de 1929, p. 1.

- (1987): "Los curas párrocos del Santuario de la Virgen del Pino (1558-1987)": *Programas de las Fiestas del Pino*.

ARTILES SÁNCHEZ, Juan (2002): "La patrona de la Diócesis de Canarias". En *El Pino. Historia, tradición y espiritualidad canaria*. Editorial Prensa Canaria.

AZCÁRATE RISTORI, J. M. (1958): "Escultura del siglo XVI". En *Ars Hispaniae*. Madrid. Volumen XIII.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la (1991): "De la Ilustración a nuestros días". En *Historia del Arte en Andalucía*. Edición de la Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Sevilla.

BENÍTEZ PADILLA, Simón (1946): *Don Cirilo Moreno y su tiempo*. Las Palmas de Gran Canaria.

BENITEZ INGLOTT, E. (1999): "De la Coronación Canónica de la Virgen del Pino". *Programa de las Fiestas del Pino*.

BONNET, Sergio F. (1947): "La Confraternidad de Mareantes de San Telmo en Gran Canaria". En *Revista El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria. Año VIII, números 21-22, enero-marzo de 1947, pp. 14-25.

188

BRUQUETAS DE CASTRO, Fernando (1994): "Casa Fuerte de Santa Cruz del Romeral. Genealogía de la familia Rocha". En *Actas del X Coloquio de Historia Canario-Americana (1992)*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, tomo I, pp. 495 a 528.

CABALLERO MUJICA, Francisco (2000): *Arucas: nueva ruta de la Virgen del Pino*. Ayuntamiento de Arucas, Gran Canaria.

CALERO RUIZ, Clementina (1986): *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Edición del Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.

- (1991): *Luján*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Colección Biblioteca de Artistas Canarios, nº 1.

CAZORLA LEÓN, Santiago (1975): "La ermita de los Remedios de Las Palmas de Gran Canaria". En *Homenaje a D. Agustín Millares Carló*. Las Palmas de Gran Canaria, t. II, pp. 226-253.

- (1992): *Historia de la catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria.

CEBRIÁN LATASA, José Antonio (2003): *Ensayo para un diccionario de conquistadores de Canarias*. Edición del Gobierno de Canarias.

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1995): *Patronazgo artístico en Canarias durante el siglo XVIII*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.

- (2004): "Nuestra Señora del Pino con barcos". En *La Huella y la Senda*, Islas Canarias, pp-75-77.

DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa (1997): *Arte, religión y sociedad en Canarias. La catedral de La Laguna*. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

DE LA TORRE, Claudio (1966): *Gran Canaria. Fuerteventura. Lanzarote*. Ediciones Destino, Barcelona.

DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban (1993): "El crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521)". En *Atrio*, nº 5. Sevilla, pp.7-13.

DEMORIZI, E. (1966): *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*. Madrid.

DÍAZ MARTÍN, Matías, y HERNÁNDEZ y HERNÁNDEZ, José Jesús (1991): "Notas para una biografía del Dr. D. José García Ortega, canónigo de La Laguna". En *Almogaren*. Revista del Centro Teológico de Las Palmas, nº 8 (diciembre de 1991), pp. 143-165.

FEO RAMOS, José (1926): "El orfebre Damián de Castro". En *El Defensor de Canarias*, 6 de marzo de 1926

FLORENCIO RODRÍGUEZ, A. (1968): "Penalidades del templo de la Virgen del Pino". En *Diario de Las Palmas*, 7 de septiembre de 1968, p. 12.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1991): *El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII*. Madrid.

FRANCO MATA, Ángela (1992): "Hacia un corpus de las copias de la *Madonna di Trápani tipo A* (España)". En *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, t. 10, p.86 y ss.

FUENTES PÉREZ, Gerardo (1990): *Canarias: El clasicismo en la escultura*. Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.

- (2001): "Nuestra Señora de Candelaria y Nuestra Señora del Pino". En *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, pp.164-166.

GALANTE GÓMEZ, Francisco José (1989): *El ideal clásico en la arquitectura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria.

GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos (2001): "Iconografía de la Virgen del Pino". En *Arte en Canarias (Siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, pp. 363-367.

GARCÍA ORTEGA, José (1936): *Nuestra Señora del Pino. Historia del culto a la venerada imagen de la patrona de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife.

GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO, Juan (2005): *Emblemas heráldicos en el arte de Teror* (En prensa).

GÓMEZ PIÑOL, Emilio (1999): "El escultor alemán Jorge Fernández". En *Signos de Evangelización. Sevilla y la Hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla, pp. 69-78.

GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan (2004): "Virgen del Pino". En *La Huella y la Senda*. Islas Canarias, pp. 77-78.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (1993): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria- Gasteiz. Diez tomos.

GONZÁLEZ DÍAZ, Francisco (1918): *Teror*. Las Palmas de Gran Canaria.

- (2000): "La litera de la Virgen". *Diario de Las Palmas*. 1928. *Programa de las Fiestas del Pino*.

GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio María (1994): "Un nuevo artesano de los retablos barrocos en la Isla de Gran Canaria". En *Almogaren*. Revista del Centro Teológico de Las Palmas. nº 13 (junio de 1994), pp. 225-238.

GUERRA Y PEÑA, Lope Antonio de la (2002): *Memorias de Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

GUEVARA, Braulio (1982): *1481-1981, 500 años de la aparición de la Virgen del Pino*. Las Palmas de Gran Canaria.

- (1985): "Don Víctor Grau-Bassas Mas". *Programa de las Fiestas del Pino*.
- (1991): "Bodas de Diamante de la basílica de Nuestra Señora del Pino". *Programa de las Fiestas del Pino*.

HENRIQUEZ, Fray Diego (1714): *Verdadera fortuna de las Canarias y breve noticia de la Milagrosa imagen de Nuestra Señora del Pino de Gran Canaria*. Copia manuscrita del documento, propiedad de D. Santiago Cazorla León.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1973): "Estudio iconográfico-artístico de la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria". En *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 19. Madrid-Las Palmas, pp. 155-177.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Antonio Sebastián (2002): "La basílica y su entorno". En *El Pino. Historia, tradición y espiritualidad canaria*. Editorial Prensa Canaria. Fascículo nº 5, pp. 57 a 76.

HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Vicente (1984): *La Villa de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria.

- (1990): *Apuntes Terorenses*. Las Palmas de Gran Canaria.
- (1991): *Teror: Historias, Semblanzas, Apuntes*. Las Palmas de Gran Canaria.
- (1998): *El monasterio cisterciense de Teror*. Ilustre Ayuntamiento de Teror.
- (2000): *La Semana Santa de Teror*. Las Palmas de Gran Canaria.

- (2001): *Aproximación a los orígenes de Teror*. Edición del Ilmo. Ayuntamiento de Teror.
- (2001): "Don Antonio Melián, en el recuerdo". *Programa de las Fiestas del Pino*.
- (2002): "La basílica de Nuestra Señora del Pino. Monumento Nacional". *Programa de las Fiestas del Pino*.
- (2003): "Los mantos de la Virgen del Pino". *Programa de las Fiestas del Pino*.

HERNÁNDEZ MURILLO, Pedro J. (2004): "Notas sobre un género desconocido en Canarias: Las relaciones de sucesos festivos a través de un manuscrito del siglo XVIII". En *Actas del XV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Cabildo de Gran Canaria, pp. 1259-1266.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1955): *Orfebrería de Canarias*. Madrid.

- (1961): "Esculturas genovesas en Tenerife". En *Anuario de Estudios Atlánticos*. nº 7 Madrid-Las Palmas, pp. 377 a 483.
- (1984): "Arte". En *Canarias*. Colección Tierras de España. Madrid.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (Comisaria, 2001) Catálogo de la Exposición *Arte en Canarias (Siglos XV – XIX). Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, T.1, pp. 221, 224, 361 y 406, T.2, pp. 164-166 y 363-367.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2002): "El ornato y la liturgia de la basílica"; "La iconografía mariana en Canarias" y "La iconografía de la Virgen del Pino". En *El Pino. Historia, tradición y espiritualidad canaria*. Editorial Prensa Canaria. Fascículos nº 6, pp. 77 a 88; nº 7, pp. 89 a 121; y nº 9, pp. 121 a 140, respectivamente.

HERNÁNDEZ ROMERO, Mariano (1949): *Pregón de las Fiestas de Nuestra Señora del Pino Patrona de la Diócesis de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria.

INFANTES FLORIDO, Antonio (1989): *Tavira, ¿Una alternativa de iglesia?* Córdoba.

- (1998): *Diario de Tavira*. Córdoba.

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián (1931): "El escultor palmero Don Arsenio de las Casas Martín". *Diario Falange*, 26, 30 y 31 de marzo de 1960.

- (1955): *Sucinta historia de la devoción del pueblo canario a la Virgen del Pino*. Las Palmas de Gran Canaria.

LAVANDERA LÓPEZ, José (Comisario, 2004): Catálogo de la Exposición *La Huella y la Senda*, Islas Canarias, 75-82

LIRIA RODRÍGUEZ, Jorge A. (2002): "La crónica periodística de una tradición", "El robo de las joyas" y "Monseñor Socorro, el cura de Teror". En *El Pino. Historia, tradi-*

*ción y espiritualidad canaria*. Edición de Editorial Prensa Canaria, pp. 477 a 524, 525 a 536 y 549 a 560, respectivamente.

LOBO CABRERA, Manuel (1981): *Aspectos artísticos de Gran Canaria en el siglo XVI*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.

- (1991): "Las primeras construcciones de Gran Canaria: la segunda iglesia de Teror". En *La Provincia*: 8 de septiembre 1991, p. 50.
- (1993): *Panorama artístico de Gran Canaria en el Quinientos*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.

LÓPEZ GARCÍA, Sebastián (1989): "El programa iconográfico del retablo mayor de Teror (Gran Canaria)". En *Actas del Primer Coloquio de Iconografía. Cuadernos de Arte e Iconografía*. Edición de la Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte "Marqués de Lozoya". Madrid. Tomo II, nº 3 (Primer semestre de 1989), pp. 389 a 399.

- (1990): "Reformas y cambios de imágenes urbanas en Gran Canaria en la segunda mitad del XVIII". En *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Cáceres, pp. 1017-1022.
- (1992): "Promoción, mecenazgo y cambio en la arquitectura religiosa de Gran Canaria, siglo XVIII". En *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Murcia, pp. 519-530.

LUJÁN HENRÍQUEZ, José A. (2001): "Un cuadro que necesita restauración (El Ángel de la Guarda, 1872)". En *La Cueva. Programa de las Fiestas de la Virgen de la Cueva de Artenara*, 2001.

LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio (1995): "Franchi Alfaro (II)". Diario *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de febrero de 1995, pp. 52-53.

MARÍN Y CUBAS: Tomas (1993): *Historia de las Siete Islas de Canarias*. (Edición íntegra). La Laguna. Edición Príncipe de 1694.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): *El retablo barroco en España*. Madrid.

MIRANDA NARANJO, José (1931): *Historia de la Virgen del Pino*, Fundación de Alejandro Hidalgo y Romero, Escuelas Profesionales Salesianas. La Palmas de Gran Canaria.

NEGRÍN DELGADO, Constanza (2004): "Nuestra Señora e las Nieves". En *La Huella y la Senda*. Islas Canarias, pp. 159-162.

OJEDA, Carmelo (1993): "Descubren al verdadero padre del retablo del Altar Mayor de Telde". Diario *Canarias 7*, 18 de diciembre de 1993, p. 29.

ORTEGA GIL, Francisco (1997): "50 años sin el canónigo Miguel Suárez Miranda". *Programa de las Fiestas del Pino*.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. (1981): "La viga de imaginería". En *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla, pp.93-120.

PÉREZ MORERA, Jesús (2001): "Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX". En Catálogo de la Exposición *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva*. Gobierno de Canarias, T. I, pp. 241-292.

- (2003 (2002)): "El punzón de Gran Canaria y otras noticias sobre el marcaje de la plata en Canarias". *Boletín de El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria, 2º época, nº 4 (primer cuatrimestre de 2002), pp.13-15.

PICAR Y MORALES, Manuel (1905): *Teror. Monografías y excursiones*. Las Palmas de Gran Canaria.

QUINTANA ANDRÉS, Pedro C. (1999): *Las sobras de una ciudad. Las Palmas después de van der Does (1600-1650)*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.

- (2003): *A Dios rogando y con el mazo dando. Fe, poder y jerarquía en la iglesia canaria. El Cabildo Catedral entre 1483-1820*. Edición del Cabildo de Gran Canaria.

- (2004) *Ideología y sociedad en Canarias. Los prebendados del Cabildo Catedral durante el Antiguo Régimen (1483-1820)*. Las Palmas de Gran Canaria.

QUINTANA MARRERO, Ignacio y CAZORLA LEÓN, Santiago (1971): *La Virgen del Pino en la Historia de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria.

RIPPER SOTO, Lia (2005): *Lia Tavio una artista entre dos siglos*. Las Palmas de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ DEMORIZI, E. (1966): *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*. Madrid.

RODRÍGUEZ-DÍAZ DE QUINTANA, Miguel (1977): *Historia de 100 familias González, Hernández, Suárez y Guerra de la Villa de Arucas*. Tomo II. Copia mecanografiada. Biblioteca de El Museo Canario.

- (2002): *Notas sobre la Virgen del Pino*. (Inédito).

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (1999): "La Virgen de la Luz de la catedral de La Laguna, Tenerife, en el arte sevillano del siglo XVI". En *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid- Las Palmas, nº 45, pp. 531-551.

- (2000): "Dos devociones tinerfeñas y su iconografía en Lanzarote". En *Actas de las IX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote (Puerto del Rosario, 1999)*, Edición del Cabildo Insular de Fuerteventura, t. II, pp. 33-47.

- (2000): "Virgen de los Remedios". En *Imágenes de Fe*. La Laguna.

- (2003): *Cristóbal Hernández de Quintana*. Gobierno de Canarias. Colección Biblioteca de artistas canarios, nº 42.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1985): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ-MATOS, Rafael (1997): "El imaginero Arsenio de las Casas Martín". Diario *La Provincia*, 23 de marzo de 1997, pp. 16-17.

ROMERO Y CEBALLOS, Isidoro (reedición de 2002): *Diario cronológico, histórico de los sucesos elementales, políticos e históricos de esta Isla de Gran Canaria (1780-1814)*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, dos tomos.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio (2001): *La Merced en las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria.

- (2004): "Un cuadro de la Virgen del Pino en Tzintzuntzan". En *Revista Iglesia al Día*. Imprenta Diocesana de Las Palmas. 2ª etapa, nº 178, pp. 13-14.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1995): *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros*. Edición de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas.

SOSA, José de (1994): *Topografía de la Isla Afortunada de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria.

SUÁREZ GRIMÓN, Vicente (1979): "El crecimiento urbano de Teror". *Programa de las Fiestas del Pino*.

- (1983): "El pino de Teror". *Programa de las Fiestas del Pino*.
- (1987): *La propiedad pública, vinculada y eclesiástica en Gran Canaria, en la crisis del Antiguo Régimen*. Edición del Cabildo Insular de Gran Canaria, dos tomos.
- (1988): "El mayorazgo Carvajal: un precedente en la capellanía de coro de Teror". *Anuario de Estudios Atlánticos*. nº 34, Madrid- Las Palmas, pp. 389 a 443.
- (1990): *Contribución al estudio de la enseñanza en Gran Canaria: la escuela de patronato de Teror (1790-1936)*. Edición del Itmo. Ayuntamiento de Teror.
- (1992): *Teror y la separación de Valleseco. 150 aniversario*. Edición del Itre. Ayuntamiento de Valleseco.
- (1998): "Teror en el siglo XVIII. El "Macho" de la Virgen". *Programa de las Fiestas del Pino*.
- (2002): "Los orígenes parroquiales y municipales", "Los aspectos económicos y sociales (siglos XVII-XVIII)", "Las estampas municipales y religiosas (siglo XIX)". En *El Pino. Historia, tradición y espiritualidad canaria*. Edición de Editorial Prensa Canaria, pp. 345 a 356, 357 a 368, 369 a 380, respectivamente.

SUÁREZ MIRANDA, Miguel (1948): *El árbol de la Virgen (Pinus canariensis)*. Las Palmas de Gran Canaria.



TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (1964): "Diccionario de arquitectos, alarifes y canteiros que han trabajado en las Islas Canarias (siglo XVI)". En *Anuario de Estudios Atlánticos*. n.º 10, Madrid-Las Palmas.

• (1965): "Diccionario... (siglo XVII)". En *Anuario de Estudios Atlánticos*. n.º 11, Madrid-Las Palmas.

TORRES REVELLO, J. (1948): "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, I. Buenos Aires, pp. 87 a 96.

TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *El retablo barroco en Canarias*. 2 T. Las Palmas de Gran Canaria.

VIERA DÉNIZ, Esperanza (1988): *Historia de la Comunidad del Císter de Teror. Sus monasterios*. Las Palmas de Gran Canaria.

VEIRAY CLAVIJO, José de (1984): *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife. Dos volúmenes.

VV. AA. (1964): *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1964.

VV. AA. (1984): *Simposio sobre el Barroco. El urbanismo. El retablo*. Actas mecanografiadas que recogen los debates, editadas por el Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A). Murcia.

VV. AA. (1995): *Gran Enciclopedia Canaria*. Santa Cruz de Tenerife, tomo III.

VV. AA. (2000): *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX*. Cabildos de Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura.

VV. AA. (2004): *Catálogo de la Exposición Gratiae Plena*. Córdoba, Ediciones Cajasur.

### Fuentes documentales

- Archivo Parroquial de Teror (A.P.T.)
- Archivo Parroquial de Valleseco (A.P.V.)
- Archivo Histórico Provincial de Las Palmas (A.H.P.L.P.)
- Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas (A.H.D.L.P.)
- Archivo de la Catedral de Canarias (A.C.C.)
- Archivo del Palacio Episcopal de Las Palmas (A.P.E.L.P.)
- Archivo de la Sociedad Científica El Museo Canario (A.M.C.)



ESTE  
TOMO SE HA COMPUESTO  
EN GILL SANS, CUERPO 11, INTERLINEADO 14  
IMPRESO EN PAPEL SYMBOL IVORY DE 150 GRAMOS  
Y CARTULINA SYMBOL IVORY DE 300 GRAMOS EN LA CUBIERTA.  
IMPRESIÓN EN OFFSET ENCUADERNACIÓN RÚSTICA  
CON HILO VEGETAL. CUBIERTA PLASTIFICADA.  
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL  
8 DE SEPTIEMBRE DE 2005,  
FESTIVIDAD DE LA VIRGEN DEL PINO.





